

# POLÍTICAS DE GÉNERO Y REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN EL CINE PORTUGUÉS, 1930-1950

POR CLAUDIA RIBEIRO

CLAUDIA RIBEIRO es doctoranda del Departamento de Estudios de Cine de la Universidad de Nueva York. En la actualidad escribe su tesis doctoral sobre la historia del cine portugués de las décadas de los años treinta y cuarenta en relación con las políticas y la ideología salazarista.

Existen muy pocos estudios sobre cine portugués y los que existen no guardan ninguna conexión entre ellos. El número de investigaciones críticas sobre la historia de este cine, sus desarrollos industriales y técnicos, sus tropos y estrategias textuales, sus estrellas y autores se pueden contar con los dedos de una mano. Todavía es más extraño encontrar algún análisis de las representaciones de las mujeres en este cine. Esto quizás se debe a que aquéllos que cuentan con la posibilidad de embarcarse en semejante empresa encuentran que en el cine portugués no hay representaciones de mujeres de las que se pueda hablar. Según el eminente investigador João Bernard da Costa, las mujeres en el cine portugués sólo pueden ser consideradas como «retratos ausentes». Según él este cine ha tenido una dificultad consistente en visualizar y caracterizar a las mujeres ya que cuando las mujeres están presentes en la pantalla aparecen a menudo deserotizadas, excesivamente poéticas o literarias, etéreas, inalcanzables. Cualquier estrella portuguesa que hay o haya habido, como Beatriz Costa o Mirita Casimiro, son efímeras y esporádicas, productos de una maquinaria generadora de mitos que confiere sobre ellas una popularidad y longevidad imaginarias. Tomando la película *Ninguém Duas Vezes* (1985) de Jorge Silva Melo para ilustrar su postura, Bernard da Costa sugiere que igual que la mujer de la que el protagonista Hoffman (Michael Koenig) está dolorosamente enamorado, las mujeres del cine portugués están invariablemente fuera de alcance, ocultas, marginadas en y a través de unos arcos narrativos con pilares masculinos y, en última instancia, están relegadas a una nada que se olvida con facilidad<sup>1</sup>. La pregunta más obvia que hay que hacerse tras el examen que Bernard da Costa hace de las representaciones de las mujeres en el cine portugués es cuáles son las razones por las que existe esa ausencia. Por desgracia ni su artículo ni su conferencia plantean cuestiones más amplias en relación a la industria, a la política cultural, a las políticas de representación o a las ideologías de género/sexistas que puedan iluminar la dinámica de vacíos que dan forma a las representaciones de las mujeres. Éste es, creo, el resultado de su énfasis académico y de su empuje teórico. Aunque la conferencia de Bernard da Costa era de una gran erudición también estaba hilvanada con planteamientos polémicos y provocadores. En muchos sentidos, su posición fue de denuncia: destacar con fuerza y sin ambigüedades el *hecho* de la ausencia, pero no los discursos o los contextos políticos que la estructuran.

Este artículo comienza donde termina el trabajo de Bernard da Costa. Valiéndome del trabajo del filósofo francés Michel Foucault, en especial sus escritos sobre el poder, el saber y el gobierno, este artículo examina a las mujeres y al cine portugués a partir de una matriz relacional de tácticas y procesos políticos e ideológicos. Voy a buscar las condiciones de posibilidad que rodean la representación de las mujeres en el cine portugués desenmarañando las tecnologías polimorfas de gobierno y los destinos de poder que se derivan de éstas. Por tanto, estoy ampliando el trabajo fundacional realizado por Bernard da Costa al centrarme en las matizadas e insidiosas operaciones

1. João Bernard da Costa, «A Mortal Plank», en Claudia Ribeiro (ed.), *Contemporary Issues International Film Festival of Loulé - The Feminine Look: Women in Literature and Cinema* (Loulé, Câmara Municipal de Loulé, 2000), pp. 19-20. Y en la conferencia inaugural del Festival, 22 de junio del 2000.

ideológicas y políticas de género en Portugal. Al llevar a cabo esta tarea analizo cómo las representaciones de las mujeres funcionan tanto dentro del cine como en la esfera pública en general como un todo, examinando qué intenciones ideológicas, sociales y culturales intentan cumplir. Lo más importante es que al fijarse una en los procesos más amplios y en los entresijos de la representación se puede sugerir que el sentido de la eficacia que se adjudica al rechazo coherente y concertado de las mujeres dentro del cine portugués se atenúa. De hecho, al tomar una ruta teórica más tortuosa me he encontrado con que las mujeres en el cine portugués no sufren un proceso continuo de desaparición. Al contrario, como voy a demostrar, las mujeres - como ciudadanas, como discurso, como representación- no son sólo visibles sino que también son una necesidad estructural del cine portugués y de la identidad que se busca crear y encarnar.

Llevar a cabo un examen de las mujeres en el cine portugués a lo largo de toda su historia sería una tarea demasiado ambiciosa para este artículo. Así es que voy a reducir mi foco analítico a las décadas de los años treinta y cuarenta con el convencimiento de que la metodología que utilizo, los análisis efectuados, y las conclusiones a las que llego son igualmente aplicables a aquellos periodos que dejo fuera de los parámetros temporales de este trabajo. He escogido este periodo por varias razones. Las décadas mencionadas marcan el comienzo de la dictadura de derechas de António de Oliveira Salazar<sup>2</sup> en Portugal, con la publicación en 1933 de la Constitución del Nuevo Estado (*Estado Novo*), que convirtió en oficial lo que serían cuarenta y un años de gobierno. Estos fueron años de consolidación política para un régimen que buscaba sobrevivir en un país destrozado por décadas de gobierno monárquico caótico y por el jaleo organizado por las divergentes facciones políticas que pretendían ganar poder tras el golpe de estado republicano de 1910. Como parte integral de su supervivencia, el Nuevo Estado movilizó a las artes como un mecanismo a través del cual diseminar su proyecto ideológico de un nacionalismo sólido y prudente. Documentos políticos, correspondencia oficial y no oficial así como discursos políticos demuestran que el cine jugó un papel especialmente importante en este proyecto convirtiéndose en el medio de propaganda elegido por el régimen y encargándose de cumplir un objetivo político crucial<sup>3</sup>. Tanto Salazar como su Ministro de Propaganda, António Ferro,<sup>4</sup> comprendieron y se valieron del potencial comunicativo de la imagen en movimiento. Como consecuencia, las décadas de los años treinta y cuarenta se consideran generalmente la «Edad de Oro» del cine portugués. Éste fue un periodo en el que se hicieron esfuerzos para construir una industria cinematográfica y para financiar los proyectos de los realizadores. Como resultado de esta política de apoyo directo a directores y productores tales como António Lopes Ribeiro, Jose Leitão de Barros, Arthur Duarte y Jorge Brum do Canto, las décadas antedichas han legado tanto al público como a los estudiosos del cine un amplio *corpus* de obras que aún hoy se consideran de la mayor calidad en la historia del cine.

Para los objetivos de este artículo lo más significativo es destacar el papel que el cine jugó en la construcción de lo nacional en este momento histórico. En una entrevista de 1933 con Salazar, cuando Ferro era todavía un joven periodista que trabajaba para el *Diario de Noticias*, éste nos informa de lo que le sugirió al dictador recién instalado en el gobierno:

Todos los grandes líderes, todos los jefes de las naciones lo han hecho. Desde los Médicis hasta Mussolini en Italia, desde Francisco I hasta Napoleón en Francia, las

2. António de Oliveira Salazar, 1889-1970. Ministro de Finanzas en la dictadura militar de José Vicente de Freitas desde 1928 a 1932. Presidente del Consejo de Ministros y, en realidad, dictador autoritario de Portugal desde 1933 hasta 1968.

3. La mayor parte de los documentos que cito se encuentran en los archivos de Salazar en el Torre do Tombo: Arquivos Nacionais y en la Cinemateca Portuguesa, ambos en Lisboa.

4. António Ferro (1895-1956), periodista de *Diário das Notícias*, *O Jornal* y *O Século*. Durante la década de los años veinte fue un miembro importante del movimiento literario modernista de Lisboa y editor de su revista de breve duración *Orpheu*. Ferro se convirtió el Ministro de Propaganda de Salazar en 1933, destituido en 1948. Más tarde ocupó puestos diplomáticos en diferentes lugares del mundo.

5. António Ferro, *Salazar: Portugal and her Leader* (Londres, Faber and Faber, 1939), p. 188.

6. Como han señalado los historiadores y los estudiosos del Estado Nuevo, José Hermano Saraiva, A.H. de Oliveira Marques y José Rebelo, el régimen de Salazar se caracterizaba por un impulso aislacionista ya que el dictador pretendía reducir la dependencia financiera que el país tenía con respecto a sus vecinos europeos, apoyándose en todos los beneficios que pudiesen obtenerse de las colonias africanas como Angola, Cabo Verde y Mozambique. Véase José Hermano Saraiva, *Portugal: A Companion History* (Lisboa y Oporto, Carcanet, 1977), A.H. Oliveira Marques, *Breve História de Portugal* (Rio de Janeiro, Editorial Presença, 1998) y José Rebelo, *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo* (Lisboa, Livros e Leituras, 1998).

7. Artur Portela, *Salazarismo e as Artes Plásticas* (Lisboa, Biblioteca Breve, 1987).

8. João Medina, *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a Dictadura* (Lisboa, Livros Horizonte, 2000), p. 54.

9. João Medina, *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a Dictadura*, p. 63.

10. João Medina, *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a Dictadura*, p. 68. Para un examen más amplio de las características anti-industriales y anti-modernas del Nuevo Estado, véase Mónica Maria Filomena, *Cenas da Vida Portuguesa* (Lisboa, Quetzal Editora, 1999) donde se cita en la página 31 una carta que Salazar escribió a A. Makinsky, el director de Coca-Cola en Europa: «a pesar de la excelente relación que hemos mantenido a lo largo de los años, usted y yo, desde la época en que era usted miembro de la Rockefeller

artes y las letras se han utilizado siempre como instrumentos indispensables para la gloria de las gentes y de las épocas. Las artes, las letras y las ciencias son las que constituyen una gran fachada nacional, un portal que el resto del mundo puede contemplar».

Aunque Ferro fue lo suficientemente astuto como para valerse de los deseos de reconocimiento internacional que Salazar pudiese tener, fue todavía más ingenioso con su sugerencia de que las artes, las letras y las ciencias, si se hallaban en buenas manos, podían constituirse en los medios para el fin nacionalista que Salazar pretendía crear a partir del consumo interno<sup>6</sup>. Según Artur Portela,<sup>7</sup> el salazarismo empleó la cultura, el cine en particular, como una pieza integral de una maquinaria disciplinaria más amplia que se puso en movimiento para normalizar y masificar a la gente, y así crear y mantener ciudadanos sumisos ideológicamente.

Para João Medina, ser un ciudadano ideológicamente obediente conllevaba llevar una vida cotidiana de acuerdo a la visión nacionalista que se exhibía en un sinnúmero de discursos, murales, grabados y pinturas del Nuevo Estado, una visión que era «anti-liberal, anti-socialista, visceralmente conservadora y tradicionalista, católica y ruralista y de un paternalismo retrógrado y severo»<sup>8</sup>. Estas características son evidentes en una pintura de Martins Barata de 1938. La pintura *Deus, Pátria e Família: A Trilogia da Educação Nacional* forma parte de una serie titulada *Las Lecciones de Salazar*, serie que pretendía enseñar a los escolares los principios del Nuevo Estado. Se nos muestra el interior de lo que parece ser una granja y la familia que la habita. La pintura captura un momento del día en *media res* -el regreso del padre tras una ardua jornada laboral, su mujer y sus hijos con los brazos abiertos para darle la bienvenida. Como Medina ha sugerido, este cuadro es quizás la visualización del ideal salazarista más coherente y completa del *pax ruris* y del «neomedievalismo del régimen, utópico e imaginario»<sup>9</sup>. Muestra al espectador un espacio doméstico mítico habitado por una familia idealizada que sobrevive de las recompensas del trabajo rural diario del patriarca. El mundo exterior -el mundo de la maquinaria industrializada y moderna y de la producción económica estandarizada- se mantiene a una distancia segura. No hay un aparato electrónico en ningún lugar, no hay fontanería a la vista, ni libros, ni periódicos ni cuadros. Todo es «ecológico, todo es natural (...) iluminado por la luz del sol el humilde hogar brilla, frugal y pobre pero viable, limpio y decorado de forma auténtica»<sup>10</sup>. La fuerza visual del cuadro se centra en el padre que llega, haciéndose eco y participando de la inclinación paternalista de la política salazarista en la cual el padre aparece representado como el protagonista en los dramas de familias ideales satisfechas con su laboriosidad y pobreza. Es más, Salazar se proyecta a sí mismo visual y retóricamente como el Padre de la nación a través de una política con formas eclesiásticas en la que el que gobierna administra sus cuidados a cada uno y todos los sujetos atendiendo al bienestar más cotidiano e íntimo de sus gentes<sup>11</sup>. Como Foucault ha señalado en sus estudios sobre las formas de gobierno este impulso concomitante por saber acerca de los sujetos es una tecnología disciplinaria por excelencia ya que regular los aspectos de la vida cotidiana más diminutos y prosaicos a través de la sugestión de que existe un padre siempre vigilante y supuestamente preocupado. Como Rebelo y Medina han indicado, y esto es evidente en los discursos y la correspondencia del dictador, Salazar optó por ser una presencia espectral en las vidas de los portugueses. Estaba poco dispuesto a hacer apariciones públicas a la vez que

Foundation y no soñaba con ser algún día parte de Coca-Cola siempre he ambicionado impedir su aparición en el mercado portugués. Realmente se trata de lo que he dado en llamar 'nuestro paisaje moral'. Portugal es un país conservador, paternalista y -gracias a Dios- 'atrasado', un término que yo encuentro más halagador que despectivo. Usted se arriesga al introducir en nuestro país algo que odio más que cualquier otra cosa, esto es, la modernidad y su famosa 'eficacia'. Me pongo a temblar sólo de pensar en sus camiones viajando a toda velocidad por las calles de nuestras antiguas ciudades acelerando al pasar los ritmos de nuestros hábitos seculares». Véase también António Oliveira Salazar, *Os Discursos de Salazar* (Coimbra, Coimbra Editora, 1950).

**11.** Como Michel Foucault ha señalado, esta forma de gobierno se remonta a la Grecia del siglo XVI. Los griegos se dieron cuenta pronto de que ésta era una forma política poco práctica -el conocimiento y la atención de un gobernante nunca se puede extender a cada uno y todos los sujetos. Como resultado, la política griega eligió el juego de la ley y de los ciudadanos por el cual el efecto global es que cada individuo pasa a ser preocupación específica y singular de aquéllos que gobiernan pero, simultáneamente, parte de una ciudadanía más amplia sujeta a unas leyes que considera iguales a todos los sujetos. En resumen, se produjo un doble proceso de individualización y masificación. El salazarismo trabajó bajo este juego con el patriarca del país aparentemente preocupado por el bienestar cotidiano e íntimo de sus 'hijos', un proceso legitimado por el alcance y los tipos de conocimiento que el estado entresacaba a través de la 'ciencia policial', una ciencia de listas y clasificaciones infinitas, una ciencia que pretendía

proclamaba preferir utilizar su tiempo en trabajar para cada ciudadano. Así es que aunque se mantuvo físicamente ausente de la esfera pública la mayor parte de su gobierno, su presencia simbólica llegaba hasta cada esquina del país. Su retrato aparecía en los libros escolares, decoraba cada uno de los edificios del gobierno y los muros de los pueblos estaban pintados con murales que representaban las preocupaciones centrales del régimen. El espectro de Salazar era, por tanto, omnipresente, inmóvil en la observación de su dominio. Como no estaba en ningún sitio -en la inauguración de una línea de ferrocarril, visitando un hospital, mostrando la capital a dignatarios extranjeros- siempre e inevitablemente estaba en todos sitios, proyectando su ojo observador sobre todo el mundo.

El patriarca, pues, en tanto que objeto y en tanto que discurso, juega un importante papel táctico en la regulación ideológica de la población, un 'régimen de verdad' movilizado en la creación de 'cuerpos dóciles'. Pero lo que no puede dejarse fuera de esta transacción es la figura de la mujer. En la formación ideológica de la familia como espacio de una serie de racionalidades disciplinarias por parte del estado, la mujer doméstica es la encarnación primordial incluso más, voy a defender, que la figura patriarcal que protege el hogar. El propio Salazar alude a esto en un discurso de 1948 en el que ofrece un mensaje halagador a las mujeres de Portugal definiéndolas como «madre, esposa, hermana o hija de todo lo que somos en Portugal [...] las madres y educadoras de los portugueses»<sup>12</sup>. Dentro de los circuitos capilares del bio-poder, que la regulación y la disciplina engendran y de los que dependen en ese campo discursivo relacional entre poder y saber, las madres, esposas, hermanas e hijas juegan un papel genérico de instrumentos en la creación de ciudadanos deseables. Mientras que los hombres pasan sus días sumidos en otra tecnología disciplinaria -la de la economía laboral- las mujeres ejercitan el poder dentro de la esfera doméstica. Se ocupan de una serie de funciones directivas polimorfas como educar a los hijos, encargarse de los mayores, mantener la vida diaria del hogar de forma armoniosa y cuidar del marido. También representan las conexiones indispensables entre la familia y las realidades más amplias como el vecindario, los pueblos, las ciudades y los municipios. Es más, sería muy difícil comprender el salazarismo como un proyecto ideológico fuertemente paternalista si no estuviese estructurado a través de la mujer. Si Salazar pretendía crear el ciudadano ideal, el objetivo de su política era el hombre -blanco, heterosexual e imperialista. Se esperaba y se exigía de él que fuese viril, trabajador y magnánimo.

En un cine que en gran medida estaba bajo el control del estado como una herramienta de educación ideológica, abundan las representaciones de una masculinidad correcta en la forma de grandes hombres históricos como es el caso de *Camões* (José Leitão de Barros, 1946), autorizado y patrocinado oficialmente, en el que el poeta Camões aparece como la encarnación de la grandeza y de la gloria histórica de una nación que «transformó la civilización»<sup>13</sup> a través de sus esfuerzos marímeros. Pero aunque las representaciones de la masculinidad deseable puedan leerse con facilidad, también es cierto que las representaciones fílmicas de las mujeres están lejos de permanecer ausentes. De hecho, un investigación de las películas más significativas de las décadas de los años treinta y cuarenta demuestra la visibilidad y la importancia narrativa de las mujeres. En gran medida las representaciones de las mujeres durante este periodo son consistentes con el discurso salazarista. Hay una tendencia a que las

conocer y regular los aspectos más mundanos de la vida cotidiana. Para una discusión más detallada de este particular modo de gobierno, véase la introducción de Colin Gordon en *The Foucault Effect*, editado por Colin Gordon, Graham Burchell y Peter Miller (Chicago, The University of Chicago Press, 1991).

12. António Oliveira Salazar, *Os Discursos de Salazar*, p. 315.

13. Véase *O Ultramar no Pensamento de Salazar - Conference Essays* (Lisboa, Boa Nova, 1966).

mujeres sean significativas en la construcción correcta del hombre portugués, el receptor a través del cual él encuentra su definición. Las mujeres juegan el papel semi-nal de la madre, esposa o hija sacrificada que cuida del hogar, que transmiten los valores más apreciados y que apaciguan a los hombres. Son las depositarias de valores femeninos ideales. Esto es evidente en películas patrimoniales como *Camões* y *Amor de Perdição* (António Lopes Ribeiro, 1943) en las que las mujeres son objetos de sacrificio y las que permiten relatos de gloria y triunfo por muy prosaicos que sean esta gloria y este triunfo. *Amor de Perdição*, adaptación de la exitosa novela de Camilo Castelo Branco, trata la historia de amor trágica entre Theresa de Albuquerque (Carmen Dolores) y Simão de Botelho (António Vilar), hijos de familias aristocráticas feudales en la ciudad de Viseu. Como se trata de una relación prohibida, a Theresa su padre la mete en un convento, siendo esto un evidente desplazamiento espacial del esfuerzo por deserotizar a una mujer joven sexualizada, deseante y deseada. La amenaza en la película, por tanto, aunque desplazada en un discurso sobre la política de una ciudad y la rivalidad entre familias, es en realidad el poder de corrupción de una sexualidad femenina autónoma. Al principio de la película hay una escena especialmente significativa. La familia de Simão está hablando sobre la reciente rebeldía del hijo, destacando que se ha vuelto muy influenciado, lo que puede derivar en un progresivo deterioro: de ser un prometedor estudiante universitario se puede volver un joven ingobernable. Cuando el padre de Simão farfulla y echa pestes sobre su hijo, hay un corte a un plano americano de Simão jugando con su hermana pequeña. Aunque Simão está representado como rebelde, con temperamento y a veces como incontrolable, la película sugiere que un espacio familiar sin deseo sexual es el correctivo para su comportamiento, ya que mientras juega con la niña, en el más inocente de los escenarios, es atento y gentil, cumple su papel de hermano mayor ejemplar, complaciente y benevolente, y participa entusiasta en una actividad familiar apropiada y previsible. La película por tanto trata de producir un efecto textual de contención y neutralización del amor prohibido a través de una movilización de los valores familiares. Sin embargo, la familia ideal pelagra cuando Simão no cambia. Al contrario, se vuelve cada vez más distante según se va acercando más a Theresa hasta el punto de cometer un crimen en nombre de la ardiente pasión que ambos sienten. Buscado por las autoridades, Simão se escapa y se une a la familia de João da Cruz (António Silva), un humilde granjero que vive con su obediente hija Mariana (Eunice Colbert). Aunque Mariana está caracterizada como poseedora de todo el esplendor de la feminidad doméstica -condescendiente, amable y servil ante las necesidades de los hombres- también participa de los esfuerzos de Simão por ver a una Theresa exiliada, llegando a ser una ayuda clandestina para los amantes. El film, pues, construye un triángulo entre João da Cruz, Mariana y Simão como un espacio familiar alternativo compuesto por el padre exigente, el hijo ambicioso y la hija/esposa/madre sumisa. Aún así esta configuración familiar es también aberrante ya que es indulgente con la obsesiva relación amorosa entre Simão y Theresa, a la que ayudan y de la que son cómplices a pesar de su comportamiento transgresor. Como consecuencia, la muerte aparece como la última forma de confinamiento y castigo. João da Cruz es asesinado en la puerta de su casa como resultado directo de sus actos llevados a cabo para ayudar a Simão. Mariana y Simão huyen por mar después de que él haya sido sentenciado

a prisión e incluso, aunque vea por última vez a una Theresa moribunda cuando el barco se aleja del puerto, él y Mariana navegan inexorablemente hacia sus muertes.

*Amor de Perdição*, pues, pone en escena la cruel y rotunda destrucción de la unidad familiar pervertida siendo la sexualidad femenina el lugar donde se ubica la amenaza y el poder de corrupción. Las mujeres son, por tanto, centrales para este relato, marcadas con la desgracia y el deshonor depositados sobre sus cuerpos sólo para rechazarlas, mejor y más justificadamente, como indeseables. Curiosamente, la película no ofrece una alternativa coherente a las energías sexuales 'incorrectas' e indisciplinadas en el film. No hay un intento consistente por 'educar el deseo', todos los espacios familiares en la película están de alguna forma carentes de atractivo y no comprometidos a su modo. Esta tarea —la de 'hacer bueno' lo que es malo— es quizás la tarea de *Camões*,<sup>14</sup> una película sobre la construcción del hombre ideal portugués.

14. Luis Vaz de Camões está considerado el mejor poeta de Portugal, autor del poema épico patriótico *Os Lusíadas*.



Inés de Castro José Leitão de Barros, 1945).

En *Camões* la lengua portuguesa se convierte en el lugar donde se define al ciudadano ideal que es el símbolo de una codiciada especificidad nacional. La película sigue un arco narrativo de redención. En un principio la agudeza verbal de Luis Vaz de Camões (António Vilar) ofende a la familia real, lo que conduce a la censura, al exilio y a la prisión. Pero estas estrategias represivas tienen que ser entendidas como productivas, como generadoras de un Camões, arrepentido y patriótico y como una proliferación de un discurso nacionalista a partir de su nuevo amor por su país. En la construcción de Camões como poeta de la nación, gigante literario mítico, está implicada su concomitante habilidad de disciplinar al bello sexo a su alrededor. De forma enfática Camões queda definido a través de un proceso de subordinación de las mujeres a su alrededor, representadas como objetos a través de los cuales él encuentra su acción como personaje, como un hombre portugués y como un gran poeta. Un ejemplo de esto se encuentra en una escena al principio de la película en la que Camões, todavía un joven universitario, participa en un interludio bucólico con sus colegas en el campo. La escena comienza con un *travelling* lento a través de una vegetación frondosa.



**Aldeia de Roupa Branca**  
(Chianca de Garcia,  
1938).

La cámara revela un grupo de hombres jóvenes sentados y a Camões tumbado en el suelo del bosque como un rey rodeado de media docena de mujeres encandiladas. Mientras canta lánguidamente sobre sus dudas acerca de cuál de las mujeres está verdaderamente enamorada de él —Joana, Helena o María— Camões se encuentra de pronto capturado por la visión de una joven que camina hacia una fuente. Incorporándose, tomado en un primer plano, el joven poeta se arrebata por la belleza que contempla. Leonor (Leonor Maia), la joven, aparece desde su punto

de vista como una visión angelical, casi divina. En un primer plano medio, aparece encuadrada entre hojas que caen. Al volver ligeramente su rostro hacia la cámara con una sonrisa inocente, la iluminación de tres puntos con la luz de atrás un poco más fuerte crea un halo de brillo dorado alrededor de su cabeza y hombros. Camões la fija con su mirada pero, más fundamentalmente, es a nivel del lenguaje donde él actúa sobre su deseo. No sólo la observa y cuenta con el privilegio del punto de vista sino que además se dirige a Leonor con un soneto espontáneo que la enmarca como si se tratara de un tablado en un espacio y tiempos específicos. Las palabras de Camões la atrapan en medio de su acción, la detienen en el desarrollo de su potencial relato personal, impiden su proceso físico y emocional al inmortalizarla dentro de los espacios de su poesía. Con ello Camões es literalmente glorificado por sus acciones. Siendo sus amigos testigos de su habilidad con el lenguaje, uno de ellos exclama:

Luis de Camões...¡poeta inmortal!  
Nosotros te coronamos con laurel  
A ti, que tanto te gustan las rubias<sup>15</sup>.

15. En portugués la exclamación del amigo de Camões juega con la similitud sonora entre laurel (*loiros*) y rubia (*loira*). «Luis de Camões, poeta inmortal. Nós te coroamos de loiros! A ti, que tanto gostas de loiras».

La escena termina con un primer plano de Camões de perfil la cabeza orgullosamente alta, laureles sobre su frente, fuertemente iluminado desde atrás de tal forma que destaca con fuerza y explícitamente de todo lo que le rodea. Creo que esta imagen es emblemática y crucial en *Camões*. Es una imagen que cumple una función icónica consagrando al poeta en una posición heroica y mítica de artífice de la palabra y de salvador de la nación que desde entonces ha ocupado en el imaginario histórico portugués. El honor y la dignidad que le otorga su agudeza verbal pone en funcionamiento la desmesurada importancia del lenguaje y las palabras no sólo en este sistema textual concreto sino en el proyecto más amplio en el que participa sobre la construcción de una nación. Es más, el lenguaje aquí, como fachada de la nacionalidad, se muestra como una parte integral de una masculinidad viril y heterosexual, una masculinidad que toma su forma y su color a través de un encuentro dialéctico con una feminidad en comparación silenciosa, siendo el lenguaje una propiedad exclusiva del patriarcado.

Las caracterizaciones de las mujeres en *Camões* y *Amor de Perdição* tal y como han sido expuestas aquí no son las únicas representaciones discernibles en el cine portugués de este periodo. Simplemente son los retratos más visibles y más oficiales del comportamiento femenino destinados a participar en la regulación de una economía disciplinaria. En la medida en que el género sexual era un parámetro con una gran fuerza

16. Victor Pavão dos Santos, «O Cinema vai ao teatro» en Simonetta Luz Afonso (ed.), *O Cinema vai ao Teatro* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu Nacional do Teatro, 1997), p. 11.

17. Luis de Pina, *Historia do Cinema Portugues* (Mem Martins, Edições Europa-America, 1986).



*Aldeia de Roupas Brancas* (Chianca de Garcia, 1938).

discursiva, vital para el proyecto de construcción de la nación, se convirtió en el terreno en el que y a través del cual tenían lugar las batallas ideológicas. Era, y todavía es, un lugar primordial en las luchas de poder en las cuales las prácticas y los procesos —textuales, ideológicos y políticos— interactúan, chocan, se transforman o incluso se refuerzan entre ellos.

Dentro del cine estas transacciones se produjeron principalmente a través de los géneros cinematográficos, con la comedia musical como un género que presentaba a las audiencias, una y otra vez, mujeres que podrían haber resultado totalmente ofensivas a los encargados de regular la producción cultural. A partir de una larga tradición de teatro de *vaudeville*, un medio que tenía la «obligación de ser crítico con todo lo que ocurre en el país en el momento presente»,<sup>16</sup> la comedia musical retomó la función histórica de subversión y crítica que tenía el *vaudeville* convirtiendo su potencial de resistencia en parte del poder significativo del género. Contrariamente a lo que nos podamos esperar y a pesar de la relación irónica y crítica que las comedias musicales mantenían con la ideología dominante, éstas no sufrieron las consecuencias de una maquinaria censora masiva. Las comedias musicales eran extremadamente populares tanto como su pareja genérica el *vaudeville*<sup>17</sup>. En medio del caos y de las tragedias de la Segunda Guerra Mundial, las comedias musicales entretenidas y a veces tontas suponían una distracción bien recibida por el público que acudía en masa a los tea-

tros y generaba unos considerables ingresos de taquilla. El estado, viendo el potencial monetario de estas películas, maliciosamente permitió que se hicieran y distribuyeran reuniendo, de los impuestos que recaían sobre ellas, las cantidades de dinero suficientes para financiar y producir dramas lujosos e ideológicamente sumisos como *Inês de Castro* (Jose Leitão de

Barros, 1945), *Ala Arriba!* (Jose Leitão de Barros, 1942), *Camões* y *As Pupilas do Senhor Reitor* (Jose Leitão de Barros, 1935). Aprovechando la indulgencia del estado, la comedia musical, sensible como era a la política, jugó con las representaciones que el estado defendía y financiaba. *A Aldeia de Roupas Brancas* (Chianca de Garcia, 1938), por ejemplo, aunque está ambientada en una comunidad rural, lugar por excelencia para la promulgación de la frugalidad y de la diligencia, ofrece sin embargo una comedia de rivalidades de poca monta entre los vecinos del feudo que no dejan de destrozar los negocios mutuamente. En una sociedad en que se supone que las mujeres tienen que ser buenas y amas de casa sensatas, en esta película son modernas y empresarias feroces con la protagonista Gracinda (Beatriz Costa) tratando de montar un lavandería en el pueblecito. Por tanto, los roles genéricos tradicionales, asumidos y esperados, se desmoronan. De hecho, el film comienza con una descentralización del

discurso sobre el trabajo duro al metamorfosarse el lavado de la colada en el arroyo local en una subversiva canción y número de baile cuidadosamente coreografiado. En *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1941) no sólo se pone en duda la supuesta superioridad del idioma portugués a través de los números de baile y de las canciones multi-lingües que cantan los habitantes de un barrio trabajador de

Lisboa sino que además es Maria da Graça (Maria da Graça), una famosa estrella de radio en Brasil, la que efectúa el giro narrativo de la película. Presentándose en el patio cuando se está produciendo una crisis vecinal, Maria da Graça hablando en un portugués brasileño 'incorrecto' y con una samba consigue que los

vecinos trasciendan sus problemas insignificantes para celebrar juntos São João. En este sentido, *O Pátio das Cantigas* pone en escena un doble dismantelamiento del discurso nacionalista promulgado por el estado. Simultáneamente relativiza la ideología imperialista de la que dependía el régimen como un factor constitutivo en la creación de la identidad nacional y lo hace a través de un vigor narrativo que proviene de mujeres económicamente independientes que cantan y bailan.

En muchos sentidos, las conclusiones de este artículo se alejan y contradicen lo defendido por Bernard da Costa. Mientras que él opina que las mujeres son de forma obvia y frecuente el espacio vacío del cine portugués, por mi parte he sugerido su importancia visual y narrativa a lo largo de espacios políticos e ideológicos. Al hacer



*O Pátio das Cantigas*  
(Francisco Ribeiro,  
1941).



*O Pátio das Cantigas*  
(Francisco Ribeiro,  
1941).

esto, sin embargo, no he tratado de recuperar una historia perdida como ha hecho la crítica feminista política y politizadora del cine de la década de los años setenta. Tampoco ha sido el objetivo de este proyecto la creación de un espacio y un lugar utópico imaginario en el que se pueda construir y diseminar representaciones 'positivas' de las mujeres sin la interferencia del nacionalismo paternalista en funcionamiento. Este artículo no ha pretendido juzgar el valor relativo de las representaciones de las mujeres. Más bien, a través del análisis de los discursos políticos e ideológicos que se encuentran en el cine portugués, así como de las prácticas de representación que los motivan, me ha interesado teorizar el espacio discursivo que organiza todas las formas de representación. A aquéllos que consideran que esta tarea es políticamente ineficaz o, peor, irresponsable les diría que centrarse en los procesos y las prácticas de poder es un paso necesario en la creación de un lugar para la acción. Foucault se ocupa de advertirnos acerca de la ilusión de que las prácticas de gobierno, poder y dominación se realicen de forma efectiva<sup>18</sup>. Para él, el poder es relacional y tiene que examinarse como un proceso continuo e ininterrumpido. Procesos que están siempre, de forma significativa, bajo la amenaza de prácticas de resistencia tales como la apropiación y la re-utilización. Siguiendo a Foucault, por tanto, creo que es importante comprender antes de nada que la dominación, la subyugación, la implacable exhibición y ejecución del poder no es coherente. El poder nunca es completo, absolutamente fuerte ni infaliblemente consistente. Es, por el contrario, un lugar discursivo para la interacción, la información, el debate, las transformaciones, las alternativas, el reforzamiento y la resistencia.

*(Traducción: Eva Parrondo Coppel)*

**ABSTRACT.** In this paper the author explores the intersection between gender politics and representation of women in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s. Employing a Foucaultian methodological framework, she posits that while conventional histories of Portuguese cinema gloss discount this issue because representations of women are deemed negligible, they were in fact plentiful and of paramount necessity in the larger ideological machinery of António Salazar's right-wing authoritarian dictatorship. More specifically, by tracing circuitous and polymorphous techniques of governmentality as they cut across sites of nation building, ideological regulation and propaganda, she identifies both the conditions of possibility for representations of women and their discursive valency in larger textual systems. In so doing, the paper examines a series of representations of women, some of which reinforce the retrograde paternalism of the dictatorship while others, with a nod and wink, subvert the very same political discourses they were mobilised to reinforce. ■