

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina

Lizel Tornay *

Resumen: Las representaciones son construcciones simbólicas y como tales están atravesadas de sentidos. La circulación de estas construcciones da lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura, pueden entrar en diálogo o en confrontación con otras también circulantes.

A su vez la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, lo entreteje con sentidos que dialogan o disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad.

El propósito de este trabajo es analizar las disputas en las construcciones de género a través de producciones cinematográficas dirigidas por realizadoras feministas en los primeros años de los períodos pos dictatoriales en España y en Argentina.

A través de un análisis comparativo se buscará evidenciar similitudes relacionadas a la circulación de problemáticas a nivel internacional y diferencias referidas a los particulares procesos que a nivel nacional se fueron dando en cada uno de los lugares focalizados durante los primeros años posteriores a las dictaduras.

Palabras clave: Feminismo - cine - dispositivo cinematográfico - género - realizadoras.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 37]

(*) Investigadora IIEGE (UBA), Doctoranda FBA-UNLP, investiga temáticas de género en el lenguaje audiovisual.

Introducción

“Una acción simbólica no cambia nada, crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”.

(De Certeau, 1995, p. 35)

Las representaciones son construcciones simbólicas y como tales están atravesadas de sentidos. La circulación de estas construcciones da lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura, pueden entrar en diálogo o en confrontación con otras también circulantes.

La noción de representación refiere a dos líneas de sentido, una de carácter transitivo que tiene que ver con ocupar el lugar de otro/as que están ausentes –representar a– y otra de carácter reflexivo que alude a mostrar-se, re-poner-se-, a la presentación pública (Chartier, 2002, p. 57), en este caso de unas personas mujeres con sus conflictos, deseos, imposibilidades y desafíos.

A su vez la representación visual refuerza a través de las imágenes esa doble función de, por un lado representar a las mujeres subordinadas a unas relaciones jerárquicas de género y , por otro mostrarlas, presentarlas tal cómo son, cómo hablan, piensan, sienten, cómo es el lenguaje de sus cuerpos, las expresiones de sus rostros. No importa si se trata de una ficción o de un documental a los efectos de la construcción de representaciones femeninas y su puesta en circulación. (Marin, 1999)

Se trata de un lenguaje sensible que aporta aquello que no es idéntico al lenguaje conceptual, racional de la palabra escrita. Cuando se intenta considerar nuevas temáticas derivadas de subordinaciones naturalizadas el lenguaje sensible amplía las posibilidades de interpelar la escucha del espectador.

A su vez la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, lo entreteje con sentidos que dialogan o disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad.

El propósito de este trabajo es analizar las disputas en las construcciones de género a través de producciones cinematográficas dirigidas por realizadoras feministas en los primeros años de los períodos posdictatoriales en España y en Argentina. A tales efectos tomaremos *La Petición* (Pilar Miró, España, 1976), *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartoilmé, España, 1978) y *Camila* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1984).

Las producciones sobre estas temáticas no fueron numerosas en las sociedades consideradas, sin embargo resulta interesante abordar un análisis comparativo a efectos de evidenciar similitudes relacionadas a la circulación de problemáticas a nivel internacional y diferencias referidas a los particulares procesos que a nivel nacional se fueron dando en cada uno de los lugares focalizados durante los primeros años posteriores a las dictaduras.

Algunas consideraciones previas

En relación a los términos comparativos de este trabajo cabe aclarar que, más allá de las diferencias cronológicas y geográficas, las experiencias dictatoriales del Cono Sur latinoamericano y de la España franquista refieren a la trama que conforma la “Historia del Tiempo Presente” en la medida que incluyen a generaciones vivas que son interpeladas por los componentes de su propia época. Es en este marco que el presente trabajo se propone focalizar su análisis.

Los estudios de la memoria y de la construcción de la identidad colectiva, así como sus narraciones, literarias y/o cinematográficas, se han convertido en un campo de investigación de importancia atravesando los límites disciplinarios tradicionales de la Artes, las Letras o la Historiografía. Al respecto corresponde aclarar dos asuntos de la teoría clásica de la memoria. Halbwachs (1992) considera a esta elaboración del tiempo pasado, por un lado,

como una construcción social en la que los individuos siempre refieren a marcos sociales cuando recuerdan.

Al respecto Pollak afirma que el silencio

Lejos de depender únicamente de la capacidad de los testigos... se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro. [...] la cuestión [...] es [...] sentirse autorizado para hacerlo [testimoniar]. (Pollak, 2006, p. 13)

Por otro lado Hallbachs señala que se trata de un proceso de construcción, no de recuperación, ya que esa elaboración está hecha desde la trama de sentidos vigentes en el tiempo presente, trama que constituye un momento de esa construcción de la memoria. (Jelín, 2012) Asimismo resulta oportuno considerar que las construcciones de la identidad colectiva y las construcciones de la memoria requieren un estudio complementario, ya que la trama que constituye la identidad está compuesta por los modos de recordar el tiempo pasado así como por el horizonte de posibilidades que le dan sentido.

Así lo advierte Huyssen: “Sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias (...) respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades”. (Huyssen, 1995, p. 252)

Tomando como referencia estas conceptualizaciones diremos que la construcción de las identidades sociales está constituida por los recuerdos colectivos de un pasado común.

Paralelamente, respecto de los estudios referidos a las producciones cinematográficas, consideramos al cine como una tecnología de representación, es decir una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones socio históricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. En ese diálogo el espectador entablará una conversación con el film, no desde un vacío, sino desde una identidad que puede reconocerse en esa producción. (Guillamón Carrasco, 2015). Desde esta perspectiva tomaremos el ‘cine de mujeres’ lejos de todo esencialismo partiendo de la visión de género como una construcción socio histórica. En este sentido se buscará evidenciar de qué modo el panorama cinematográfico sintomatiza la influencia del discurso feminista tomando a este último como un esfuerzo consciente de participar en el juego político. (Colaizzi, 1990)

Mujeres en el cine español feminista de la posdictadura (1975-1978)

Para analizar la producción cinematográfica española en estos años es necesario considerar la trama que constituye la identidad social de ese período atravesada por la memoria de un pasado común. Durante la dictadura franquista impuesta después de la Guerra Civil (1936-1939) los recuerdos de esta contienda se reprimieron oficialmente. La Guerra se reescribió como una Cruzada religiosa y la memoria histórica fue construida en base a la nostalgia de un pasado imperial perdido. Se impuso desde el Estado esta identidad nacional unificada subyugando diferentes identidades culturales y lingüísticas. El período

de la Transición se caracterizó por las tensiones entre los intentos de recuperar la memoria histórica a través de la restauración no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado frente a las políticas oficiales de amnesia basadas en un “contrato social” para enterrar el pasado. Como resultado, los recuerdos de la Guerra Civil y de la dictadura del Gral. Franco se convirtieron en un nuevo tabú y, en consecuencia, adquirieron la “cualidad espectral de fantasmas” (Colmeiro, 2011). Sin embargo el silencio y el olvido oficiales no recibieron el consenso que buscaba el régimen sino más bien “un asentimiento más negativo y resignado que simplemente pasivo” (Saz, 2004, p. 21). En medio de estas tensiones entre la imposición oficial y la respuesta lograda se esbozó, entre los sectores antifranquistas un sentimiento de desilusión y nostalgia por un futuro utópico pospuesto indefinidamente. En este juego de tensiones en torno a la construcción de identidades y memorias colectivas consideraremos las representaciones cinematográficas pero tal como lo plantea Stuart Hall: [no como] “un espejo de segundo orden que sirve para reflejar lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, permitiéndonos, de ese modo, descubrir lugares desde los que hablar”. (Hall, 1991, p. 236/7)

En esas situaciones de silenciamientos no siempre aceptados el movimiento feminista había estado trabajando de manera clandestina. Al inicio del período de la Transición obtuvieron una importante ampliación de los derechos de las mujeres¹. Sin embargo estos avances ocurrieron en un contexto heterogéneo, de gran desmemoria². El franquismo había borrado el pasado y el movimiento feminista tuvo que crear todo de la nada. En este sentido Valcárcel dice al respecto: “No es el nuestro un feminismo por lecturas, sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después”. (Valcárcel, 2000, p. 25)

En este marco el cine tendrá un papel muy importante en la deconstrucción y reconstrucción de nuevos paradigmas de conductas femeninas. (Zecchi, 2014)

Dentro del corpus de producciones cinematográficas del período en cuestión se destaca la filmografía de tres mujeres interesadas en las problemáticas femeninas. Sus películas constituyeron un aporte significativo para el movimiento feminista en tanto colocaron a las mujeres como sujetos.

Para nuestro análisis focalizaremos las realizaciones de dos de ellas, de Pilar Miró (1940-1997) *La Petición* (1976) y de Cecilia Bartolomé (1945) *Vámonos Bárbara* (1978).

Pilar Miró: *La petición*, 1976: Enfocadas

Esta cineasta especializada en guión dirigió nueve largometrajes a lo largo de veinte años (1976-1996), más de doscientas realizaciones televisivas y gran cantidad de obras teatrales. Ocupó dos cargos administrativos, Directora General de Cinematografía -1982-1985, y Directora General de Radio y Televisión Española - 1986-1989. Obtuvo un Oso de Oro en el festival de Berlín (1992) y un Goya a la mejor dirección en 1997. “Pilar Miró ha sido la mujer de mayor trascendencia en el mundo del espectáculo en España”. (Zecchi, 2014, p. 95/6) En todas sus películas y también en su gestión dentro de la Administración Nacional (Ley Miró, 1984)³, esta directora contribuye a la deconstrucción de las tecnologías de género

dándoles foco a las mujeres que tradicionalmente quedaban “fuera de campo”. *La Petición* está hecha sobre un guión que la misma realizadora había escrito sobre un cuento escrito por Emile Zola en 1882 (Zola, 2010). Fue la primera película de esta directora, realizada en el inicio del período de la Transición, desarrolla la historia sadomasoquista entre una mujer de clase alta y el hijo de su criada. Como era de esperar esta película con su contenido sexual y la inversión en los papeles de género tradicionales tropezó con la Censura, aplicada por la entonces denominada Junta de Apreciación de Películas, lo que luego le trajo un éxito de taquilla⁴. Todo el cine de Pilar Miró está atravesado por la violencia, violencia que invierte los parámetros propios del cine del tardofranquismo y de la Transición. El cine de oposición al ser una reacción a la imposición de la armonía franquista, era violento y, por lo general las víctimas eran las mujeres. Al contrario, en casi todas las narraciones de Miró en el período de la Transición, las víctimas son los hombres. Ellos, en el imaginario de esta directora son figuras feminizadas, en cambio las mujeres revisten características opuestas a los valores de sumisión, dulzura y pasividad del modelo franquista del ángel del hogar. De este modo interpela esta directora al discurso hegemónico sobre la sexualidad. Sus mujeres son figuras fuertes, independientes, dominantes, sexualmente activas. (Zecchi, 2014) La estructura narrativa de esta película comienza con una primera secuencia durante la infancia de los personajes cuando inician los juegos sadomasoquistas. La niña de una familia encumbrada y el niño hijo del ama de llaves de esa familia caminan tomados de la mano de espaldas a la cámara, se alejan por un sendero hasta perderse en el punto de fuga del cuadro. El sendero prolijo, enmarcado por pérgolas. Más allá la naturaleza salvaje sugiere un espacio que escapa al control, a la racionalidad. Luego volverán por ese sendero prolijamente arreglado acercándose a la cámara. En escenas posteriores la directora amplía el foco de su mirada de la perversión, tanto en las instituciones educativas a las que la niña hace referencia como hacia su familia en medio de la cual se dan conversaciones que sugieren corrupción de instituciones jurídicas y/o médicas aceptadas por las relaciones familiares. Se evidencia de este modo un dispositivo socio cultural en el que están implicadas las relaciones de género y de clase. “Teresa [la protagonista] no rechaza por completo esa sociedad, sino que conoce las ‘reglas del juego’ que le permiten subvertir sin cuestionar demasiado el orden establecido”. (Guillamón Carrasco, 2015) Hacia el final de la película la directora “nos informa que la principal preocupación de la joven es conservar ese mundo que la rodea. (...) De este modo apunta a la complicidad de la protagonista con el poder, con unas estructuras que no cuestiona porque la benefician” (Guillamón Carrasco, 2012, pp. 298/299). En sintonía con este relato hacia el final el personaje no es castigado ni reconducido hacia la norma como lo hacía el cine clásico. El film se cierra con un abrupto primer plano de Teresa que interpela al espectador. Por un lado entonces, esta directora en estos años de posdictadura, diseña una estrategia de imitación de la construcción de género masculina a la que cuestiona tanto como al entramado de poder que la sostiene. Paralelamente, en la película analizada las decisiones de esa mujer protagónica se despliegan fuera del mundo de la vida cotidiana y de las normas a donde al final de la película la protagonista vuelve.

Cecilia Bartolomé: *¡Vámonos Bárbara!*, 1978: primer *road movie* femenino

Esta realizadora si bien no muy prolífica en cuanto a su producción cinematográfica, no siempre considerada en la historia del cine español, dirigió con *Vámonos Bárbara* el primer largometraje de esta cinematografía nacional considerado como feminista y la primera *road movie* femenina del cine occidental (Zecchi, 2014). En este guión Cecilia Bartolomé toma el planteo de la segunda ola del movimiento feminista “lo personal es político”. Se trata de un recorrido personal y geográfico (*road movie*) en el que una mujer burguesa de mediana edad decide dejar a su marido e iniciar un viaje con su hija, Bárbara, desplazándose de su identidad de mujer acomodada dependiente de su marido a una mujer autónoma. Las situaciones que encuentra en el viaje no le resultan satisfactorias por lo que retornan a la ciudad de donde partieron pero no a la misma casa.

De este modo la directora denuncia en el principio de la película las relaciones jerárquicas de género a través de las evidencias del accionar de un marido autoritario. Él no aparece en pantalla, queda fuera de cuadro, su presencia se mostrará a través de llamadas agresivas que él realiza o de abogados enviados por él. Así Bartolomé interpela esas relaciones jerárquicas dentro de un matrimonio, las denuncia y resuelve el relato con una respuesta individual a la situación de subordinación. Resulta oportuno señalar que a lo largo del relato de esta película la directora desafía los procesos entonces hegemónicos de producción del significado mujer. Para eso evidencia dos estrategias, por un lado se desplaza del placer visual en el que estaba circunscripta la representación del cuerpo femenino para integrarse en un discurso sobre lo cotidiano. Ni embellecido ni espectacularizado, el cuerpo femenino aparece representado dentro de un espacio rutinario, una imagen que se aleja de los juegos de iluminación. Es dentro de esa cotidianeidad donde se establece el discurso político del film.

Por otro lado, altera el lugar ocupado tradicionalmente por el ángel del hogar proponiendo un nuevo modelo femenino: una mujer emancipada que disfruta de su independencia económica, sexual y sentimental, aunque no deja de evidenciar sus contradicciones. La autora coloca el tema del viaje, como metáfora del tránsito vital de la protagonista, ella sale de la casa, del espacio privado, para explorar y para participar del mundo.

Interpelaciones de género en el cine argentino feminista de la posdictadura (1984-1986)

La posdictadura argentina a partir de 1983 presenta un contexto político y cultural muy distinto al que describimos en torno al período posdictatorial en España. En Argentina, desde los primeros momentos del retorno de la democracia la tematización de la dictadura en la esfera pública fue permanente debido, en gran medida, a la acción de los distintos organismos de Derechos Humanos, que impulsaron políticas de rememoración desde antes que la dictadura militar cediera paso a la renaciente democracia⁵. La centralidad de la problemática de los Derechos Humanos, la publicación en 1984 del informe elaborado por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y el Juicio a las Juntas Militares en 1985, entre otros factores, fortalecieron la presencia pública

de la memoria dictatorial en los primeros años de la vuelta a la democracia. Sin embargo, y tal como lo han demostrado las últimas investigaciones de este período (Feld y Franco, 2015), estos primeros años, 1984 y 1985, estuvieron atravesados por incertidumbres, ambigüedades, continuidades del período dictatorial y marcos particulares sobre lo decible y enunciable en relación con ese pasado. Convivieron en la escena pública un amplio arco de valores y representaciones del pasado y de ese presente que estaban en disputa. Los actores se movían en escenarios de prueba y error con respecto a sus posiciones, acciones, concepciones y decisiones.

En este marco el campo del cine venía de un período dictatorial durante el cual directores, actores, técnicos habían sufrido persecución, asesinatos y exilios. A diferencia de otros regímenes autoritarios la dictadura argentina no hizo una reivindicación explícita de su accionar político. Uno de los principales ejes de su accionar que había sido la aniquilación de la subversión fue desarrollado en una situación de semiclandestinidad sin asumir públicamente las consecuencias de lo actuado. En esas coordenadas el lugar que la dictadura le dio al cine fue el de difundir valores morales más que una presentación, y mucho menos una discusión, de la política gubernamental. En esta lógica de medias palabras la negación de la palabra política abierta resultó tan fuerte que durante los primeros años de la democracia, en medio de las tensiones, incertidumbres y temores descriptos, el cine desarrolló la ficción. “Se habló mucho de la política pero no *desde* la política” (Aprea, 2008, p. 53). La producción fílmica de los primeros años se centró en la denuncia de la dictadura y en una revisión crítica de pasado histórico en la búsqueda de raíces del autoritarismo.

Las películas más relevantes de ese momento *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984) interpelaban al conjunto de la sociedad y a la política en abstracto para que se hiciera cargo de las anomalías narradas. Ambas fueron consagradas por la Academia de Hollywood que premió con el Oscar entre las películas extranjeras a *La Historia Oficial* y con la nominación para esta categoría a *Camila*, lo cual evidencia la movilización impulsada por los organismos de derechos humanos no solo a nivel local sino también a nivel internacional y la recepción que estas tuvieron.

María Luisa Bemberg: *Camila*, 1984

En esta trama político cultural nos interesa tomar una producción de María Luisa Bemberg, (1922-1995) directora de cine y guionista, de pública militancia feminista, a fin de analizar algunas disputas posibles en torno a las representaciones femeninas provenientes de esta corriente de ideas y aquellas propias de un Estado patriarcal, autoritario aún con fuertes huellas en el tejido social.

La película *Camila* está basada en hechos históricos. Camila O' Gorman, una joven perteneciente a una familia de la elite y Ladislao Gutiérrez, un cura párroco de una provincia del interior, fueron personajes reales. Esta historia ocurrió en el año 1848, durante el mandato del gobernador de la provincia de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas (1829-1852), en el período anterior a la conformación del Estado Nacional. La película narra el amor prohibido entre Camila y Ladislao. Ellos huyen, la persecución de los amantes por parte de un gobierno autoritario y una sociedad prejuiciosa conduce al fusilamiento de la pareja protagonista.

A través de una lectura alegórica comprendida con facilidad por el público de la época, la historia de Camila evidencia las relaciones entre la política autoritaria y la persecución de los ciudadanos también en el ámbito de la vida privada. Lo mismo había ocurrido con el intento de imposición de valores reaccionarios en todos los aspectos de la vida social por parte de la dictadura militar.

Hechos reales del pasado lejano servían para denunciar acontecimientos recientes e interpretarlos en función de una lectura que ve la historia argentina como el producto del enfrentamiento entre el autoritarismo estatal y las ansias de libertad de los ciudadanos particulares. La película interpela al espectador crítico en tanto ciudadano interesado en las situaciones vividas. En esa sociedad posdictatorial fuertemente movilizada por la lucha a favor de los derechos humanos, pero con una fuerte presencia residual de representantes del gobierno militar en distintos niveles del aparato estatal, el éxito de público fue notable. Tanto en Argentina y como a nivel internacional la recepción fue muy significativa coronándose la misma con la nominación al Oscar antes citada.

Si retomamos entonces el planteo de Colaizzi respecto de considerar el discurso feminista como un esfuerzo conciente de participar en el juego político diremos que se trata de una apuesta que a cambio de “la sexualización de la imagen propone la politización de la sexualidad” (Colaizzi, 2007, p. 119) en tanto las tensiones domésticas que evidencia el film aluden a unas construcciones de género alimentadas desde los poderes hegemónicos, estatales y eclesiásticos. “La mejor cárcel es la que no se ve” dice la madre de Camila aludiendo en pocas palabras al entramado entre las normas del espacio doméstico y del poder político. En medio de las tensiones propias del período posdictatorial la directora retoma la afirmación del feminismo de la segunda ola que sostiene “lo personal es político” y lo evidencia a través de una historia generizada en la que las subjetividades femeninas carecen de todo derecho.

A modo de conclusión

Al inicio del trabajo planteamos que las producciones cinematográficas constituyen herramientas privilegiadas a la hora de indagar las disputas de sentidos en las tramas socio históricas. En este caso analizamos los indicios que brindan algunas producciones filmicas feministas en los primeros años de las posdictaduras de España y Argentina y los pusimos en diálogo con los particulares entramados de las tensiones en ambos momentos en la construcción de la memoria.

En relación a los primeros años del pos franquismo en España (1975-1978) seleccionamos dos realizadoras emblemáticas, por distintos motivos, de la producción interesada en la temática femenina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé.

El contexto de producción cinematográfica en ese momento intenta contraponer a la filmografía de la dictadura paradigmas de liberación que solo lo serán en sus apariencias. Se afloja el corsé de la represión sexual, se destapan los cuerpos femeninos en función del placer sexual masculino en el cine espectáculo. En medio de esa filmografía las cineastas cuyas películas analizamos, interpelando a un espectador más crítico, ponen en foco a mujeres con sus problemáticas y denuncian los entramados de poder que construyen las representaciones femeninas hegemónicas, el ángel del hogar y la *femme fatal*. Tal vez la

desilusión y la nostalgia por un futuro pospuesto por el silenciamiento decidido por el Estado, impide ir más allá. Así la protagonista de *La Petición* de Pilar Miró preferirá los beneficios de la sociedad que la limita, la protagonista de *Vámonos Bárbara* de Cecilia Bartolomé vuelve a la ciudad de donde partió aunque no a la misma casa.

La situación de la producción cinematográfica argentina presenta un entramado con algunas similitudes referidas a la finalización de un período dictatorial y también notables diferencias relativas a juegos de tensiones propios. Habilitado por el camino previo realizado por los organismos Derechos Humanos, el interés por el esclarecimiento de la violencia política ejercida por la dictadura militar saliente gana consenso en la ciudadanía. A fines de 1983 el retorno de la democracia se institucionaliza a través de elecciones libres en las que el candidato ganador había anunciado en su programa de gobierno acciones judiciales para avanzar en dicho esclarecimiento. El cine de esos primeros momentos de democracia dialoga con un espectador ciudadano interesado en el abordaje de esas temáticas. Las primeras películas denuncian en los géneros que resultaban posibles, éstos eran la ficción o la narrativa histórica. Las tensiones, incertidumbres, temores por la continuidad en el Estado de representantes del poder dictatorial, generan estrategias discursivas que permiten denunciar como en el caso de *Camila* el autoritarismo del Estado que aunque situado en el siglo XIX evidencia fácilmente su relación directa con el pasado reciente. En ese contexto las construcciones de género son interpeladas como tales, denunciadas y ubicadas en el centro del poder político social. El padre de Camila, integrante de la elite, así lo sentencia: “la mujer soltera, Camila, es un desorden de la naturaleza, para someter esa anarquía solo hay dos caminos: el convento o el matrimonio”.

Estas diferencias propias de las particulares tensiones y decisiones que se fueron tomando en los períodos posdictatoriales de España y Argentina conviven con importantes similitudes relacionadas con problemáticas circulantes más allá de las fronteras. En este aspecto el postulado del feminismo de la segunda ola “lo personal es político” ponía en evidencia el carácter de construcción socio histórica de la categoría relacional de género. A modo de ejemplo diremos que las tres películas sintéticamente analizadas muestran mujeres protagonistas activas, deseantes, que salen, buscan, interpelan, seducen, en tanto agencian sus contradicciones, dudas y decisiones.

De tal modo, como adelantábamos al inicio poner en circulación representaciones de mujeres con estas características constituye una intervención político cultural en tanto dialogarán y/o confrontarán con otras representaciones existentes.

El cine parece ser un ámbito propicio para considerar cómo una sociedad construye aspectos fundamentales de su acontecer. Retomando la cita de De Certeau que encabeza este trabajo podemos decir que el cine como producción simbólica “crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”. (1995, p. 35)

Notas

1. Reconocimiento de los derechos básicos en la Constitución de 1978 y la reforma del Código Civil. En 1981 la ley de divorcio y la patria potestad compartida y 1985 la legalización (limitada) del aborto.

2. Según una Encuesta de 1979 de la Fundación FIES el 59% de los hombres entrevistados se mostraron hostiles al empleo de las mujeres casadas.
3. En el decreto Miró dejaba sin protección económica las comedias de humor ramplón y simplista. Creó la categoría “X” para los films de contenido pornográfico, los que quedaron relegados.. Se cuestionaba así el éxito de taquilla que afectaba negativamente la representación femenina.
4. Según datos del Ministerio de Cultura fue vista por 1.239.648 espectadores, un éxito de taquilla equivalente a *Cría Cuervos*, un film de Saura de ese mismo año.
5. Los organismos de derechos humanos habían exigido dos meses antes de la finalización de la dictadura la sanción de una ley que tipificara la desaparición forzada como crimen de lesa humanidad. *La Prensa*, 31 de octubre de 1983.

Bibliografía

- Apra, G. (2008). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Apra, G. (Coord.) (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Colaizzi, G. (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colmeiro, J. “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4. Recuperado de: http://www.452f.com/index.php/es/José_colmeiro.html
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- De Certau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Feld, C. y Franco, M. (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guillamón-Carrasco, S. (2012). “De Emile Zola a Pilar Miró: la adaptación cinematográfica como “escritura femenina” en Bárbara Zecchi (ed.) *Teoría y Práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense.
- _____. (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: U of Chicago Press.
- Hall, S. (1990). “Cultural Identity and Diaspora” en Rutherford, J. (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Huysen, A. (1995). *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jelin, E. (2012). “Revisitando el campo de las memorias” (prólogo) en *Los trabajos de la Memoria*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos, IEP.

- Marín, L. (1999). "Poderes y límites de la representación" en Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Saz, I. (2004). "Introducción: ¿Qué hacemos con el franquismo?" en *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Valcarcel, A. (2000). *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona: Ed. Plaza & Janés.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Cátedra.
-

Abstract: Representations are symbolic constructions and as such are crossed by meanings. The circulation of these constructions gives rise to a series of simultaneous interventions in the particular state of culture, and could enter into dialogue or in confrontation with other also circulating constructions. In turn, the figurative logic of the films, beyond exhibiting the world, interweaves it with senses that dialogue or dispute with others in force. That is why cinema constitutes a privileged social discourse, taking into account, in addition, its capacity to cross different levels of reality. The purpose of this work is to analyze the disputes in the gender constructions through cinematographic productions directed by feminist film makers in the early years of the post dictatorship periods in Spain and Argentina. Through a comparative analysis will seek to evidence similarities related to the circulation of problems at the international level and differences referred to the particular processes that nationally were given in each of the places targeted during the first years after the dictatorships.

Key words: feminism - cinema - cinematographic device - genre - film makers.

Resumo: As representações são construções simbólicas e como tais estão cruzadas de sentidos. O movimento destas construções resulta num número de intervenções simultâneas no estado particular de cultura, podem entrar em diálogo ou confronto com outras também circulantes.

Por sua vez, a lógica figurativa dos filmes, além de expor o mundo, o entrelaça com sentidos que dialogam ou disputam com outros. Por isso o cinema é um discurso social privilegiado tendo em conta também a sua capacidade de atravessar diferentes níveis de realidade. O objetivo deste trabalho é analisar as disputas nas construções de género através de produções cinematográficas dirigidos por cineastas feministas nos primeiros anos dos períodos pós-ditatoriais na Espanha e na Argentina.

Através de uma análise comparativa se procurará destacar semelhanças relacionadas à circulação de problemáticas ao nível internacional e diferenças relacionadas com processos específicos que a nível nacional estavam ocorrendo em cada um dos locais alvejados durante os primeiros anos após das ditaduras.

Palavras chave: feminismo - cinema - dispositivo cinematográfico - género - cineastas.
