

## **Sobre mujeres, cosas y barbarie: los documentales de María Luisa Bemberg**

Por Cecilia Macón\*

**Resumen:** Se ha señalado que el debate sobre las emociones solo pasó a formar parte del feminismo en los últimos años. Sin embargo, es notoria la referencia en la literatura feminista de la primera y la segunda ola al espacio de lo afectivo como punto de partida para el activismo. El presente trabajo se enmarca en un proyecto dedicado a revisar las memorias feministas en términos del rol otorgado a la dimensión afectiva adjudicada al movimiento. Puntualmente, este artículo se ocupa de analizar dos documentales de la cineasta y activista feminista argentina María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguete* (1978), enmarcados bajo las premisas de la segunda ola. La hipótesis de lectura se focaliza en dar cuenta del papel cumplido aquí por la dimensión afectiva en relación con el rol de la idea de "cosificación", clave en la segunda ola, de acuerdo con la particular apropiación que hace Bemberg. Se trata de discutir una mirada sobre la tensión entre lo humano y lo no humano en tanto marca del patriarcado.

**Palabras clave:** feminismo, afecto, historia, María Luisa Bemberg, cine documental.

## **Sobre mulheres, coisas e barbárie: os documentários de María Luisa Bemberg**

**Resumo:** Já foi destacado que o debate sobre as emoções só passou a formar parte do feminismo nos últimos anos. No entanto, é notória a referência do espaço afetivo como ponto de partida para o ativismo na literatura feminista da primeira e da segunda ondas. O presente trabalho se dedica a revisar as memórias feministas em termos do papel atribuído à dimensão afetiva designada ao movimento. Especificamente, este artigo busca analisar dois documentários da cineasta e ativista feminista argentina María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972) e *Juguete* (1978), marcados pelas premissas da segunda onda. A hipótese da leitura se focaliza em dar conta da função desempenhada aqui pela dimensão afetiva em relação ao papel da idéia de "reificação", chave na segunda onda, de acordo com a apropriação particular de Bemberg. Trata-se de discutir um olhar sobre a tensão entre o humano e o não humano como uma marca do patriarcado.

**Palavras-chave:** feminismo, afetos, história, María Luisa Bemberg, documentário.

## **On women, things and barbarism: the documentaries by María Luisa Bemberg**

**Abstract:** The debate about the role of emotions in feminism appears to be recent; however, the first and second waves of feminist literature include references to the affective realm as a point of departure for activism. This article analyzes the relevance of the affective dimension in the key role played by the idea of “objectification” in *El mundo de la mujer* (1972) and *Juguetes* (1978)—two documentaries shot by the filmmaker and feminist activist María Luisa Bemberg—which clearly fit within the premises of the second wave. In short, this article discusses the patriarchy’s characteristic tension between the human and the non-human.

**Key words:** feminism, affect, history, María Luisa Bemberg, documentary film.

**Fecha de recepción:** 15/07/2020

**Fecha de aceptación:** 08/03/2021

### **1. Introducción. Afectos y memoria feminista**

En una entrevista publicada en el diario *Clarín* en 1982, al responder sobre sus motivos para intervenir en la esfera pública como cineasta, la argentina María Luisa Bemberg (1922-1995) señaló: “es una verdadera pasión que angustia, que hace sufrir. Sin embargo, más sufriría si tuviera que apartarla o negarla”. Este reconocimiento del rol de una dimensión afectiva tensionada como motor de su producción artística y activista no resulta por cierto aislado dentro del movimiento feminista en cualquiera de sus instancias. Es sí un recordatorio de la necesidad de hacer foco en el papel político de esa dimensión afectiva en el marco de la segunda ola del feminismo, un momento que gran parte de las reconstrucciones contemporáneas ha preferido asociar a una estricta reivindicación de la

racionalidad (Hesford, 2013: 9).<sup>1</sup> Es a través del análisis de las dos primeras películas dirigidas por Bemberg que intentaré argumentar aquí sobre la relevancia de tal necesidad y, de algún modo, cuestionar las divisiones estrictas entre cada una de las olas más allá de cierta utilidad descriptiva.

De hecho, se ha transformado en un lugar común de los últimos años señalar que el debate sobre las emociones<sup>2</sup> solo pasó a formar parte de la historia del feminismo en forma reciente dentro del marco de la llamada cuarta ola como derivación de debates propios de la tercera.<sup>3</sup> Sin embargo, resulta notoria la referencia al espacio de lo afectivo como punto de partida para el activismo en la literatura y la teoría feminista de la primera y de la segunda ola. Sea el odio, la esperanza o la rabia en tanto motores para la intervención política o el mero señalamiento de que orden patriarcal se legitima a través de uno de orden afectivo radicalmente naturalizado, el movimiento de mujeres advirtió muy tempranamente que allí se libraba una batalla clave. El presente trabajo se enmarca en un proyecto que tiene como objetivo final revisar las memorias

---

<sup>1</sup> No se trata aquí de señalar que la segunda ola se haya “anticipado” a la tercera, ni que allí se encuentre una suerte de origen “auténtico” del movimiento -de hecho, la narrativa en términos de olas es tomada meramente como una suerte de idea regulativa-, sino que cada momento y cada activismo puso en funcionamiento modos diferentes de entender la necesidad de impugnar el orden afectivo del patriarcado.

<sup>2</sup> Utilizo aquí indistintamente las nociones de “emoción” y “afecto”. Soy consciente de la carga conceptual que conlleva cada una de estas palabras, pero se trata de distinciones que no alteran el eje central de este artículo. Es necesario, sin embargo, aclarar que ciertas definiciones ya clásicas -Hardt, Massumi, Gould- entienden que mientras los afectos son desestructurados, auténticos y prelingüísticos, las emociones son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural. Sin embargo, en el marco de este trabajo me interesa recuperar ciertos rasgos clave de la dimensión entendida como afectiva tales como el desafío a algunos dualismos, su performatividad, su labilidad, su carácter colectivo y su capacidad para dar cuenta del encuentro entre cuerpos.

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de los problemas, pero también de la utilidad de estas distinciones en ciertos casos, véase Macón (2017). La clasificación de la historia del feminismo en términos de olas ha sido cuestionada, por ejemplo, por Clare Hemmings (2011). Sin embargo, entiendo que puede ser utilizada en nuestro caso ya que el argumento central no busca legitimar una narrativa progresiva construida por el feminismo para sí mismo, sino sostenerse en la paradoja de su utilidad y su cuestionamiento simultáneos haciendo foco en el caso de una activista y artista latinoamericana que se identificaba como perteneciente a la segunda ola. Para una identificación de la cuarta ola con el papel central de los afectos en el activismo y en la reflexión teórica, véase Chamberlain (2017). Para un cuestionamiento de los argumentos de Chamberlain, véase Macón (2021).

feministas —o lo que parecen ser “desmemorias” por su desplazamiento hacia la vindicación del propio presente— en términos del rol prestado a la dimensión afectiva adjudicada al pasado del movimiento: si bien el feminismo buscó siempre objetar una “estructura del sentir”<sup>4</sup> patriarcal para imponer una alternativa que no se limite a ser mera inversión del orden dado, sino que aspira a ser profundamente revulsiva, las reconstrucciones históricas del movimiento suelen borrar este aspecto por entender, tal vez estratégicamente, que en su momento era necesario subrayar la racionalidad femenina.<sup>5</sup> Puntualmente entonces y en el marco de esta hipótesis general, me abocaré en estas líneas a analizar los dos documentales de la cineasta argentina y militante feminista María Luisa Bemberg: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), tradicional y justamente enmarcados bajo las premisas de la segunda ola del movimiento. Mi hipótesis de lectura busca analizar la estrategia feminista de trastocar de manera radical la dimensión afectiva en relación con una cuestión central: el modo en que la crítica a la construcción de la subjetividad femenina en tanto pasiva o mera cosa da lugar en estas dos películas, no solo a la legitimación de la racionalidad femenina, sino también a una mirada sobre la tensión entre lo humano y lo no humano<sup>6</sup> capaz de problematizar el rol mismo de los afectos en la generación de subjetividad.<sup>7</sup> En contraste con esta matriz dedicada a señalar

---

<sup>4</sup> Por “estructura del sentir” me refiero al ya clásico concepto desplegado por Raymond Williams para dar cuenta de la matriz emocional de la experiencia histórica de una época. Existen, por cierto, “estructuras del sentir” que actúan en tensión con la cultura dominante en términos de paradoja, desplazamiento o latencia. Véase Williams (1977: 157). Un concepto más reciente, como el de “configuraciones afectivas” tal como es desarrollado por Jan Slaby permite, entre otras cosas, subrayar la contingencia de estas formaciones.

<sup>5</sup> Para una reconstrucción del modo en que el feminismo se ocupó de objetar la dicotomía razón/emoción véase el trabajo de Prokhovnik (1999). Es posible objetar a Prokhovnik que su argumento central está sostenido en una narrativa progresiva de la historia del feminismo - probablemente *malgré elle*-.

<sup>6</sup> Para un desarrollo exhaustivo de esta cuestión, véase Macón (2018).

<sup>7</sup> Entiendo aquí que los afectos son la capacidad de afectar y ser afectados y definen un espacio donde se diluyen distinciones tajantes entre emoción y razón, cuerpo y espíritu o lo activo y lo pasivo. Rescato, además, su dimensión performativa. La distinción terminológica entre afectos y emociones reconstruida en la nota 2 —que implica importantes desafíos metodológicos- no resulta siempre trasladada a la discusión de los debates específicos. De todos modos, a pesar de ciertas dificultades que entiendo insalvables para acceder a esa supuesta esfera de autenticidad, rescato, insisto, ciertas características de la dimensión entendida como afectiva tales como el desafío a ciertos dualismos, su performatividad, su labilidad y el carácter colectivo.

el papel estratégico que tuvo ya en el pasado del feminismo la trastocación de la dimensión afectiva establecida por el patriarcado —matriz que, según entiendo, atraviesa los trabajos de Bemberg—, gran parte de las historias feministas<sup>8</sup> tienden a ignorar este aspecto. Borrar del pasado esa estrategia que, entiendo, da cuenta de la excepcionalidad del feminismo como movimiento político no ha sido más que una táctica de autolegitimación del presente presentado como superador de taras pretéritas que se habrían aferrado a patrones algo simplistas.<sup>9</sup> Es así que la heterogeneidad y las complejidades de la segunda ola han sido frecuentemente borradas (Hesford, 2013: 10) a cambio de señalar la sofisticación de momentos posteriores para constituir una relación con el pasado orientada a diluir sus tensiones y recostarse en una narrativa progresiva.<sup>10</sup> El objetivo subsidiario de este trabajo es entonces argumentar sobre el modo en que, desde sus etapas fundacionales, el feminismo advirtió el rol clave de la dimensión afectiva a la hora de generar una lógica emancipatoria exitosa. Resulta importante recordar entonces que es a través de la ejecución retórica propia del feminismo que es posible señalar a las “economías de la emoción”<sup>11</sup> como puntos de acceso a las contingencias del movimiento” (Hesford, 2013: 19) en momentos clave de su invención, una operación que permite indagar en lo que allí hubo de novedoso y subversivo desde un principio (Hesford, 2013: 24).

---

<sup>8</sup> Para una descripción detallada de esta operación en términos globales, véanse Mendus (2000) y Hesford (2013).

<sup>9</sup> En un marco destinado a objetar la creencia en que la historia de las mujeres es continua (Scott, 2009: 130) y en que existe algo así como una identidad femenina que atraviesa el tiempo, Scott despliega la idea de “ecos de fantasía” para referirse a la operación de “estabilización retrospectiva de la identidad” (Scott, 2009: 142).

<sup>10</sup> Clare Hemmings ha dedicado un extenso análisis a demostrar cómo la historia que el feminismo construyó para sí mismo está sostenida en una narrativa progresiva donde al movimiento presente le cabe el acceso a la sofisticación conceptual y política. Véase: Hemmings (2011).

<sup>11</sup> Entiendo que en esta afirmación Hesford está haciendo referencia a la noción de “economías afectivas”, ampliamente desarrollada por Sara Ahmed (2004: 118) en términos del modo en que se generan, distribuyen y reproducen emociones que se adhieren a los objetos materiales de modo tal que unen a ciertas personas y separan a otras. Esto, en un marco donde las emociones no son entendidas como estados psicológicos, sino en tanto prácticas culturales que se estructuran socialmente a través de circuitos afectivos. Se trata así de dar cuenta del papel cumplido por los afectos en vincular los cuerpos con sistemas de poder (Schaefer, 2015:17).

Tal como introduciré a continuación creo que las dos películas de Bemberg expresan un modo de entender un concepto clave de la segunda ola como es el de “cosificación” en términos que exceden las clásicas objeciones de esencialismo y binarismo adjudicadas —a veces acertadamente— a la segunda ola gracias a una presentación heterodoxa de la esfera afectiva. Entiendo que si la primera ola se centró —entre otras tantas cosas— en derrumbar la infantilización y la supuesta animalidad femeninas a la hora de desplegar su argumento sobre el papel de los afectos en el movimiento feminista y la tercera en cuestionar distinciones como las sexuales, la segunda ola hizo de la estrategia contra la cosificación su marca clave. Como veremos a continuación —y esta es mi hipótesis central—, la imagen en movimiento firmada por Bemberg se ocupa de dar su versión heterodoxa de este último argumento que funcionó como punta de lanza clave del activismo durante varias décadas.

## 2. Bemberg: el mirar de las “cosas”

Los documentales *El mundo de la mujer* y *Juguetes* constituyen las primeras películas dirigidas y escritas por María Luisa Bemberg, la cineasta argentina que había participado de manera activa en el movimiento feminista local desde 1970, centralmente en el marco de la Unión Feminista Argentina a partir de su fundación<sup>12</sup> —la UFA, en la que militó junto a Leonor Calvera, Sara Torres, Alicia D’Amico, Gabriella Roncoroni, Marta Miguelez e Hilda Rais (Giunta, 2018: 101)— y en la Asociación *La mujer y el cine*, establecida más tarde, ya en 1988. Su convicción feminista —que fue objetada con justicia por burguesa y blanca por su origen de clase alta,<sup>13</sup> pero también por parte de su temática—, marca de hecho toda su obra. Se trata ciertamente de dos documentales militantes

---

<sup>12</sup> Para una historia de la Unión Feminista Argentina, véase Calvera (1990).

<sup>13</sup> María Luisa Bemberg (1922-1995) fue miembro de una conocida familia de clase alta argentina. Inició su carrera como productora teatral y guionista en su madurez para dedicarse a la dirección de cine más tarde. Muchas de las películas que incluyen su firma —*Crónica de una señora* (1970), *Momentos* (1980), *Señora de nadie* (1982), *Miss Mary* (1986)— tienen sin dudas el sello de una mirada feminista volcada sobre la experiencia de mujeres burguesas y blancas.

(Trebisacce, 2013: 20), notables además por su circulación ya que recibieron en su momento una difusión importante —incluso televisiva—, algo que permitió exceder su audiencia más previsible. Proyecciones en cines céntricos que recibieron amplia cobertura periodística, pero también en escuelas (Rosa, 2011: 60) y, un poco más tardíamente, en horario central televisivo otorgaron a estas películas una visibilidad inédita para el activismo feminista de esos años.

Recordemos que a lo largo de los 16 minutos de *El mundo de la mujer*, Bemberg reconstruye de la mano de la ironía la exposición *Femimundo*, dedicada a promover el consumo considerado “femenino”, realizada en el predio de la Sociedad Rural de Buenos Aires. Típicamente: artículos de perfumería, electrodomésticos, ropa, clases de cocina, etc. La estrategia publicitaria ejercida por el orden patriarcal está aquí sostenida en la transformación de la mujer en un objeto meramente pasivo, falta no solo de autonomía y racionalidad, sino también de deseos propios: aquí, la maquinaria de consumo es impuesta como reemplazo de una lógica del deseo femenino que se adivina amenazante.<sup>14</sup> *El mundo de la mujer* es, además, un corto realizado por Bemberg a instancias de la propia UFA (Rosa, 2011: 55), algo que resulta claramente subrayado por el hecho de que en la secuencia inaugural se observa a Sara Torres repartiendo volantes de la organización feminista en la entrada a la exposición, reafirmando que se trata de un cine radicalmente político (Giunta, 2018: 104) y partisano.

Lo que me interesa destacar brevemente aquí es la manera en que la retórica de la ironía<sup>15</sup> utilizada resulta puesta en práctica a partir de la visibilización, no solo del modo en que la mujer es representada como objeto en tanto carente de autonomía y racionalidad, sino también justamente, por su pretendida falta de deseo. La imagen de los maniqués estáticos y desnudos o de las cabezas de

---

<sup>14</sup> Julia Kratje ha analizado el modo en que el cine de Bemberg construye la imagen de la mujer moderna en tanto sujeto deseante (Kratje, 2017: 31).

<sup>15</sup> Definida como un instrumento heurístico, la ironía ayuda a mostrar dos rasgos fundamentales de la experiencia de aproximarse al pasado: que lo universal es inalcanzable (Poulin, 1993: 167) y que los afectos no pueden ser regulados (Poulin, 1993: 168).

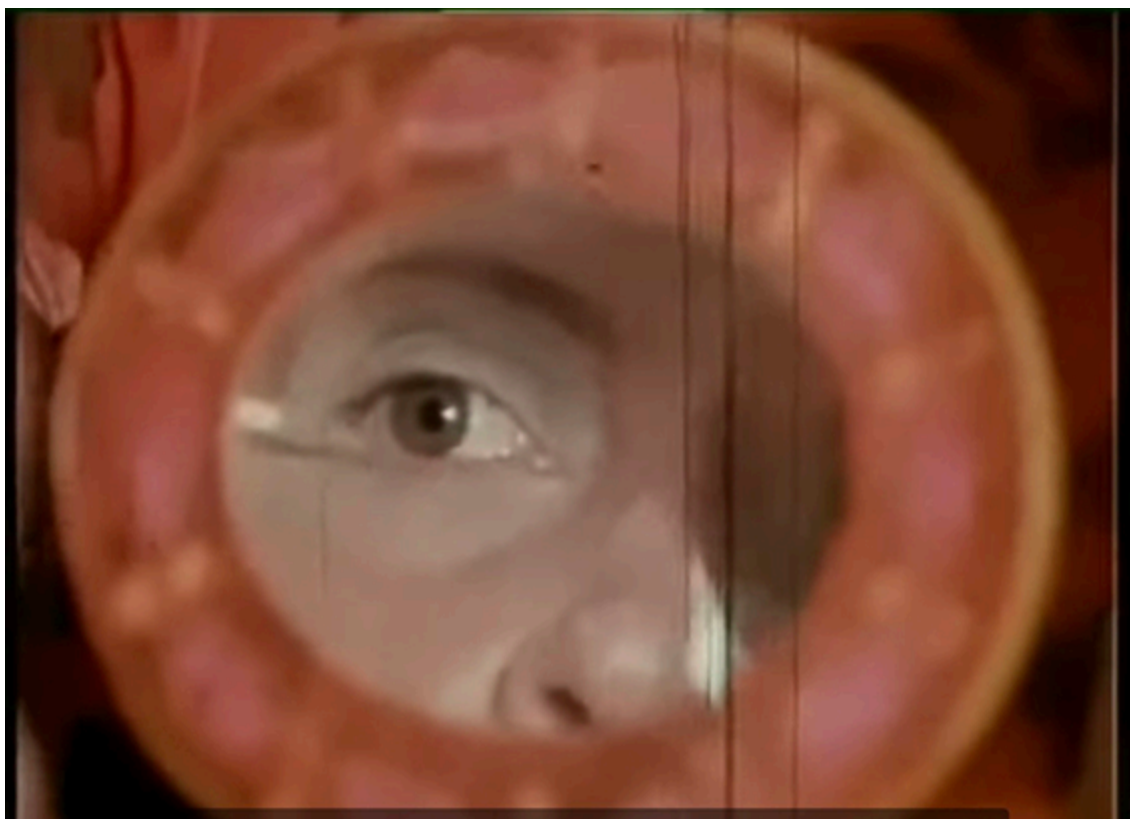
telgopor cargando pelucas y pestañas postizas en las primeras secuencias del documental resultan una metáfora adecuada de la mujer/cosa construida por el recorrido de la exposición. La voz en off del relato que resulta de la lectura de fragmentos del catálogo de la exposición y del *Libro Azul*, suplemento de la revista *Para Ti*, señala, por ejemplo: “sea romántica y poco exigente”, “cuide mucho la casa porque él ama el orden”, “finja”, “sea simple, misteriosa y alegre”. La “cosificación” de la mujer supone aquí la imposición de la mirada sobre ella —hay constantes referencias a la necesidad de estar atentas al hecho omnipresente de ser miradas por los hombres—, y el borramiento de la mirada de las mujeres, tanto en un sentido literal como metafórico. Es inevitable aquí evocar los ya canónicos argumentos de Linda Williams donde se señala el modo en que el cine narrativo puede ser leído desde un marco feminista recordando que mirar es siempre desear (Williams, 1984: 61). Desde esta perspectiva, se advierte que en el cine la mujer protagonista suele, justamente, “fallar en mirar” (Williams, 1984: 61) porque la mirada<sup>16</sup> es aquello que expresa el deseo y la curiosidad en tanto instancias activas, dimensiones que resultan obliteradas por las imposiciones patriarcales. Es en este campo marcado por la lógica de las miradas donde, no solo se generan y reflejan relaciones de poder (Pollock, 2003: 75), sino además donde se definen espacios posibles para la acción. Tal como ha señalado acertadamente Pollock en otro texto clásico: “los espacios de femineidad son aquellos en los que la femineidad es vivida como posicionalidad en el discurso y la práctica social. Son así el resultado de un sentido de ubicación vivido, de movilidad y visibilidad en las relaciones sociales de ver y ser visto” (Pollock, 2003: 93). Las imágenes de la inauguración de la muestra señalan un universo centralmente masculino que confabula de manera hartamente eficaz a ejecutivos, curas y “padres de familia” para generar uno femenino acorde a sus intereses: se miran entre sí de manera firme y cómplice, y a las mujeres, solo cuando se sienten obligados, de modo tangencial, casi oblicuo. La mirada

---

<sup>16</sup> Para una descripción de los ejes clave del rol fundante de la mirada en la modernidad en términos de “régimen escópico”, “oculacentrismo” y “régimen sexual del mirar”, véase Rose (2012: 3) y ss.



masculina, además, que enviste aquí el cuerpo femenino con un exceso de perfección estética (Williams, 1984: 64) a través de la oferta de productos para “desarrollar la belleza”, se ocupa así de generar el ideal de moderación y armonía en el deseo impuesto en tanto femenino. Las mujeres que rodean estos hombres no solo no los miran a los ojos jamás, sino que tampoco osan mirar a cámara. Solo lo hacen más adelante, cuando se encuentran agrupadas entre sí. Hay entonces sí miradas entre ellas —presentadas a través de una serie de primeros planos montados en secuencias rápidas—, capaces de dejar adivinar que allí, en la posibilidad de observarse, se abre sobre el mundo el fantasma de la resistencia feminista.



*El mundo de la mujer*

La exposición *Femirama* se pretende ciertamente un espacio de femineidad; uno que impone su domesticidad a través de la ejecución de una mirada masculina lanzada sobre la mujer-cosa, generando las reglas de su funcionamiento, pero donde además se abre la opción de construir una subjetividad feminista. La

matriz patriarcal opresora que insiste en las cualidades estrictamente domésticas de las mujeres, al constituirse a través de una operación comercial como es la feria misma, genera a su pesar una superposición entre lo público y lo privado capaz de abrir su propia grieta a partir del intercambio de miradas entre las mujeres como metáfora de su encuentro. Y es la aparición de la cámara de Bemberg la encargada de transformar las tensiones propias de la superposición entre lo público y lo privado en la visibilización de ese nuevo espacio de femineidad como posible origen de un activismo. Son esos momentos los que resultan centrales a la hora de señalar la posibilidad de que la complicidad sostenida en la ironía de esas miradas sea capaz de generar una subjetividad colectiva donde la dimensión afectiva resulte fundante. Se trata, por cierto, de miradas que atraviesan de manera desafiante el límite entre lo público y lo privado. Es que si los hombres siempre se movieron libremente entre el espacio público y el privado (Pollock, 2003: 95), en el caso de las mujeres el espacio público ha sido visto tradicionalmente como un lugar donde se puede perder la virtud (Pollock, 2003: 97) reafirmando así la polaridad virgen /prostituta (Pollock, 2003: 111). La negación de la mirada evasiva de la mujer frente al espectador masculino (Pollock, 2003: 124)<sup>17</sup> constituye la expresión de economías afectivas<sup>18</sup> puestas en juego en la dimensión retórica que vuelven distintivo al movimiento constituyendo así repositorios afectivos de que “lo personal es político”.

Si el feminismo se ha construido entre otras cosas a partir de la certeza de que “lo personal es político” también lo ha hecho estableciendo una contra-esfera pública subalterna (Fraser, 1990: 67)<sup>19</sup> donde las memorias y los activismos

---

<sup>17</sup> En textos fundacionales publicados originalmente en la década de 1970, Iris Marion Young analizó la espacialidad y motilidad femeninas como modos de imponer una esencia, pero también en tanto marcos de opacidad y resistencia. Véase: Young (2005: 27) y ss.

<sup>18</sup> En relación con el uso de la noción de “economías afectivas”, véase la nota 9.

<sup>19</sup> Fraser define estas contra-esferas públicas en términos siguientes: “allí donde los miembros de grupos sociales subordinados inventan y circulan contra-discursos que les permitirán formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (Fraser, 1990: 67).

feministas se producen en las grietas abiertas por el propio patriarcado. En el marco de un anudamiento entre la esfera pública, la privada y la contrapública (Hesford, 2013: 210) la superposición de miradas que recorre *El mundo de la mujer* genera un espacio de femineidad propio atravesado por la dimensión afectiva en términos de capacidad de afectar y ser afectados. Puntualmente, de transformar las miradas en modos de padecimiento, pero también en potencial emancipación. Es a partir de esta operación, además, que la exhibición de objetos dentro de las dos ferias en cuestión abre una impugnación radical a los modos de constituir poder del patriarcado.

### **3. Femimundo: exhibición de atracciones peligrosas**

Pero, ¿cuáles son las operaciones a través de las que se genera en *El mundo de la mujer* ese estatuto de la mujer como cosa? ¿cuáles sus efectos más revulsivos? En este sentido resulta llamativo que varias de las secuencias de la película estén dedicadas a mostrar máquinas orientadas a tareas tales como reducir el cuerpo femenino, tallar uñas, retirar pelos, hacer crecer otros considerados pertinentes, estirar la piel, planchar el pelo, enrularlo, desarrollar musculatura, etc. A través de las imágenes que promocionan esos productos, *Femimundo* ejerce ciertamente la pretensión de imponer una objetivación al cuerpo femenino mediante una operación de contigüidad —es casi imposible distinguir a cada una de las máquinas de los cuerpos sobre los que ejecutan sus tareas—. Sin embargo, el modo en que la película reconstruye esos momentos implica establecer a la vez una cercanía y un contraste radical entre la máquina y la subjetividad femenina: somos esas cosas, pero unas que piensan y, sobre todo, sienten, desean, afectan y son afectadas. Y es en ese gesto donde Bemberg ejerce su interpretación no lineal del funcionamiento de la objetivación. La máquina-mujer es aquí una cosa mecánica y repetitiva pero ya no meramente inerte. Hay un desplazamiento hacia el movimiento monótono e inducido por el orden patriarcal, pero movimiento al fin.

Es importante evocar aquí que la noción de “cosificación” u “objetivación”, clave para la segunda ola del feminismo, circulaba ampliamente en Argentina en la década del '70. Entre las principales conceptualizaciones de este término están las desplegadas por Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon. Aún cuando no hay evidencias de que Bemberg haya leído puntualmente a estas autoras, sus definiciones seguramente afectaron los modos en que se pensaba y procesaba esa cuestión en el activismo local, aún de manera indirecta. Según el planteo de Dworkin y McKinnon el señalamiento de la cosificación a la que se somete a las mujeres implica denunciar su deshumanización y su transformación en objetos y meras mercancías. Se trata de señalar el modo en que el patriarcado desliga a las mujeres de su autoexpresión y autodeterminación, es decir su humanidad: en este marco las mujeres solo pueden asirse a sí mismas en tanto cosas, puros instrumentos de los hombres, instituidas así como carentes de autonomía. El trío conceptual desplegado por McKinnon para señalar esta operación destinada a la opresión consiste en hacer de las mujeres seres “inertes”, “intercambiables” y “apropiables” (Nussbaum, 1995: 251). Si bien el uso retórico del término estuvo predominantemente dedicado a denunciar la cosificación u objetivación sexual, su desglose lo excedió para transformarse en un eje conceptual clave a la hora de generar argumentos emancipatorios. Si bien estas características son las que permiten definir ciertos rasgos generales del concepto de cosificación que, como intento mostrar, es presentado por Bemberg de manera particular, resulta importante subrayar que en el ámbito argentino la idea fue discutida públicamente por las activistas de esa generación. Basta para ello evocar el artículo “La cosificación de la mujer” publicado en las páginas de la revista *Persona*, en 1974. Allí se lee “cosificar: hacer cosa. Esto es: proyectar la mirada —mental, después físicamente— sobre “eso” que viene denominándose mujer, para convertirla en cosa, y tratarla como cosa y no como persona” (Anónimo, 1974b: 13). Es decir, que la transformación de la persona-mujer en una mera cosa es resultado de una circulación de miradas de marca patriarcal. Es

inevitable aquí recordar que el propio título de esta revista creada en Buenos Aires por el Movimiento de Liberación Feminista (MLF) remite, tal como se indica en la presentación de su primer número, a la necesidad de terminar con la injusticia de que a las mujeres se les niegue la posibilidad de ser personas “permitiéndonos solamente la socialización como objetos de y para el consumo” (1974a: 3).

La mayor parte de las lecturas posteriores del concepto de “cosificación” desplegadas a partir de los años ‘90 —paradigmáticamente en un texto hoy clásico de Martha Nussbaum (1995)— señalan la naturaleza dicotómica, esencialista y racionalista de la noción. Entiendo que el planteo cinematográfico de Bemberg señala otro arco de cuestiones que ayudan a comprender el papel que los afectos tuvieron en los argumentos de la segunda ola del feminismo como el que se despliega a través del rol otorgado al deseo en la subjetividad femenina. En la lógica del consumo exhibida en el corto documental las mujeres han visto obturados sus deseos hasta subordinarlos a la maquinaria patriarcal. El deseo —censurado, pero también vislumbrado a través del registro de ciertas miradas como punto de partida para una eventual emancipación— implica aquí mostrar su propia contingencia y encontrar un rol político crítico para sí (Brown, 2001: 4). Siendo que el deseo resulta una tensión hacia otro u otros que existe a través de la fantasía (Brown, 2001: 3) es importante recordar que la fantasía como acto no implica mera evasión (Moddelmog, 1999: 131), sino que supone la escena misma del deseo (Scott, 2009: 132) volcado sobre la capacidad de acción. El sujeto mismo es “efecto de una genealogía continua del deseo que puede incluir su frustración o su cumplimiento” (Brown, 1995: 75). Y es en el marco de esta línea argumental que la presentación encarada por Bemberg tiende a recordarnos que el “quiero esto para nosotrxs”, propio de la lógica del deseo, resulta un camino política y filosóficamente mucho más eficaz que refugiarse en el estático “yo soy esto” (Brown, 1995: 75). Son las miradas cómplices, invisibles además para los hombres, las encargadas de expresar ese

deseo que va más allá de la identificación con la mera cosa y de la obediencia de la máquina como única posibilidad del movimiento. Las mujeres comienzan así a salir por sí mismas de la claustrofobia (Pollock, 2003: 91) a la que las sometieron los varones.

#### 4. Jugar con fuego

Evoquemos brevemente el segundo documental de Bemberg, *Juguetes*. A lo largo de doce minutos —también con una matriz irónica— y en el marco de otra feria realizada en el predio de la Sociedad Rural Argentina —una institución radicalmente conservadora—, dedicada en este caso a la promoción del consumo infantil, se muestra la construcción de la subjetividad femenina a partir de los juguetes ofrecidos como adecuados para uno y otro sexo durante la infancia. Se trata por cierto de un argumento que a lo largo de las décadas se ha transformado en una denuncia feminista más que usual. Nuevamente nos enfrentamos a una exhibición de “objetos” poniendo en evidencia la lógica de la contigüidad a la hora de ejercer la cosificación sobre las mujeres a través de una narrativa opresora. Hay además en esta segunda película un espacio explícito para la exhibición de mecanismos de resistencia que exceden el señalamiento de las miradas entre mujeres del documental anterior —por ejemplo, se subrayan respuestas infantiles que se desplazan de las previstas, como la niña que dice querer ser astronauta frente a una mayoría abrumadora que se aferra a profesiones asociadas al cuidado—, pero también una lógica de la cita de pensadores varones relevantes que definen un canon patriarcal —Tagore, Sabato, Ortega y Gasset, Unamuno— y un breve canon de carácter emancipatorio —Simone de Beauvoir, pero también Rainer. M. Rilke en un momento más que audaz—.

Las lecturas que marcaron a Bemberg y el variado círculo activista en el que se movía incluían a Simone de Beauvoir —a quien Bemberg entrevistó en París en

1972 (Rosa, 2011: 69) —,<sup>20</sup> Carla Lonzi, Shulamith Firestone, Kate Millett, Betty Friedan, Robin Morgan (Rosa, 2015: 6). En todos los casos militantes e intelectuales clave de la segunda ola que hicieron particular hincapié en las narrativas patriarcales (Calvera, 1990: 10), tanto en los casos en que se las encuentra dentro del orden de la ficción, como cuando están enraizadas en la reconstrucción histórica, la mítica política o el orden religioso. En cada uno de estos casos y desde perspectivas teóricas muy diversas se trató de señalar el modo en que la legitimidad del orden patriarcal se sostuvo en la imposición de narrativas tanto sobre el orden público como privado (Calvera, 1982: 51) legitimando la cosificación de la mujer en los términos presentados más arriba.

Los juguetes “femeninos” y los cuentos de hadas —hay varias referencias a *La cenicienta* en la película—<sup>21</sup> asocian sin duda a la mujer a la pasividad y a tareas repetitivas como las de las máquinas, pero Bemberg también se focaliza en el modo en que resulta posible devenir sujetos afectivos disruptivos. Se trata de resistir a la imposición de la dulzura y la armonía para, a cambio, traer a la luz, por ejemplo, el papel de la ira. En este sentido resulta clave recordar que la última escena de la película muestra a una de las nietas de la directora cuando, al preguntársele qué quiere ser cuando sea grande, responde con su nombre, escrito también en una remera que deja a la vista: Bárbara. “Bárbara” supone un porvenir excelso en algún sentido, pero también, y centralmente, un desafío a la civilización<sup>22</sup> desde la supuesta barbarie a la que se vincula frecuentemente el ingreso de las mujeres en la esfera pública.

---

<sup>20</sup> De hecho, en *Crónica de una señora* (1971), cuyo guion escribió Bemberg, la protagonista aparece leyendo a de Beauvoir y Friedan.

<sup>21</sup> Rosa ha analizado en detalle el rol de los cuentos populares como modo de legitimación del orden patriarcal en Bemberg (Rosa, 2015: 10). Por su parte, Calvera ha insistido en la particular fascinación que produjo el texto *Escupamos sobre Hegel*, de Carla Lonzi, en las discusiones producidas en el seno de la UFA (Calvera, 1990: 46).

<sup>22</sup> Es inevitable aquí recordar la tensión entre civilización y barbarie en tanto tópico central de la literatura y de la política argentina a partir de la publicación de *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento, en 1845. La barbarie es, sin duda, el rechazo anárquico a las reglas, pero también la energía que otorga sentido a lo público. Al respecto, véase Terán (2015: 70) y ss.

Los hombres, en cambio —que optan en la película por los juguetes violentos—, quedan asociados aquí a la barbarie real y calculada: la de la violencia, la destrucción y la guerra. Esa lógica patriarcal que busca burlarse de las mujeres transformándolas en payasos pintarrajeados, como se muestra en una secuencia clave, no llega a advertir que esa misma operación las señala como fuerza salvajemente disruptiva. Es la construcción tensionada de la subjetividad colectiva a través de las miradas deseantes la que necesita de una barbarie rotunda a la hora de imaginarse interviniendo de la manera más brutalmente eficaz. Aquello imaginado por los hombres como mera cosa a la que solo se le adjudicó movimiento impuesto en tanto máquina, pero no como capacidad de acción propia, adivina así su emancipación señalando el proceso por el cual fueron construidas en tanto meros objetos. Se trata de un acceso a la libertad como repudio a las normas patriarcales —incluyendo binarismos como emoción vs. razón o individuo vs. colectivo— y no una apelación a una mera constrictión a la racionalidad que responsabiliza al poder patriarcal por su ocultamiento. Es la máquina-cosa que se altera, que cobra autonomía, que enloquece y se desprograma la encargada de desarmar un mundo determinado por el patriarcado para la opresión poniendo en primer plano su capacidad de afectar bárbaramente.

La decisión de exhibir el modo en que opera la opresión femenina a través de la documentación de dos ferias de objetos no resulta por cierto casual. Este tipo de exhibición nació del cruce entre consumo y entretenimiento en el marco de la experiencia urbana propia de la modernidad (McDonald, 1997: 11), pero también bajo la matriz de las pretendidas certezas de la avalancha del progreso tecnológico.<sup>23</sup> Sostenida en la lógica de la exhibición de objetos que estampa una distinción estricta entre aquello que amerita ser mirado como deseable y

---

<sup>23</sup> Para un análisis detallado del impacto de la tecnificación del hogar con perspectiva de género, véase Pérez (2012).



quienes están urgidos a consumir como sujetos deseantes en una era del artificio radical como es la industrialización, las exposiciones recorridas por los documentales de Bemberg adhieren lo femenino a la mera cosa y/o máquina pero además, en su constitución de un espacio público que busca legitimar la domesticidad femenina, abre su propia ruptura. En el marco de una lógica donde la experiencia del visitante está sostenida en un impacto sensorial que apela a múltiples sentidos (Hernández Barbosa, 2015: 45), la barbarie del borramiento entre lo público y lo privado se suma para confirmar el rechazo a la norma. En el caso de las exposiciones presentadas por Bemberg se trata justamente de exhibir cosas: las destinadas al consumo como parte de la narrativa de la pretensión de señalar a las mujeres por su falta de autonomía, pero también de deseo, y a las mujeres mismas como cosas destinadas al consumo masculino. Lo notable es que el planteo de Bemberg implica, no solo mostrar que la distinción entre la cosa y lo humano es —como otras tantas categorías— una construcción del patriarcado, sino que además señala el modo en que aquello que el patriarcado ha atribuido a las mujeres para oprimirlas —cosas, máquinas, expresiones del desborde— puede ser tomado como punto de partida para la rebelión. Es la dimensión afectiva sostenida en la capacidad de afectar y ser afectadas por fuera de las normas deviniendo cosas desbocadas aquello que constituye el principio que habilita su propia emancipación.

Resulta importante señalar que algunas de las elecciones formales de ambos cortos se sostienen en tensiones que reafirman las señaladas más arriba. Así, ambas películas repiten en gran medida ciertas características de los documentales propios de los noticieros de la época:<sup>24</sup> el montaje rápido de primeros planos de los participantes en los eventos, los planos amplios de las entradas a las muestras y del modo caótico en que los visitantes se mueven entre los pasillos, la lectura de discursos inaugurales y la voz en off de quien lee

---

<sup>24</sup> Me refiero aquí tanto a los tramos documentales de los noticieros televisivos de la época como a los proyectados en las salas cinematográficas en tanto parte del programa previo a la película central, generalmente más extensos.

líneas sumamente asertivas, constituyen elecciones estéticas repetidas del documental televisivo de la época en los que los actos inaugurales eran tópicos comunes. La operación que realiza aquí Bemberg al repetir estos recursos es doble: por un lado, enfatizar la vocación realista de las películas —testimonios y hechos son estrictamente reales—, pero también la ironía de su gesto. Así como el uso del blanco y negro en *Juguetes* parece poner mayor énfasis en la primera característica, la elección del color en *El mundo de la mujer* subraya la segunda: difícil es, efectivamente, pensar en esas máquinas reductoras, esos desfiles que promueven vestidos intratables, pruebas de maquillaje y pelucas circenses de otro modo que no sea desde la ironía. Y es en esa tensión entre ironía y realismo donde emerge uno de los modos de ruptura de los reclamos feministas: las marcas emocionales que salen a la luz a través de la ironía en tanto dimensión crítica colaboran en el camino a la emancipación siempre que no olviden la referencia a un estado de cosas considerado injusto.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Entiendo aquí que el género documental no es un “espejo de la realidad”, sino que refleja una visión del mundo (Williams, 2005: 59). Esta y otras tensiones propias del documental contemporáneo son particularmente relevantes para el cine político. Para un análisis de estas tensiones y algunos de sus efectos, véase Barsam (1976).



*El mundo de la mujer*

En un clásico análisis sobre el cine de Bemberg, Clara Fontana señaló: “toda sociedad represiva lo es antes que nada de los afectos, eso que siempre escapa a la voluntad y el poder de los déspotas” (Fontana, 1993: 32). Se trata, en definitiva, de escapar de la voluntad para fundar otra. El film, en esta línea, puede ser interpretado justamente como un homenaje a aquella barbarie que se desprende de haber sido categorizadas como meras cosas mostrando cuán amenazante puede ser la agencia de tales “cosas”.

Entiendo que si, tal como he argumentado en otro lado, la estrategia de la llamada primera ola se centró, entre otras cosas, en señalar lo que de político tienen las pasiones animales adjudicadas a las mujeres,<sup>26</sup> acá se trata de señalar lo que de político tienen las “cosas” al ser señaladas como tales. Son los cuerpos

---

<sup>26</sup> Sobre ciertas características de la primera ola en términos del modo particular en que encaró la disolución de un orden afectivo patriarcal, véase Macón (2017).

de las mujeres despojados de su subjetividad los que se rebelan bárbaramente, no ya renegando de su materialidad, sino haciendo foco en el modo en que aquello caracterizado como objeto puede ejercer el derecho a la rebelión advirtiendo sobre el modo en que fue construido. Hay aquí —tal como vienen señalando los nuevos materialismos— contingencias productivas de la propia materialidad (Coole y Frost, 2010: 7) que contienen la posibilidad de la emancipación.

Es el “materialismo encantado” a lo Jane Bennett (2010) aquello que señala las capacidades agénticas de lo material y ese es, de algún modo, el epicentro del giro irónico de los documentales. Bárbara es una cosa salvaje. Ni mecánica ni etérea. Material, pero no por ello pasiva. Su barbarie —en tanto desquicio de las reglas que auguran imprevisibilidad pero también protagonismo— supone una vindicación del lado más salvaje de la política. Esa instancia por fuera de la civilización patriarcal implica encontrar en el orden natural donde ha sido confinada la mujer-cosa un espacio de emancipación gracias a su capacidad de violentar la idea misma de orden. La materialidad supuestamente estática de la cosa comenzó a ser trastocada a partir del modo en que las reglas de las máquinas sostenidas en acciones repetitivas adjudicadas a las mujeres por la presentación de contigüidades a lo largo de las muestras, se desbocan a través de las miradas comunes que construyen una posible acción grupal. Se trata, no meramente de rechazar la cercanía con el orden natural en tanto sinónimo de sumisión infranqueable, sino de encontrar allí también un espacio de contingencias productivas (Coole y Frost, 2010: 7) en tanto profundamente eficaces. Nos enfrentamos ciertamente a un caos (Coole y Frost, 2010: 13) capaz de reconfigurar el mundo —empírica y conceptualmente— (Coole y Frost, 2010: 24) donde el poder de las cosas, o de la materia animada anuda sin plan aparente la constitución de un sujeto colectivo a través de sus actos. Podríamos decir que se trata además de señalar, en términos de Chen, a la *animacy* como “un tipo de constructo afectivo y material que es no solo no-neutral en relación

con animales, humanos y cosas vivas y muertas, sino que es moldeado por la raza y la sexualidad” (Chen, 2012: 5). No es aquí cuestión de invertir de vida a la materialidad (Chen, 2012: 11), sino de desafiar las ontologías dominantes y las jerarquías normativas de lo animado (Chen, 2012: 12) como la que existe entre cosa y humano en tanto marca del patriarcado.

Si los afectos vinculan a los cuerpos con sistemas de poder —construyendo el arco de lo que Schaefer ha llamado “compulsiones del afecto” (Schaefer, 2015: 93)— la rebelión no consiste meramente en invertir los mecanismos opresivos, sino también en advertir sobre la potencialidad revolucionaria de la ironía como la ejecutada por Bemberg aplicada a la matriz ontológica puesta en funcionamiento por la opresión patriarcal. El afecto señala claramente entonces el modo en que se excede la autosoberanía (Schaefer, 2015: 23), pero también resulta en una posibilidad de revisarla en sus presupuestos. Si los afectos constituyen las creencias (Schaefer, 2015: 35), ellos mismos también son capaces de desafiarlas tal como resulta encarnado en la barbarie femenina configurada aquí a través de la mirada como desnaturalización del orden patriarcal.

Es importante insistir en este último tramo del trabajo en que no me interesa discutir a través de estas líneas de manera detallada el rol de la noción de cosificación en la segunda ola, sino dar cuenta de qué es lo que hace Bemberg con ese argumento. Una operación que, entiendo, desafía ciertos presupuestos del binarismo que se encuentran en el despliegue mismo de la idea de cosificación. Eso, gracias al papel de la ironía en ambos documentales, ejecutada haciendo foco en los mecanismos afectivos de la emancipación femenina. El ataque a las instituciones patriarcales y su naturalización (Fontana, 1993: 44) en tanto orden jerárquico y opresivo supone aquí hacer uso de las capacidades auténticamente “disolventes” —una noción muy utilizada por el Terrorismo de Estado en la década del '70 para impugnar todo intento

emancipatorio— de estas “cosas” auto-definidas como mujeres. Tal como señaló la propia María Luisa Bemberg en una entrevista realizada poco antes de su muerte producida en 1995: “en mi cine las mujeres son transgresoras porque considero que la transgresión es el máximo exponente de la libertad” (Monteagudo, 1995). Y es aquí, en sus primeras dos películas, donde esa transgresión ingresa a su cine de la mano de las paradojas de las grietas emancipatorias contenidas en el mandato patriarcal más elemental: el que impone una distinción tajante entre la cosa y lo animado.

### Bibliografía

- Ahmed, Sara (2004). “Affective Economies” en *Social Text* 79, voumen.22, número 2 (Verano de 2004), pp. 117-139.
- Anónimo (1974 a). “¿Por qué Persona?” em *Persona*, número 1.
- \_\_\_\_ (1974 b). “La cosificación” em *Persona*, número 2.
- Anónimo: ‘Cuestionario. María Luisa Bemberg’ (1982). Nota aparecida en el diario *Clarín* el 15/07/1982.
- Barsam, Richard Meran (1976). *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. Nueva York: Dutton.
- Bennett, Joan (2010). *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.
- Brown, Wendy (1995). *States of Injury*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_ (2001). *Politics out of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Calvera, Leonor (1982). *El género mujer*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Belgrano.
- \_\_\_\_ (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Chamberlain, Prudence (2017). *Fourth Wave Feminism. Affective Temporality*. Nueva York: Pgrave.
- Chen, Mel Y. (2012). *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham: Duke University Press.
- Ciria, Alberto (1992). ‘History, gender, class and power in María Luisa Bemberg’s films’ en Ana López (organizadora), *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*, XVII International Congress, Latin American Studies Association, Los Angeles.
- Coole, Diana y Samantha Frost (2010). *New Materialisms*. Durham: Duke University Press.
- Eames, Elizabeth R. (1976). "Sexism and woman as sex object" en *Journal of Thought*. Caddo Gap Press, volumen 11, número 2, pp. 140–143.

- Fontana, Clara (1993). *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fraser, Nancy (1990). 'Rethinking Public Sphere. A Contribution to the Critique of the Actually Existing Democracy' en *Social Text*, número 25/26, 1990, pp. 56-80.
- Hemmings, Clare (2011). *Why Stories Matter?* Durham: Duke University Press.
- Kratje, Julia (2017). 'El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)' en *La Trama de la Comunicación*, volumen 21, número 1.
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hernández Barbosa, Sonsoles (2015). « The 1900 World's Fair or the Attraction of the Senses », en *The Senses and Society* 10:1, marzo 2015, pp. 39-51.
- Hesford, Victoria (2013). *Feeling Women's Liberation*. Durham: Duke University Press.
- Macdonald, Sharon (1997). 'Exhibition of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display', en Macdonald, Sharon (editora), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Londres: Routledge.
- Macón, Cecilia (2017). "Ansiedad, indignación y felicidad para la emancipación: el camino de Mary Wollstonecraft" en Daniela Losiggio y Cecilia Macón (compiladoras). *Afectos políticos*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- \_\_\_\_ (2018). "Cómo seduce un cyborg. Mito, ironía y grotesco" en: Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplina*. Buenos Aires: Prometeo.
- \_\_\_\_ (2021). "White scarves and green scarves. The affective temporality of #QueSeaLey (#MakeltLaw) as fourth-wave feminism" en Cecilia Macón et al., *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. Nueva York: Palgrave.
- Mendus, Susan (2000). *Feminism and Emotion*. Nueva York: Palgrave.
- Moddelmog, Debra (1999). *Reading Desire*. Ithaca: Cornell University Press.
- Monteagudo, Luciano (1995). "En mi cine las mujeres son transgresoras" en *Página 12*, 9 de mayo.
- Mullaly, Laurence (2011). "La résistance féministe dans l'œuvre cinématographique de María Luisa Bemberg" en Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo, Julien Roger (editores), *Hommage à Milagros Ezquerro Théorie et fiction*. México, París : RILMA 2 / ADEHL.
- Nussbaum, Martha C. (1995). "Objectification" en *Philosophy & Public Affairs*. Wiley, volumen 24, número 4), pp. 249–291.
- Perez, Inés (2012). *El hogar tecnificado*. Buenos Aires: Biblos.
- Pollock, Griselda (2003). *Vision and Difference*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Poulin, Jacques (1993). "Irony is not Enough. The limits of the Pragmatist Accommodation of Aesthetics of Human Life" en *Poetics Today*, volumen 14, número 1, pp. 165-180.
- Prokhovnik, Raia (1999). *Rational Woman*. Manchester: Manchester University Press.

- Rosa, Maria Laura (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rosa, Maria Laura (2015). "Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura" en *Arteologie*, número.8.
- Schaefer, Donovan O. (2015). *Religious Affects. Animality, Evolution and Power*. Durham: Duke University Press.
- Scott, Joan (2009). "El eco de la fantasía. La historia y la construcción de la identidad" en *La manzana de la Discordia*, volumen 4, número 1, pp. 129-143.
- Terán, Oscar (2015). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Trebbisacce, Catalina (2013). "Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg" en *Revista Nomadías*, número 18, pp. 19-41.
- Williams, Linda (1984). "When the Woman Looks" en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, *Re-vision: essays in feminist film criticism*, American Film Institute, University Publications of America.
- \_\_\_\_ (2005). "Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary", Alan Rosenthal and John Corner (editores), *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Williams, Raymond (1977). "Estructura del sentir", *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península.
- Young, Iris Marion (2005). *On Female Body Experience*. Oxford: Oxford University Press.

---

\* Cecilia Macón enseña e investiga Filosofía de la Historia en la Universidad de Buenos Aires. Es Licenciada y Doctora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires), y MSc. en Teoría Política (London School of Economics and Political Science). *Sexual Violence in the Argentine Crime Against Humanity Trials. Rethinking Victimhood* (Lexington Books, 2016) es el primer libro de su autoría. Ha editado *Pensar la democracia, imaginar la transición* (2006), *Trabajos de la memoria* (2006), *Mapas de la transición* (2010) –este último en colaboración con Laura Cucchi-, junto a Mariela Solana, *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (2015) y, con Daniela Losiggio, *Afectos Políticos. Ensayos sobre actualidad* (2017). Ha publicado extensamente en revistas tales como *Historein*, *Journal of Romance Studies*, *Mora*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *E-Misferica*, *Clepsidra*, *Deus Mortalis*, *Debate Feminista*, *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, *Juridikum-zeitschrift im Rechtsstaat*, entre otras. Desde 2009 coordina SEGAP, un grupo de investigación interdisciplinario dedicado a estudios de la memoria, teoría de género y estudios visuales, concentrándose en debates originados en las teorías de los afectos. Dentro de este marco su investigación se centra en debatir la idea de "agencia", particularmente en el modo en que enlaza pasado, presente y futuro. En la actualidad prepara un libro dedicado a dar cuenta de los orígenes del feminismo en tanto una "des-estructura del sentir". Desde 1996 trabaja como periodista cultural para medios nacionales y extranjeros.  
E-mail: cecilia.macon@icloud.com