

“Yo, la peor de todas”: Cine, Feminismo y Representaciones

Chávez Deluchi, Tatiana (FPyCS – UNLP)

Eje 4: Arte y Comunicación / Mesa 1

Palabras Clave: Cine, Feminismos, Representaciones

Presentación

Las narrativas cinematográficas, como prácticas comunicacionales/culturales y artísticas, son constructoras de imaginarios sociales y de formas de ser/estar en el mundo. Como tales son a su vez terreno de luchas, resistencias y transformaciones en el universo de lo simbólico. María Luisa Bemberg lo comprendió al encontrar en la realización cinematográfica, además de su *razón de ser*, un espacio de reconocimiento, de construcción de identidad y sobre todo de libertad.

María Luisa Bemberg nació un 14 de abril de 1922 en la ciudad de Buenos Aires en el seno de una familia tradicional. Desde pequeña había sentido una gran atracción por el universo de las artes, sobre todo por el teatro. Durante la década del setenta realiza sus primeras incursiones en el cine como guionista. En 1971 escribe el guion del filme *Crónica de una señora*, dirigido por Raúl de la Torre y en 1975 el guion de *Triángulo de cuatro*, dirigido por Fernando Ayala. Entre medio de ambos, María Luisa filma su primer cortometraje documental *El mundo de la mujer* (1972), que se inscribía dentro de su militancia en la organización feminista: UFA – la Unión Feminista Argentina - de la cual fue también una de sus fundadoras.

Yo, la peor de todas, que se estrena en Argentina el 9 de agosto de 1990, es un film que está inspirado en el ensayo *Las trampas de la fe* (1982) del poeta y diplomático mexicano Octavio Paz. Ubicado históricamente en el México del siglo XVII, narra los últimos años de Juana Inés de la Cruz - «más poeta que monja, más monja que mujer» - quien, a sus veinte años, y no viendo otra posibilidad para poder estudiar y saciar su sed de conocimiento, se encierra en un convento. Para Valdés (2022) el filme presenta una modalidad de abstracción en la puesta en escena. ¿En qué sentido? En el sentido de que el filme no presenta en verdad un registro de realismo histórico tradicional, ni pretende tampoco una reconstrucción histórica en sentido estricto de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. De hecho, si bien la mayoría de los momentos dramáticos tienen una base

histórica, son en verdad producto de la fantasía del guionista Antonio Larreta y de María Luisa. Parafraseando a Bemberg, lo que la moviliza a realizar el filme es el deseo de plasmar el deslumbramiento que siente por la que considera una de las mujeres más interesantes de la historia del pensamiento.

Un dato no menor que tendría también su implicancia en el tratamiento visual de *Yo, la peor de todas* es que la búsqueda de financiamiento para el filme estuvo lejos de ser una tarea sencilla. Si bien en principio la idea había sido realizar una puesta realista, dadas las condiciones de producción se terminó optando por un tratamiento visual más bien minimalista, inspirado en el filme *Thérèse* (1986) del francés Alain Cavalier¹.

Lita Stantic, productora, cineasta y co-fundadora de Gea Producciones junto a María Luisa, expresa en ese sentido:

Cuando finalmente conseguimos un inversor francés y resolvimos traer a un director de arte de afuera, Voytek, hubo que adaptar la escenografía, porque no se podía hacer algo tan despojado con un vestuario de época. Así que se planteó una escenografía con módulos, simple, pero no tan austera como queríamos al principio (Eseverri & Peña. Noviembre 2013. *Lita Stantic El cine es automóvil y poema*)

Frente a las adversidades y desafíos que presentaba la industria del cine argentino, con un Instituto Nacional de Cine que escaseaba en recursos, GEA Producciones pudo llevar adelante el proyecto con la suma - «exorbitante» según la revista *Somos Argentina* (1990) - de 1.200.000 dólares.

Para el desarrollo de la presente ponencia, el texto se ordenará en tres momentos: en principio, se recuperan los aportes de los Estudios Culturales para situar el análisis cultural en el campo de la Comunicación, en segundo lugar, se desarrolla un análisis temático interpretativo del filme a partir de la técnica de fichaje de la obra y por último se presenta una reflexión y síntesis de todo lo esbozado.

Un punto de partida: los Estudios Culturales

«[...] porque, como sabemos, las relaciones de poder se hacen y se rehacen a través de los textos divertidos y de los rituales de relajación y abandono»

Post-feminismo y cultura popular: Bridget Jones y el nuevo régimen de género (2017),
Angela Mc Robbie

Los Estudios Culturales surgen en el contexto de la Gran Bretaña de posguerra como un intento de comprender y abordar el cambio social y cultural de la época: la ruptura de la cultura tradicional británica frente a la emergencia de la sociedad de consumo de masas, el impacto de las nuevas formas del poder adquisitivo y, principalmente, la crisis de la Universidad y de las formas mismas de producción del conocimiento académico. El desafío que se propusieron las y los investigadores del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham fue, como expresa Grossberg (2009), un desafío epistemológico. Se trataba de cuestionar y discutir con el cientificismo imperante la idea de que la única forma válida de construir conocimiento era a través de las llamadas ciencias duras.

Immanuel Wallerstein en «Abrir las Ciencias Sociales» (1996) exponía esa discusión en los siguientes términos: si las Ciencias Naturales podían reconocer desde hacía mucho que « [...] el que mide modifica lo medido» (p.64) ¿por qué las Ciencias Sociales no pueden?»

Ahora bien, sin dejar de reconocer la existencia de realidades materiales, con efectos reales y mensurables, lo que los Estudios Culturales vienen a señalar es que las prácticas culturales importan. Como expresa Grossberg (2009) «la cultura en la que vivimos, las prácticas culturales que usamos, las formas culturales que ponemos e insertamos en la realidad, tienen consecuencias en la manera como se organiza y se vive la realidad» (p.32). La cultura es una dimensión clave de la construcción o transformación permanente de la realidad y es, a la vez, una puerta de entrada para comprender la organización del poder. Un poder que, en cualquier contexto, «es siempre multidimensional, contradictorio y nunca suturado totalmente» (p.33). Las fisuras construyen el campo de interés de los Estudios Culturales. Se trata de una exploración de las posibilidades de supervivencia, de lucha, de resistencia y de cambio en el entramado social.

Se pueden destacar tres aspectos fundamentales que el campo de los Estudios Culturales aporta para un análisis comunicacional complejo de la cultura. El primero de ellos es el *contextualismo radical*, lo que Lawrence Grossberg (2009) llama el corazón de los

Estudios Culturales. La noción de que las prácticas sociales se comprenden sólo en el marco de un contexto histórico, político y cultural específico, de forma relacional y a través de una práctica analítica articulada que implica «el trabajo de hacer, deshacer y rehacer relaciones y contextos, de establecer nuevas relaciones a partir de viejas relaciones o de no relaciones, de trazar líneas y mapear conexiones» (p.29). Aquí lo que se reconoce es el carácter contingente y caótico de la realidad social.

El segundo aspecto, en estrecho vínculo con el primero, es el de la *interdisciplinarietà*: la invitación a transgredir la frontera de las disciplinas que no se trata de la simple sumatoria de tradiciones distintas sino de una combinación interpretativa que sea útil y a la vez relevante políticamente. (Caggiano & Grimson, 2010, p. 25) Una elección estratégica de paradigmas teóricos para lograr una mejor comprensión del contexto que permite a su vez la emergencia de nuevas preguntas de investigación.

Por último, (y no menor en importancia) el *compromiso intelectual* como sentido de la práctica investigativa. La vocación política transformadora que impulsa la producción de conocimiento. No porque necesariamente exista una articulación dada entre la producción de conocimiento y la política, sino por la posibilidad de que puedan articularse para construir un mundo más igualitario (Grossberg, 2009).

Una noción en la que confluyen los preceptos de los Estudios Culturales es la de *interseccionalidad*, que puede definirse como «el reconocimiento de la intersección de muchas formas de opresión por características inextricables en un mismo sujeto» (Gaona, 2021, p.74) Analizar los fenómenos sociales de forma compleja y relacional, significa, como se mencionó anteriormente, observar la multidimensionalidad en la que se articulan los vínculos. En ese sentido lo que el interseccionalismo propone es una sensibilidad analítica que permite indagar en las estructuras de poder, atendiendo a las formas dinámicas en las que la raza, el género, la clase, la sexualidad, entre otras desigualdades, construyen sujetos vulnerables y sujetos en ejercicio de poder.

En el abordaje de la pregunta por los diálogos entre las luchas de los feminismos y la producción cinematográfica, resulta pertinente elaborar una mirada interseccional. En ese mismo sentido, otro punto clave para desarrollar un análisis cultural complejo es el concepto de *hegemonía*. Tal como señala Raymond Williams (1977) la parte más difícil

e interesante de todo análisis cultural es la que pretende comprender lo hegemónico tanto en sus procesos activos y formativos como en sus procesos de transformación.

La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significaciones y valores que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (Williams R., 1977, p.131)

La hegemonía, por tanto, es la que permite comprender las relaciones de poder, de dominación y de subordinación en el universo de significaciones sociales. Reflexionar acerca de las posibilidades de transformación en el entramado de lo social implica indagar en lo *emergente*: aquello que viene a disputar los sentidos instituidos socialmente. Esas prácticas y sentidos nuevos que se crean en el continuo social y que se posicionan como alternativos a lo dominante.

De ese modo, recuperando las palabras de Angela McRobbie, se parte entonces de entender que es en los «textos divertidos» donde se hacen y rehacen las relaciones de poder, donde se juega el vínculo entre lo instituido y lo emergente.

Sor Juana Inés de la Cruz: poeta, monja y mujer

María Luisa Bemberg asume como realizadora un compromiso ético, político y moral de discutir desde el campo de la imagen las narrativas hegemónicas que ilustran de forma insistente a mujeres calladas, mansas y recluidas en el claustro del hogar. Sor Juana Inés de la Cruz es independiente y transgresora, intelectual y crítica y es, por sobre todo, una mujer deseante; lo cual tensiona los mandatos y mitos sociales históricos sobre el lugar político y social designado para las mujeres.

De acuerdo con Ana María Fernández (1993), la familia burguesa moderna se funda sobre tres mitos: la mujer-madre, la pasividad erótica femenina y el amor romántico, que son los que legitiman las prácticas del poder masculino «a través de la figura social del marido, que posiciona en dependencia económica, subjetiva y erótica a la esposa y articula un relativo contrapoder femenino a través de la figura social de la madre».

Un punto de tensión en el filme en torno al arquetipo de la mujer-madre se desarrolla en la escena en que la Virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga revela su embarazo a Sor Juana.

Juana dice:

No entiendo la maternidad. Tengo un cuerpo que en un romance mío llamé... abstracto [...] Mi espejo de obsidiana, en que leo el pasado y vislumbro el futuro. Mis autómatas, mi astrolabio, mis imanes. Esta lira, tan antigua que me gusta pensar que la tocó el mismo Orfeo. Aquí están mis hijos, hacen menos ruido que los otros. Dicen más cosas.

A lo que la Virreina responde: «Una mujer sin hijos es incompleta. No se puede negar la Naturaleza».

El debate acerca de la igualdad *versus* diferencia en la producción teórica de los feminismos tiene su historicidad. La politóloga Chantal Mouffe explica que en realidad se trata de una suerte de trampa, dado que no existe una entidad homogénea «mujer» enfrentada con otra entidad homogénea «varón» sino que en las relaciones sociales existen distintos lugares y posiciones de subordinación, a causa de la diferencia sexual. En el filme se evidencia que si bien Juana y María Luisa están igualadas en el aspecto de la opresión patriarcal: representada por el velo en el caso de Juana y de la corona en el caso de la Virreina - Iglesia y Corona Española - existen diferencias en el deseo; lo que permite en este punto complejizar la identidad «mujer». La identidad aparece no como un lugar fijo, sino contingente y móvil.

Los mitos sociales que configuran las sociedades modernas logran su eficacia simbólica a través de la repetición insistente de sus narrativas; lo que implica una invisibilización de lo diverso. ¿De qué modo? A través de discursos sociales universalistas y esencialistas que invisibilizan el proceso sociohistórico de su construcción, haciendo que esos relatos aparezcan como naturales, ahistóricos y, por supuesto, inmodificables.

La Iglesia, desde que se convirtió en Europa en religión oficial del Estado, trató de establecer a través de legislaciones represivas un control sobre la sexualidad, vinculando lo sagrado con la práctica de evitar tanto a las mujeres como al sexo (Federici, 2016, 62), relegando así a las mujeres a un lugar de pasividad. Ya a partir del siglo XV la mujer se vuelve más claramente la representación de lo hereje y, por tanto, el blanco de

persecución de la Santa Inquisición. Si la figura deseable era la mujer-madre, su par antagónico era la mujer-bruja. Una mujer que no deseara el matrimonio y la maternidad para sí, sólo podía *ser para Dios*.

La protagonista del filme no resigna su identidad «mujer», pero se encuentra en una disyuntiva. A sus nueve años, se vuelve una carga para su familia. Su madre le dice: «[...] en la casa no ayudas. Hay demasiadas bocas para alimentar». El destino que le espera es con suerte el de un matrimonio arreglado y una vida de esposa-madre abnegada. Pero Juana quiere estudiar, por lo que opta por otra alternativa: «como no me pude vestir de hombre, me vestí de monja», dice. Remite quizás a otra Juana - que en la Francia del siglo XV - con 17 años decidió vestirse de hombre para luchar junto a Carlos VII en la Guerra de los Cien Años. Al vestir los hábitos, Juana encuentra un posible camino de realización su deseo.

El convento: ¿el encierro como forma de libertad?

A excepción de la protagonista y tal vez de los Virreyes de España, el conocimiento es reconocido por los personajes de la trama como dominio exclusivo de lo masculino, por lo que además de contar con un lugar socialmente legitimado para su ejercicio - la Iglesia - el conocimiento es sexualizado. Como religiosa Juana adquiere el permiso social para poder acceder al universo intelectual, otorgado simbólicamente por la figura del Padre Miranda, su confesor. Juana le dice a Miranda:

¿Habéis olvidado nuestras conversaciones hace catorce años? Vos me convencisteis de que mi amor por las letras, por el conocimiento, no estaba reñido con la vida del convento ¡Hasta me ayudasteis a conseguir el dinero de la dote que yo no podía pagarme!

El conocimiento en dominio de lo femenino será representado, por el contrario, como algo de temer, algo peligroso. La Madre Leonor reprende a Juana y le dice: «La Teología no es cosa de mujeres, Juana» mientras que los varones de la Iglesia manifiestan: «Bien lo dijo San Bernardo: Cuando oigo hablar a una mujer, es como si silbase una víbora»; «[...] vos citasteis a Salomón...Recordar que él dijo: La mujer es más amarga que la muerte»; «Dios no creó a la mujer para filosofar». No únicamente el intelecto y el conocimiento serán considerados privilegio de lo masculino, sino que la propia palabra quedará reservada para los varones. Es por ello que Juana sentencia que

«para una mujer el conocimiento es siempre una transgresión».

Federici (2016) explica que durante los siglos XVI y XVII se profundiza la degradación social de la mujer, dando como resultado su infantilización legal. Se refuerzan de ese modo una serie de equivalencias simbólicas binarias que enlazaban lo femenino a lo emocional, a lo doméstico y a las tareas de cuidado y lo masculino a lo racional, lo público y la fortaleza. «La lengua femenina era especialmente culpable, considerada como un instrumento de insubordinación. Pero la villana principal era la esposa desobediente, que junto con la «regañona», la «bruja», y la «puta» era el blanco favorito de dramaturgos, escritores populares y moralistas». (Federici, 2016, p. 155).

En el filme, existe a su vez una condena silenciosa (o no tanto) al vínculo afectivo que une a Juana con María Luisa. En el interior de Sala Capitular del Arzobispado y reunidos los eclesiásticos de alto rango mantienen una discusión acerca de la naturaleza de los poemas de Sor Juana:

Arcediano: Yo no veo más que lascivia, la más enfermiza sensualidad ¡Y están escritos por una mujer

Prelado I: A otra mujer...

Padre Miranda: Ensalzan a la señora Virreina. Son poemas de alabanza, de adulación si se quiere...Se escriben en todas las cortes europeas.

Prelado III: No en la de España. Ningún poeta ha dejado testimonio de cómo eran los ojos o los labios de Isabel La Católica.

El Arzobispo Seijas comienza a observar como peligrosa esa amistad y viendo amenazada y desafiada su posición de poder frente al Virrey, que protege a Juana y consiente la amistad entre la Virreina y la monja busca el modo de alejarlos y, en consecuencia distanciar a María Luisa de Juana. Cabe recordar que en el marco de la cruzada de la Iglesia contra las brujas, las amistades entre mujeres habían empezado a ser también un objeto de sospecha. Federici explica que por ese entonces la palabra *gossip*, utilizada durante la Edad Media como sinónimo de «amiga» mutó su significado hasta adoptar connotaciones negativas, siendo en la actualidad «chisme» su principal acepción. Juana sufre así como una primera sanción la confiscación y prohibición del acceso a los libros, por lo que se refuerza en dicha escena la idea del conocimiento en dominio femenino como perversión del espíritu de la mujer.

Ahora, volviendo a la pregunta inicial de si Juana encuentra la libertad en el encierro del convento - que conlleva en sí una contradicción - y pese a la sanción que recibe, una posible respuesta se puede esbozar en la escena en la que ella se dirige a sus estudiantes en su último día de clases:

Aquí se os ha enseñado a leer y escribir, a bailar, a bordar, a cocinar. Todo esto es muy necesario. Pero hay algo para mí de mayor importancia. Yo quisiera que recordais siempre, siempre que Dios no os dio en vano la curiosidad, la percepción. Que nada de eso es del coto privado de los hombres. La inteligencia no tiene sexo. Y si alguien lo dice – y muchos lo dicen – mienten. Tampoco es privilegio de los hombres, la libertad de interrogarse sobre los secretos de este mundo [...]

Juana encuentra un modo, no uno ideal pero sí uno real de poder ejercer algo similar a la libertad. A partir del poder decir, del poder transmitir sus saberes a quienes están en posición de poder escucharla.

La redención: “otra Juana o ninguna”

«Creo que Sor Juana Inés de la Cruz es una mente privilegiada, un talento loco y me parece lamentable su historia. No la quemaron como a las brujas, pero le quemaron las alas. Es la muerte de su espíritu»

Bemberg, M. en *Quise ir hasta el esqueleto de la película* por Ada Oramas. Recuperado de:
<http://www.marialuisabemberg.com/descargas/dirigidas-yo-la-peor-de-todas/nota5.pdf>

Como consecuencia del hostigamiento del Arzobispo de México, quien le profesa una gran aversión, y de la traición de su confesor -el Padre Miranda -, Juana se encuentra desprotegida y condenada a renunciar a las letras. La acusación: haber desafiado a la autoridad de la Iglesia al interpretar los libros santos «con divagaciones científicas a la moda de la Europa impía y con poesías amorosas impropias [...]».

Si bien Juana es por supuesto *una*, el filme juega con una multiplicidad de Juanas (de acuerdo a cómo es reconocida desde la mirada de los demás personajes). Existe una Juana a través de la mirada afectuosa de María Luisa, que la admira por su pasión, que la observa con extrañeza por no haber conocido nunca una mujer como ella - «Esta Juana es mía, nada más que mía» - y que la reconoce en su intimidad - «¿Cómo es Juana consigo misma, cuando está sola, cuando nadie la mira?». Existe una Juana rechazada por la Iglesia, que la ve rodeada de vanidades, que condena su inmenso deseo de conocimiento. Existe a su vez una Juana deseada por la Iglesia, que está de rodillas fregando el piso- «Esta es la Juana que he esperado veinte años...porque sabía que existía...Abnegada, entregada al servicio de Dios» - e incluso una Juana en los ojos de desaprobación de su madre, a causa de su aversión al matrimonio.

La pregunta es ¿qué queda entonces de Juana cuando le arrebatan su amor más grande?: «Cuando haya terminado esta confesión, seré otra Juana...distinta de aquella que me culpo de haber amado demasiado, de la que el mundo celebró con indulgencia...Otra Juana...o ninguna».

Juana renuncia a sus pasiones para poder seguir viviendo según la Iglesia se lo demanda. El Padre Miranda manifiesta: «Tu penitencia consistirá en desprenderte de todos tus afectos mundanos. Venderéis para los pobres tus libros, tus papeles, tus objetos preciosos...Y, sobre todo, tus recuerdos». Si para Barbero la identidad está hecha de historias y es aquel relato que se cuenta a otros/as/es de sí mismo, de Juana quedará entonces otra Juana o ninguna. En su último acto de escritura, así como la Thérèse de Alain Cavalier escribe en sus memorias: *Jesus, merci* («Jesús, gracias») utilizando su sangre como tinta para dejar huella de su comunión con Dios, Juana firma su confesión como «Yo, la peor de todas» como huella de comunión con su propia historia: la de una mujer que a los ojos de la Iglesia amó y deseó demasiado.

Algunas consideraciones finales

El texto desarrollado se propuso como objetivo indagar en las representaciones de las luchas por la igualdad de género en el filme de María Luisa Bemberg *Yo la peor de todas*, a partir de los desafíos que se le presentan a la protagonista, Sor Juana Inés de la Cruz, en la búsqueda de un deseo que ha sido reservado para el dominio de lo masculino: el de acceder al conocimiento.

La decisión de analizar esta obra filmica de 1990 cobra relevancia en la vigencia de desigualdades socioculturales que, producto de la diferencia sexual, aún continúan operando. Se trata de una apuesta a seguir reflexionando sobre las narrativas audiovisuales desde las cuales se construyen y/o transforman las relaciones de poder en la trama social, así como también de la puesta en valor de la mirada de una cineasta lúcida y comprometida con las luchas feministas como lo fue María Luisa Bemberg.

Se expuso el modo en que se representan en la narrativa los mitos sociales fundantes de la familia burguesa en la Modernidad, principalmente el de la mujer-madre como contrapartida de la mujer-bruja. Se problematizó el lugar de la libertad - de deseo y de expresión - en el marco del contexto histórico de la narrativa, pero también trayendo la reflexión a la actualidad, para seguir pensando de qué modo se configuran los horizontes de expectativas y posibilidades de acción para cada género en el presente.

Por último y con vistas a ampliar en futuras investigaciones se trata de pensar cómo seguir construyendo miradas desde las imágenes audiovisuales que permitan otros modos de identificación y permitan seguir creando e inventando mundos más igualitarios y justos.

Referencias bibliográficas

Barbero, J. M. (1997) *Procesos de comunicación y Matrices de cultura*. Barcelona, España: Ediciones G. Gilli

Barbero, J. M. (2008) Políticas de la comunicación y la cultura: Claves de la investigación. *Serie Dinámicas Interculturales*, (11)

Caggiano, S. & Grimson, A. (2010) En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas, (Ed. Nelly Richard). *Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones* (pp. 17 – 30) Santiago de Chile, Chile: CLACSO. Editorial Arcis.

Gaona, M. (2021) Interseccionalidades: alcances de la teoría y versiones de la práctica política en el presente. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, 19 (76), 71 - 89) Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/4964/496466925006/>

Hall, Stuart (1980). *Encoding/decoding, en Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972/1979)* (Ed. Centre of Contemporary Cultural Studies) (Trad. Silvia Delfino) Londres, Inglaterra: Routledge.

Hoggart, Richard (1990) [1957] *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.

Kratje, J. (2017). El cine como transgresión Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984). *La Trama De La Comunicación*, 21 (1), 29–43. Recuperado de: <https://doi.org/10.35305/lt.v21i1.609>

Mouffe, C., & Moreno, H. (1993, marzo 1). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. *Debate Feminista*, 7. Recuperado de: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.7.1636>

Schmucler, H. (1984) Un proyecto de comunicación/cultura. *Revista Comunicación y Cultura* (12). México: Editorial Galerna

Williams, Raymond (1998) [1977] *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Filmografía

BEMBERG, M. L. (Directora) (1990) *Yo, la peor de todas* [Film] GEA Cinematográfica

CAVALIER, A. (Director) (1986) *Thérèse* [Film] AFC, Films A2

MACI, A. (Director) (2021) *María Luisa Bemberg: El eco de mi voz* [Film] Patagonik

ⁱ El filme *Thérèse*, estrenado en Francia (su país de origen) el 24 de septiembre de 1986 narra la vida de Thérèse de Lisieux, una joven monja de la Orden Carmelita, bautizada como “La flor de Jesús” y canonizada en 1897.