

**VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores**  
**Instituto de Investigaciones Gino Germani**  
**4, 5 y 6 de Noviembre de 2015**

Victoria Cabral

UNMdP-FADU- UBA// Lic. Sociología. Estudiante de la carrera de Especialización en Sociología del Diseño (FADU-UBA)

[vickycabral17@gmail.com](mailto:vickycabral17@gmail.com)

Eje 4. Producciones, consumos y políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías

**Las mujeres desde el vestido. Un acercamiento a las representaciones sociales del “ser mujer” en el cine argentino sobre la dictadura militar de 1976**

Palabras claves: representaciones sociales; vestido; mujeres; cine; dictadura militar.

## 1. Introducción

Al indagar respecto a las representaciones sociales de las mujeres desde el vestido en el cine sobre la dictadura militar argentina, es preciso mencionar la coyuntura económica y social a la que hacen referencia las películas consideradas en este trabajo. A grandes rasgos podemos mencionar que el periodo 1976-1983 se caracterizó por la presencia de un régimen militar donde aquello que era considerado subversivo era objeto de censura. Prácticas de tortura, desapariciones forzadas y muertes, fueron moneda corriente por estos años. Las películas consideradas en este trabajo abordan este periodo desde distintos puntos de vista.

*El mismo amor, la misma lluvia* es un film de Juan José Campanella del año 1999. Retrata los cambios de época, la transición a la democracia en Argentina desde la historia de Jorge, (Ricardo Darín) un escritor que escribe cuentos para una revista de actualidad y Laura, (Soledad Villamil) una joven camarera a la espera de su ex pareja. Laura y Jorge se convierten en amantes y por casi 20 años, entre convivencias y separaciones, ocurren sucesos políticos como Malvinas, el retorno a la democracia y la convertibilidad.

*Kamchatka* (2002) del director Marcelo Piñeyro, protagonizada por Cecilia Roth, Ricardo Darín y Matias del Pozo, aborda la historia de una familia de profesionales que frente al accionar militar decide recluirse en una finca alejada de la ciudad. Desde la mirada del hijo mayor de la familia, el director muestra no solo los sucesos de la dictadura sino el tipo de relación padre-hijo y la comunicación a través de códigos y símbolos como el juego de mesa *TEG*, la serie de televisión *Los Invasores* y un libro con los trucos del escapista Houdini.

*Infancia Clandestina* (2012) es una película del director Benjamín Ávila, protagonizada por Natalia Oreiro, Cesar Troncoso, Ernesto Alterio y Teo Gutiérrez Moreno. Presenta la historia de Juan un niño de 12 años, hijo de padres Montoneros que deciden volver a la Argentina luego del exilio, lo cual traerá consigo un conflicto identitario debido a la falsa identidad con la que convive desde la clandestinidad al igual que su familia.

Analizar las películas con énfasis en lo estético, especialmente en el vestir, permitió decodificar los elementos que constituyen las representaciones sociales de la mujer desde una visión de mundo determinada. Durante este proceso, moda y cine se hacen presentes como dos sistemas semióticos resultando relevantes los aportes de Roland Barthes. Al momento de presentar el vestido desde una mirada sociológica, Simmel brinda algunos lineamientos interesantes para pensar la moda como forma, pudiendo operar como guía o referencia de acciones recíprocas.

## **2. Aspectos teóricos**

¿Es posible pensar en argumentos visuales? ¿Cómo analizar la trama argumentativa de las imágenes y en este caso, de las películas? Tal como señala Blair (2004), al abordar la retórica en términos de persuasión visual, es necesario pensar el argumento en términos de su función: proporcionar razones para aceptar un punto de vista. La ambigüedad y el contenido de verdad que no podría aportar lo visual, no son para este autor dificultades que impidan la argumentación, ya que en muchos casos lo visual es verbal y visual al mismo tiempo y además los argumentos verbales muchas veces carecen de un componente de verdad lo cual no dificulta la argumentación. Para Blair, los argumentos visuales constituyen “un tipo de persuasión en la que los elementos visuales refuerzan, acentúan, actualizan y otorgan contundencia a una razón o conjunto de razones presentadas para modificar creencias, actitudes o conductas de determinadas personas. Lo que distingue los argumentos visuales de otras formas de persuasión visual es entonces que remiten a razones que dan sustento a algo que se pretende probar” (Blair, J, 2004:3). Además, considera que los argumentos visuales poseen la cualidad de ser entimemas, argumentos con brechas, vacíos que deben ser completados por la audiencia. Por lo tanto, lo visual presenta elementos que no son expresados y permanecen tácitos.

Para el caso que aquí se aborda, resulta fundamental pensar al cine como una *herramienta persuasiva* en la que el director nos brinda un recorte de una situación determinada, una visión de mundo, en la que las imágenes cobran un valor fundamental para con el público, mediante ellas, más allá de comunicar, busca convencer y “engancha” al espectador obligándolo mediante una cadena argumentativa, a develar aquellos argumentos tácitos y conocer el final, la resolución de la situación planteada.

### **2.1 La moda desde una perspectiva sociológica.**

La comunicación desde el vestido parece a simple vista algo obvio, mediante la acción de vestirse, las personas comunican algo. Para pensar este tipo de comunicación, Ugo Volli (2001) considera necesario diferenciar entre moda y vestuario. Mientras que la moda es una regla de cambio, un régimen del gusto ligado al tiempo, la indumentaria presenta ciertas dificultades para ser abordada. Si bien desde el sentido común se entiende que la indumentaria puede significar, existen efectos de sentido distintos a la moda y a escala micro que dificultan el análisis para describir los procesos semióticos de la ropa. Debido al dinamismo de la moda, la unidad de análisis no pueden ser las colecciones o el desfile porque quienes asisten a él no son los

consumidores finales, sino publicistas, periodistas, entre otros. El vestir implica una acción individual y vinculada a las *ocasiones contextuales*, a las costumbres de uso social. Para Volli (2001), el vestuario se sitúa dentro de una clase de comunicaciones de tipo corpóreas, autorreferenciales, con netos caracteres fácticos, que ejercen una acción sobre los interlocutores, se dirigen genéricamente a una audiencia posible y no a un único interlocutor, estructuradas sobre un eje paradigmático y otro sintagmático, con contenidos conectados con los usos y las categorías sociales y además son seductoras. La seducción remite a una comunicación activa y autorreferida en la cual el emisor es un “seductor para sí mismo”. Esta idea de la seducción puede ser asociada a la noción de coquetería abordada por Georg Simmel (1934) en *La Cultura Femenina y Otros Ensayos*, la cual implica la imposibilidad de obtener una mercancía de manera gratuita, es la necesidad de esfuerzo y sacrificio la que permiten que la mujer se vuelva deseable y atractiva. Es un movimiento que gira entre la posesión y la no posesión. Si la coquetería implica resistencia, negación e independencia y el vestido es uno de los elementos claves en este movimiento, ¿es posible pensar un empoderamiento simbólico del sujeto por medio de la coquetería?

Siguiendo con los aportes de Georg Simmel, la moda es imitación de un modelo dado y satisface la necesidad del individuo de apoyarse en la sociedad, pero sobre todo la moda es moda de clase: las clases dominantes abandonan la moda cuando las clases inferiores se apropian de ella, motivo por el cual buscan otra nueva que las diferencie. Resulta pertinente al abordar el vestido y la moda, retomar su distinción metodológica entre forma y contenido, donde la forma refiere a aquellas unidades objetivas en las cuales se cristaliza la acción recíproca; y el contenido designa disposiciones, deseos o motivos subjetivos que motivan al individuo a entrar en relación con otros. En sí mismas, estas disposiciones no son sociales, es a través de las formas que pasan a serlo y es aquí donde la sociología debe centrar su atención. Bajo esta distinción es posible pensar la moda y su manifestación objetiva en forma, como indicador de pertenencia social, como elemento para indagar respecto a las formas de interacción y de socialización.

Teniendo en cuenta estos aspectos teóricos, al momento de abordar el objeto de estudio, se presentan dos sistemas semiológicos, el cine y la moda. Tal como señala Laura Lopez Belda (2011), entre ellos confluyen tres significantes: **el cuerpo** como lugar del sujeto, **el vestido** como frontera y contacto con el mundo y **la pantalla** como medio de percepción y visualización de la imagen corporal y es el punto de encuentro entre director y espectador.

Pensar a estos tres significantes de manera interrelacionada, pero teniendo en cuenta fundamentalmente el vestido, permitió arribar a las representaciones sociales del “ser mujer”. Las representaciones sociales hacen referencia a un tipo de conocimiento específico vinculado al sentido común. Según Denise Jodelet (1989) las representaciones contienen dos dimensiones reciprocas: objetivación y anclaje. La primera designa la materialización de un ente abstracto en una teoría o idea, la segunda se refiere a la atribución de significados que se corresponden con las figuras del núcleo de la representación y es en este punto donde se centra este análisis.

## **2.2 La moda como sistema**

Al analizar el vestido en relación a las representaciones sociales, es posible encuadrarlo dentro de la visión de Roland Barthes (1980), como parte de un sistema semiológico ampliado, donde existe un significante (en este caso el vestido), formado a la vez de un sistema (moda), un significado y una presencia del significado a través del significante. Este significante puede operar en el mito como sentido o forma. Cobra importancia pensar al vestido como mito ya que la función del mito es designar y notificar, hace comprender e impone. Es posible entender el vestido como un significante mítico, donde la forma aparece en él vacía pero a la vez presente, el sentido aparece ausente y sin embargo lleno. A la vez, el cine puede operar como dispositivo disruptor del mito, barriendo o reforzando conceptos o clichés estéticos asociados al contexto que aquí se trabaja. Existe una suerte de mito que asocia a las vanguardias revolucionarias con una estética militante folk, bohemia y hippie. En el siguiente apartado se puede notar la posibilidad de que el mito se rompa al devenir arte, al ser parte de una producción artística.

## **3. Vestido y representaciones sociales del *ser mujer***

A partir de los signos visuales, es posible inferir significados que forman parte de las representaciones sociales de la mujer. Focalizar en el vestido permitió arribar a ellas, entendiendo que predominan estereotipos pero a la vez se expresan casi tímidamente ciertas disrupciones.

En la película *El mismo amor, la misma lluvia*, se identifican tres momentos o etapas en la vida del personaje principal, donde su estética e indumentaria van marcando el paso del tiempo. En las primeras escenas que corresponden a los últimos años de la década del '70, Laura (Soledad Villamil) es una mujer que se dedica al arte y trabaja como camarera en un restaurante. Por estos años, el vestuario marca una tendencia bohemia y folk, con prendas como vestidos y camisas anchas y estampadas (Foto n° 1). Con el correr de los años y en correlación con su situación

conyugal, se presenta un personaje femenino, prolijo y ama de casa. Nada por fuera de lo que se espera que haga una mujer.

*Foto N° 01*



Resulta preciso destacar una escena en la cual Laura espera a su compañero con una cena romántica y una estética hawaiana (foto n°2). El disfraz es lo que le permite al personaje el festejo, celebrar el hecho de renunciar al trabajo como camarera, aun quedando sin ingresos económicos. Esta situación unida a otra escena ya en la década del '90, donde comete una infidelidad, son las dos situaciones en las que se presenta a una mujer por fuera del deber ser. En la primera, se recurre al estereotipo de mujer romántica pero para marcar una situación en la que la protagonista se arriesga a renunciar a su trabajo y optar por trabajar en una radio de manera gratuita, comenzar a dedicarse a lo que considera un hobby. Para la segunda situación, durante estos años su estética es la de una mujer correcta, madura y madre. El pelo corto y los trajes al estilo de secretaria (fotos n°3 y 4) refuerzan el estereotipo de mujer trabajadora, madre y que no descuida su imagen personal.

*Foto N°02*



*Foto N°03*



*Foto N°04*



En la película *Kamchatka*, el personaje principal, encarnado por Cecilia Roth, por lo general viste con prendas anchas, no tan pegadas al cuerpo, con colores oscuros y tonos tierra. Polleras, poleras, sacos y botas dan cuenta de una madre de dos hijos, profesional ligada al ámbito universitario al igual que su pareja. Se deja entrever en la película la presencia de un círculo social de los personajes principales vinculado a un cierto status social, de clase media. Lo cual permite pensar a la indumentaria en relación a la diferenciación y el gusto, como parte de la distinción de clase, ya que las prendas que utilizan son similares a las de la protagonista principal (Foto N°5).

*Foto N°05*

*Foto N° 06*



El vestido en este personaje va de la mano de lo que correspondería a la representación del ser mujer-madre de dos hijos. Incluso refuerza la actuación de la protagonista, acompaña sus acciones como madre protectora que decide cambiar a sus hijos de escuela e irse a vivir en una quinta alejada de la ciudad para la seguridad de su familia. El sentimiento de incertidumbre, preocupación e inseguridad se ve reflejado en su indumentaria y a la vez permite reforzar la representación del deber ser (Fotos n° 6 ,7 y 8).

*Foto N° 07*

*Foto N° 08*



En *Infancia Clandestina*, Charo (Natalia Oreiro) es uno de los personajes principales. A lo largo de la película se la presenta con camisas rayadas, pantalones, chalecos de lana y zapatillas (fotos N°9 y 10). Excepto en tres escenas donde tiene un vestido (fotos N°11 y 12).



*Foto N° 09*



*Foto N° 10*



La primera tiene lugar al aire libre y se la muestra con su hija en brazos, la segunda transcurre en un contexto festivo, en la celebración de cumpleaños de su hijo. Aquí se puede pensar que el uso de vestido está ligado a *ocasiones contextuales*, reservado para una ocasión especial. Esta escena es seguida por una fuerte discusión con su madre, donde ella le cuestiona respecto a la seguridad y bienestar de sus hijos debido a la situación del país, a lo que Charo le contesta: “¿no me conoces, no tenés idea de cómo pienso? Si a mí me pasa algo prefiero que a mis hijos los críen dos compañeros antes que entregártelos a vos”, esta escena termina con un abrazo entre las dos. Aquí el vestido añado acompaña al lenguaje verbal, donde la madre emocionada la llama como “mi chiquita”, el vestido refuerza lo que se quiere comunicar, el vínculo madre-hija. Aquí ocurre una situación particular ya que se toman elementos del estereotipo para romperlo, para ponerlo en cuestión, el significante opera como disruptor pero desde una postura normativa. Es decir, en el peor momento de la protagonista, su postura de preferir a alguien externo para que cuide de sus hijos antes que a su propia madre, correspondería más a esa mujer que *lleva los pantalones* (foto N°13) a lo largo de la película, dejando entrever confianza, seguridad, fuerza, valentía y coraje, características que responden a la representación de una mujer militante, sin embargo, se la presenta con vestido, terminando la escena con una situación que demuestra su *fragilidad femenina*.

Asimismo, la ropa ajustada al cuerpo y el cabello largo y lacio permite observar una silueta estilizada y femenina, con ciertos detalles de dulzura porque más allá de la militancia, Charo es mujer y madre de dos hijos, aquí la representación social opera como estereotipo pero, como se mencionó anteriormente, también lo rompe debido a que se espera que la mujer sea una madre

correcta, que de todo por sus hijos, situación que se problematiza al predominar los ideales por sobre la crianza de sus hijos.

**Foto N°11**



**Foto N°12**



**Foto N° 13**



#### **4. Consideraciones finales**

A modo de cierre es preciso mencionar dos apreciaciones. Por un lado la necesidad de tener en cuenta las condiciones sociales y de producción cinematográfica porque también forman parte del entramado simbólico, donde cine y vestido refuerzan o problematizan las representaciones sociales. *El mismo amor, la misma lluvia* y *Kamchatka* fueron rodadas en plena crisis que arrojó la convertibilidad, recién en 2003 se derogaron las leyes de impunidad contra los genocidas de la dictadura y se habilitó la reapertura de los juicios, instaurando la Memoria, Verdad y Justicia como política de Estado. Durante los últimos años se presencié una fuerte política vinculada a los

derechos humanos la cual influye en la cultura y el imaginario social, permitiendo una relectura de la historia reciente. Una mirada diferente sobre la dictadura es la que presenta *Infancia Clandestina*, donde más allá de las desigualdades de género que siguen vigentes, hay una apertura a considerar nuevos roles sociales de la mujer y no meramente ligados a la maternidad y el hogar, lo cual le permite al director presentar un personaje femenino más arriesgado.

Por otro lado, es preciso destacar la importancia de desnaturalizar el vestido, pensarlo como un significante que implica relaciones de poder y convenciones. Al trabajar con representaciones sociales se pudo notar como el vestido opera como símbolo y su denotación se basa en convencionalidades propias de un imaginario social, haciendo referencia al rol social de la mujer. No obstante, la connotación que implica el vestido, es decir, el sentido que se le adjudica, más allá de responder a estereotipos nos permite vislumbrar grietas, fricciones que implican significados adicionales, que en relación con otros signos ponen en cuestión a las representaciones sociales. El vestido por sí solo no dice nada pero vinculándolo al contexto y su relación con otros elementos, cobra importancia al ser el envoltorio del personaje. Los cuerpos al ser vestidos pasan a ser cuerpos sociales y allí radica la importancia de analizar la indumentaria, como un *significante lleno*.

Al finalizar este trabajo surgieron una serie de interrogantes y desafíos teórico y metodológicos respecto a la indumentaria como objeto de estudio, en vistas a ir más allá de los supuestos teóricos que resultan obvios: el vestido como comunicación y vinculado a las diferencias de clase. Si al analizar el vestido necesitamos vincularlo con otros elementos, ¿cuáles son esos otros, cuáles son los límites en la relación? ¿Todo se relaciona con todo? ¿O es posible pensar una cierta autonomía en el vestir? Queda para futuras investigaciones ahondar en la temática desde una mirada que permita dar respuesta a estos interrogantes.

### **Bibliografía**

Barthes, R. (1980) *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Belda, L. (2011) “El vestido, espacio semiótico. Escrituras de moda en tiempos de cultura audiovisual. Entre el cuerpo, los sentidos y la imagen”. En: *Fórum de Recerca*. Nº16, Facultat de Ciències Humanes i Socials, Universitat Jaume. España.

Blair, J. (2004) “The Rhetoric of Visual Arguments” En Hill, Ch. & M. Helmers (eds). *Defining Visual Rhetorics*, Mahwah: Lawrence Erlbaum.

Croci, P y Vitale, A (2000): *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca.

Jodelet, D. (1989): “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en Moscovici S. (comp.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social. Psicología Social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.

Lozano, J. (2000): “Simmel: La moda, el atractivo formal del límite”. En: *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº 89, 2000, pp. 237-250, Centro de Investigaciones Sociológicas Madrid, España.

Simmel, G. (1934): *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.