

Introducción al dossier temático: Indisciplinas de los cuerpos, el trabajo de cambiar de piel

Josep Lambies

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
josep.lambies@upf.edu
<https://orcid.org/0000-0002-8260-7484>

Ana Daniela de Souza Gillone

Universidade de São Paulo, Brasil
danielagillone@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6242-6256>

Gonzalo de Lucas

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
gonzalo.delucas@upf.edu
<https://orcid.org/0000-0002-5327-6049>

RESUMEN Este dossier temático tiene el propósito de estudiar el papel que jugaron las actrices en el cine de dos países, España y Brasil, durante sus respectivos períodos de transición democrática. Alineado con la disciplina de los *star studies*, el método de análisis propuesto parte, en primera instancia, de detectar tensiones y transgresiones en las gestualidades de las actrices, en sus comportamientos y en sus cuerpos, para verlas aparecer como sujetos activos en la pantalla. Así, siguiendo la línea teórica de autoras como Leslie Adelson o Aurora Morcillo, que instituye que los cuerpos femeninos pueden llegar a reflejar un momento histórico o erigirse en metáfora de una sociedad, este dossier busca establecer correspondencias entre las actrices estudiadas –Sônia Braga, Maria Gladys, Yeda Brown, Amparo Muñoz y María José Cantudo – y el contexto de cambios convulsos y transformaciones en el que se inscriben. Uno de los objetivos perseguidos consiste en determinar en qué medida se puede llegar a reconstruir, a través del estudio de las actrices y de las posibilidades de enunciación que exploran en sus interpretaciones, una alternativa al relato histórico oficial.

PALABRAS CLAVE Actrices; transición democrática; España; Brasil; *star studies*; deseo femenino; cuerpo.

Punto de partida: el estudio de las actrices en la transición española

¿Cuál es el potencial del cuerpo femenino para contar la historia? Esta pregunta goza ya de una cierta tradición dentro de los estudios culturales. En la introducción de *Making bodies, making history*, la germanista Leslie Adelson escribía que “la relación entre el mundo material y sus significaciones discursivas se disputa en y a través del ámbito signifiante de los cuerpos de las mujeres” (1993, xiii, nuestra traducción). Anunciaba así su propósito de estudiar la representación de las mujeres en la Alemania de los años 70 y 80, entendiendo sus cuerpos como vectores de tensiones ideológicas y transformaciones sociales, que responden o reaccionan, cada uno a su manera, a las circunstancias de su tiempo. Adelson concretaba la novedad de su trabajo en una lección reveladora: “Si estamos dispuestos a considerar el cuerpo como una historia secreta, también tenemos que estar dispuestos a entender la historia como un secreto aún mejor guardado en el cuerpo” (1993, 1, nuestra traducción). Esta fórmula dual, que conecta la abstracción de la historia y la fisicidad del cuerpo femenino, produce un marco metodológico útil para el estudio de distintos contextos políticos y realidades culturales. Aurora Morcillo lo puso en práctica, tomando el ejemplo de Adelson como referencia, en su libro *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, donde ofrecía un análisis histórico del franquismo que tenía su centro en el cuerpo de la mujer. En las primeras páginas, Morcillo sostenía que “[l]os cuerpos de las mujeres son a un tiempo receptáculos físicos reales y receptáculos de las convenciones culturales que históricamente las han marcado bajo el rótulo de feminidad” (2015, 11). De este modo explicaba su intención de examinar las formas según las cuales la dictadura española fue construyendo sucesivas imágenes de la feminidad en sus distintas fases.

La idea de que la historia no puede concebirse sino como una historia de los cuerpos encuentra sus resonancias, dentro del campo de los estudios fílmicos, en la disciplina de los *star studies*. En las primeras páginas de su fundacional libro *Las estrellas cinematográficas*, Richard Dyer advertía que las estrellas cinematográficas representan las contradicciones ideológicas de una sociedad determinada y de unas circunstancias históricas, cuya impronta se inscribe en sus cuerpos, en sus gestualidades y en la imagen que proyectan: “Desde el punto de vista de la ideología, los trabajos sobre el estrellato (como imágenes propias de las películas y también de los otros textos mediáticos) acentúan su polisemia estructurada, o lo que es lo mismo, la multiplicidad finita de significados

e influencias que encarnan y el intento de estructurarlos, ya que alguno de ellos, así como las influencias, están en primer plano mientras que otros, en cambio, están disimulados o desplazados” (Dyer 2001, 14). Pocos años después de que Aurora Morcillo publicara su investigación sobre el papel simbólico del cuerpo femenino a través de la dictadura española aparecieron dos libros surgidos de sendos proyectos de investigación del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona que, desde un prisma afín a las teorías de Dyer, trataban de dimensionar el papel de las actrices en la historia del cine español. El primero, *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (Bou y Pérez 2018), ofrecía una comparativa entre el estrellato femenino que produjeron la Italia fascista, la Alemania nazi y la España franquista anterior a la Segunda Guerra Mundial. El segundo, *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)* (Bou y Pérez 2022), indagaba en los personajes femeninos y en las actrices del cine del franquismo, buscando en las interpretaciones, los gestos y las expresiones de deseo posibles transgresiones del paradigma cultural del nacionalcatolicismo y, en concreto, del modelo de mujer que promovía la Sección Femenina.

El corpus de *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)* incluía capítulos sobre estrellas como Concha Velasco y Geraldine Chaplin, cuyas carreras atraviesan los últimos tiempos de la dictadura y se prolongan, más allá de la muerte de Franco, a través de los años de la transición democrática, cuyo final podría situarse, según consenso de una larga nómina de historiadores (Preston 1986, 249; Morán 1991, 39; Soto 1998, 85), en la primera victoria electoral socialista, en octubre de 1982. La transición constituye, para el cine español, un período tan heterogéneo como heterodoxo, reflejo quizás de un contexto cambiante y de incertidumbre política. Su estudio ha inspirado una retahíla de textos de referencia, la mayoría de carácter historiográfico, como los de John Hopewell (1989), José Enrique Monterde (1993), Casimiro Torreiro (2009) y Manuel Palacio (2011). A esta lista de autores se podría añadir a José Luis Castro de Paz (2019), que en *Formas en transición* recorre los convulsos derroteros formales que sigue el cine español desde películas como *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro 1974) y *Furtivos* (José Luis Borau 1975) a *¿¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (Pedro Almodóvar 1984). Sin embargo, el estudio específico de las actrices que participan en el cine de esos años sigue siendo un ámbito poco explorado. Quizás porque, como ha señalado Carmen Peña Ardid (2019, 19-20), el discurso académico en torno al

papel de las mujeres en la historia cultural de la transición presenta aún muchos puntos ciegos. Existen, evidentemente, una serie de lecturas relevantes que se aproximan a la cuestión de la representación de la mujer en las películas de la transición y que constituyen un marco bibliográfico desde el que empezar a abordar la cuestión de la actriz.

En primer lugar, resulta pertinente reivindicar trabajos como el de Kathleen Vernon (2011) cuando estudia la “trilogía feminista” que, según sostiene, conforman *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartolomé 1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró 1980) y *Función de noche* (Josefina Molina 1981). Vernon relaciona los conflictos que viven las protagonistas –que entroncan con temas como el divorcio, el aborto y las relaciones abusivas– con la realidad de un período de transición en el que las instituciones también se estaban adaptando a una perspectiva democrática y muchos asuntos relacionados con los derechos de las mujeres seguían siendo (o siguen siendo) tabú. También cabe destacar el estudio de los modelos identitarios femeninos durante el franquismo y la transición que efectúa Aintzane Rincón en *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras* (2014). En una línea similar, se encuentra una tentativa de revisar el cine de la transición desde la óptica de la militancia feminista de la época como la que propone Carmen Peña Ardid (2015) cuando examina las críticas que las autoras de la revista *Vindicación feminista* emitieron contra la narrativa cultural que se imponía ya, entre otras formas de expresión, en el cine de la época y, en particular, contra el fenómeno del destape y la forma general de asociar la libertad política y de expresión con el desnudo femenino. Sobre el erotismo del destape se han escrito, también, textos relevantes, entre los cuales destacan los capítulos centrales del libro colectivo *Spanish erotic cinema* (Fouz-Hernández 2018) y la tesis doctoral de Natalia Ardanaz *El cine del destape: un análisis histórico de la perspectiva de género* (2018), de la que conviene resaltar el hecho de que reflexione, en uno de sus puntos, sobre cómo el destape llegó a configurar un estrellato femenino propio.

Líneas de investigación y objetivos

El dossier temático *Actrices y personajes femeninos en las transiciones democráticas* surge en sintonía con un nuevo proyecto de investigación del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, *Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y en las*

actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992), cuyo propósito, en continuidad con los dos anteriores citados, es pensar en una historia alternativa del cine español a partir de los cuerpos de las actrices, esta vez dentro de un periodo de transición en el que emergió una nueva generación de actrices que encarnaron y simbolizaron el cambio político y las nuevas libertades expresivas y sexuales. ¿Cómo se crea en el cine español esa narrativa triunfal de la modernización del país y la superación del franquismo mediante la cultura del consenso y de los grandes partidos políticos? ¿Podemos rastrear, en ese periodo cinematográfico descontrolado y abundante en rarezas y anomalías, el deseo principal de cambiar de vida y otras formas de imaginar un nuevo país por construir, que quedaron sepultadas o fueron borradas del relato oficial? ¿Son las actrices sujetos activos en esas historias o en parte de ellas? ¿De qué forma? En ese sentido, interesa en particular localizar posibles subjetividades excéntricas y formas de reescritura del yo, en la línea abierta por los escritos de Monique Wittig o de Teresa de Lauretis sobre la cuestión de la subjetividad femenina, término que esta última define como “el concepto de una identidad múltiple, cambiante y contradictoria consigo misma, un sujeto que no se ve dividido por el lenguaje sino que se opone a él” (1986, 6, nuestra traducción). Este componente múltiple, cambiante y contradictorio que De Lauretis atribuye al sujeto femenino presenta manifiestas coincidencias con las actitudes gestuales de actrices muy distintas – desde la Amparo Muñoz de *Clara es el precio* (Vicente Aranda 1974) hasta la Ángela Molina de *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón 1977) o la Carmen Maura de las primeras películas de Pedro Almodóvar– y con las tensiones que pusieron en juego con su evolución algunas estrellas – véase el caso sintomático de Marisol/Pepa Flores.

De esta forma, y partiendo de las otras lecturas e imágenes de la transición que se han generado desde los estudios culturales gracias a las obras de Teresa Vilarós (1998) o Germán Labrador (2017), este proyecto quiere ver de forma concreta si existieron otras energías creativas y micropolíticas de resistencia que se trazaran en los cuerpos de las actrices y sus genealogías. Reprendiendo así el estudio del fascismo desde la producción que instaura de una tipología de cuerpo y buscando sus posibles exorcismos, lo que proponemos es observar en el cuerpo de las jóvenes actrices en transición un campo de fuerzas y una “política vinculada a la sensibilidad, al trabajo *estético* de cambiar de piel” (Fernández-Savater y Labrador 2019, 17). En los periodos de transición, la crisis de presencia y representación del poder “se manifiesta

fundamentalmente como una dificultad cada vez mayor del poder para inscribirse en los cuerpos que debe gobernar. Los cuerpos de los jóvenes se indisciplinan (...) En la transición hay una guerra civil en cada cuerpo” (Fernández-Savater y Labrador 2019, 18). Siguiendo este enfoque, se trata de estudiar si las actrices jóvenes, en periodos de tal convulsión e incertidumbre, efectúan y documentan el trabajo político de desembarazarse de ese cuerpo impuesto para imaginar y liberar otro cuerpo emancipado, “un organismo diferente en sus relaciones con los demás, en sus hábitos, en su viajar, moverse, habitar en la sociedad, *extrañarse*, etc.” (Fernández-Savater y Labrador 2019, 19). Observando la producción de subjetividades y de figuras desestabilizadoras surge al fin la problemática cuestión de las rupturas y desbordes que generan a través del deseo activo, el goce, la gestualidad.

La propuesta de este dossier temático parte de una invitación a extrapolar el modelo metodológico que se ha delineado dentro del proyecto *Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y en las actrices* al estudio de las cinematografías de otros países que también hayan afrontado procesos de transiciones democráticas. La intención original era aglutinar una serie de trabajos que dieran cuenta de cómo las actrices se han sincronizado con otros contextos de cambio político en Europa – como pudieran ser, además del final del franquismo, la caída del Régimen de los Coroneles en Grecia (1974) o la Revolución de los Claveles en Portugal (1974), así como la caída del Muro de Berlín (1989), seguida por la desintegración de la Unión Soviética (1991) y de Yugoslavia (1991) – o en Latinoamérica – los periodos que siguen al final de las dictaduras en Argentina (1983), Brasil (1985) y Chile (1990) –, para generar un dispositivo comparativo que dilucidara posibles resonancias entre unos y otros. Sin embargo, por las propuestas recibidas y aceptadas en la convocatoria, este marco geopolítico ha quedado finalmente reducido a dos países, España y Brasil. A pesar de todas las diferencias históricas que presentan las transiciones española y brasileña, conviene señalar que todos los artículos seleccionados para integrar este dossier temático confluyen en un objetivo central común: todos ellos detectan y destacan, en la imagen de las distintas actrices trabajadas, así como en las formas gestuales y expresivas que estas inventan, signos disruptivos o transgresores que instituyen un nuevo lugar desde el que pensar el momento histórico y cultural que las vio aparecer. Conviene añadir que el diálogo que pueda establecerse entre estas dos cinematografías ha quedado fortalecido, además, a través de una figura clave, la de Yeda Brown, actriz transnacional que empieza su

carrera en el cine brasileño y se traslada después a España en 1975, coincidiendo con la muerte de Franco. Su imagen estelar es objeto de análisis de uno de los artículos que aquí presentamos.

Extensión del estudio: las actrices en la transición brasileña

El caso de la cinematografía brasileña presenta sus especificidades. A pesar de que son pocos los estudios dedicados al trabajo actoral en Brasil, las referencias aquí reunidas ofrecen subsidios para una lectura de las posibilidades de enunciación que las actrices exploran en sus interpretaciones y que corroboran con una escritura alternativa de la historia de este cine, con atención al periodo de apertura democrática. Podría decirse que la construcción de nuevas subjetividades femeninas incorpora capas históricas del imaginario latinoamericano marcadas por la dominación colonial y patriarcal. Una revisión crítica e histórica de la producción del “exotismo rebelde” como dispositivo colonialista presente en el *star system* de América Latina aparece como horizonte en los estudios de Karla Bessa (2020). La autora reflexiona sobre las formas en que la actriz brasileña en sus luchas por la libertad del cuerpo y el placer se define a sí misma con una “subjetivación rebelde” que se expresa como resistencia a los sistemas coloniales de género en los trópicos. En este reconocimiento a los estudios sobre la subjetividad femenina desde una perspectiva histórica, cabe mencionar el libro *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, de Silvia Oroz (1992), que analiza a las actrices de las décadas de 1930 y 1950 en el contexto de un discurso conservador, basado en los mitos de la sociedad judeocristiana, que determina los modos de producción del *star system* en Brasil, México y Argentina. Estrellas de cine latinoamericanas como Laura Hidalgo, María Félix, Dolores del Río, Carmen Santos, entre otras, representan este exotismo cuando interpretan a mujeres lavando ropa en la cisterna, monjas o prostitutas.

Aunque en Brasil el proyecto de cine industrial no ha estado tan vigente como en México y Argentina, países que han logrado mantener una dinámica de promoción de las estrellas, las revistas brasileñas han generado un modelo publicitario del estrellato femenino similar al que promueven las actrices del cine *mainstream*. Según Ana Pessoa (2002), Carmen Santos supo trabajar su imagen en las revistas, ganó visibilidad y fue reconocida como una estrella del cine brasileño. Las interpretaciones de la actriz como una joven libidinosa, o prostituta,

escritora y profesora pueden verse en una posición crítica a los valores del patriarcado y a los problemas políticos y sociales de Brasil. Carmen Santos entró en escena en 1919, pasó la última década en la Antigua República, trabajó como prostituta en *Limite* (Mario Peixoto 1931), un año antes de que Getúlio Vargas llegara al poder y ejerciera un proyecto de desarrollo de Brasil basado en el pensamiento conservador influenciado por el naciente populismo y el nacionalismo. Después de *Limite*, actuó en los largometrajes *Onde a terra acaba* (Otávio Gabus Mendes 1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) y *Argila* (1942) de Humberto Mauro, y, finalmente, en *Inconfidência Mineira* (1948) dirigida por ella. Lívia Cabrera (2020) contempla su última performance como Bárbara Heliodora, reconocida heroína del movimiento independentista que tuvo lugar en la entonces capitania de Minas Gerais, Estado de Brasil, contra la dominación y la política fiscal de Portugal. Aquí también podríamos incluir estudios sobre las interpretaciones de la icónica Carmen Miranda, Cléo de Verberena y Gilda Abreu. Estas dos últimas fueron contemporáneas de Carmen Santos y, además de actuar, también dirigieron.

En otro momento del cine, el sentido de visibilizar la subjetivación disidente frente a las contradicciones sociales de Brasil guía las interpretaciones de la actriz Helena Ignez, desde su primera película, *El patio* (Glauber Rocha 1959), pasando por sus performances en la década de 1960 hasta sus años de exilio político. El libro *Helena Ignez: atriz experimental* (2021) de Pedro Guimarães y Sandro de Oliveira, publicado primero en Francia y luego en Brasil, propone un análisis en profundidad de la obra de la actriz y puede considerarse como un estudio innovador sobre el trabajo actoral en el cine experimental brasileño. Los dos autores (que también firman artículos en este dossier temático) se centran en la actuación de Ignez en las películas producidas por Belair, en su asociación con Rogério Sganzerla y Júlio Bressani. Para entender el poder de las interpretaciones de la actriz y sus disidencias, cabe resaltar el artículo *Helena Ignez, an incendiary monster of Brazilian cinema* (2021) de Patrícia Mourão, que dialoga con los autores del libro comparando a Gena Rowlands e Ignez e identificándolas en un estilo de actuación que se basa en la histeria y la locura, que transforman el cuerpo en un pasaje a lo irracional y lo reprimido. Mourão identifica a Ignez con su discurso en un mundo gravemente comprometido, enfrentado a la cárcel, el colapso y el exilio, lo que subraya el brío suicida de sus actuaciones. Después de ganarse el apodo de “musa del Cinema Novo” a finales de la década de 1960, Ignez se unió al Cinema Marginal, un

movimiento más radical que el Cinema Novo. Es importante considerar sus acciones entre la censura y la dictadura militar brasileña que marcaron la producción cinematográfica de la época, y refuerzan el carácter transgresor de la cinematografía experimental.

Analizar las actuaciones de las actrices en el cine producido antes y durante la dictadura militar brasileña permite la percepción de lo que se modifica, se mantiene o estalla en las nuevas subjetividades femeninas en la transición. Las actrices están situadas en un momento de apertura democrática en Brasil, cuando se crea un ambiente propicio para la reflexión sobre los derechos de las mujeres y su presencia en la vida política. Los movimientos feministas y de redemocratización se articularon en el proceso constitucional de 1985-1988 y dieron lugar a la presentación de la *Carta das mulheres brasileiras aos constituintes* (Pitanguy y Jacqueline 2019). El debate sobre la identidad femenina en el terreno nacional se intensifica en *O poder do macho* (1987) de Heleieth Saffioti y *Por un feminismo afrolatinoamericano* (1988) de Lélia González. Las dos teóricas feministas brasileñas se guían por las identidades sociales (clase, raza/etnia y género) y actualizan la discusión sobre el feminismo en una perspectiva interseccional. Ciertamente, estos referentes son horizontes para pensar las cuestiones feministas en las performances de las actrices e identificarlas en los compromisos políticos en la realidad de la época. Estimamos importante revisar la constelación de actrices brasileñas que se destaca en este momento de apertura política. Sería extraordinario contemplar estudios sobre Fernanda Montenegro, Fernanda Torres y Lucélia Santos, entre otras actrices emblemáticas que actuaron durante la transición democrática y que no están representadas en este número.

Figuras actorales: Sônia Braga, Maria Gladys, Yeda Brown, Amparo Muñoz y María José Cantudo

En el artículo “O sexo e a política no texto estelar de Sônia Braga”, el autor Pedro Guimarães (Unicamp) estudia cómo se construyó la imagen pública de Sônia Braga, considerando sus acciones y posiciones políticas. La actriz interpretó en el cine papeles de mujeres que repercutían en las condiciones sociopolíticas del país, algunos vinculados a períodos de redemocratización, otros a momentos de represión en Brasil. Las posiciones políticas de la actriz y la representación del sexo y el deseo se convierten en componentes fundamentales de sus personajes. A partir

de la lectura de la película *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho 2016), la actriz es analizada en un contexto retórico más amplio que demarca su resistencia y que se remonta a los papeles que desempeñó después del Golpe Militar de 1964, como su pequeña participación en *El bandido de la luz roja* (Rogério Sganzerla 1968), y después del decreto del Acto Institucional n.º 5 (AI-5), en *A Moreninha* (Glauro Mirko Laurelli 1970). En el momento de la apertura política estrenó *O beijo da Mulher Aranha* (Héctor Babenco 1985), su primer éxito internacional. Con esta película, los procesos de proyección e identificación en torno a la actriz alcanzan su punto máximo. El personaje sensual se convierte en la personificación de la sensualidad de toda una clase de mujeres (reales o imaginarias). La actriz se relaciona con un cuerpo intertextual del cine, que ilustra los sueños de hombres encarcelados como la mujer-pantera, la mujer-vampiro, la *femme fatale*. Entre estas actuaciones, se reconoce que Braga impone un estilo de construcción de personajes y puesta en escena que crea una vía de doble sentido entre el discurso fílmico y el texto estelar.

El siguiente artículo, “O desbunde como poética do jogo pós-tropicalista de Maria Gladys”, de Sandro de Oliveira (UEG), contextualiza el ambiente político en el que trabaja la actriz Maria Gladys en el cine y analiza sus performances que escapan a los modelos tradicionales y hegemónicos. La actriz es destacada por los aspectos formales de su propia marginalidad. Su propuesta actoral, confrontativa y experimental, se aleja de las técnicas naturalistas y se eleva hacia materiales recogidos de herencias híbridas (cine estructural, contracultura, cine y teatro experimental, artes escénicas). El trabajo actoral se define en el campo de las figuraciones acuñadas como *desbunde*, a menudo utilizadas despectivamente en esa época, y que el estudio asume como hipótesis. Una lectura del *desbunde* hecha por Haroldo de Campos (1987) como una noción de deconstrucción, es decir, deconstruir el cuerpo a través del “*desbum*” se acerca a la búsqueda de Maria Gladys de formas experimentales de actuación en el cine. En *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane 1970), Gladys opera con su tradicional ironía, un refinado ejemplo del trabajo del actor estructural. En *Mangue, banguê*, (Neville D’Almeida 1970) dialoga con figuraciones de actores del cine experimental, una mezcla de arte *beat* y poesía. Su postura y gestos en sus acciones, así como los logros políticos de su presencia en la cinematografía nacional, son considerados en sus intercesiones con la estética y la política del *desbunde*. Al representar el *desbunde*, Gladys desafía la cualidad contra-teórica de las formas hegemónicas de la interpretación.

En el dossier también se estudia la imagen estelar de la actriz brasileña Yeda Brown durante la transición española a través de la línea metodológica de los *star studies*. En “A imagem estelar de Yeda Brown: discursos de dizibilidade e visibilidade na Transição Espanhola”, las autoras Nuria Cancela (UPF), Samantha Diefenthaler (UPF) y Luiza Muller (UFRGS) investigan la trayectoria de la actriz, el proceso de transformación de su cuerpo y la construcción de su propia identidad como mujer trans en tiempos conservadores y opresivos. Consideran las apariciones cinematográficas y hemerográficas de Yeda Brown durante el periodo histórico de la transición. El estudio se propone contrastar diferentes representaciones producidas en España en este periodo, a partir de un análisis crítico, tensionando las imágenes cinematográficas y extracinematográficas. El análisis se centra en las prácticas discursivas que construyen su estrellato, especialmente en relación con su identidad de género trans y su reivindicación como actriz de cine, y afronta la cuestión de la comunicabilidad de la imagen capaz de deshacer o perpetuar ciertos discursos sobre la transexualidad. Así, problematizan su subjetividad entre lo que se dijo y expuso de su múltiple, variante y mutante existencia en las películas españolas en las que actuó, en piezas publicitarias de las producciones y en testimonios de la actriz brasileña en entrevistas, noticias y reportajes de prensa. La imagen de Yeda Brown y sus testimonios sobre su propia experiencia trans develan su cuerpo y marcan su presencia en el mundo, transformando su trayectoria en un poderoso discurso.

El dossier se cierra con el artículo “De *Tocata y fuga de Lolita* (1974) a *La trastienda* (1976): subjetividades femeninas en los inicios del destape en el cine español”, de Núria Bou (UPF) y Xavier Pérez (UPF), que ofrece un análisis de los primeros desnudos femeninos que aparecieron en el cine del tardofranquismo, anticipándose a la eclosión del destape, un fenómeno cuyo estudio sigue resultando problemático: por un lado significó una pérdida de tabúes en torno al cuerpo, mientras que, por el otro, forjó una imaginación erótica eminentemente misógina, basada en la reiterada sexualización del cuerpo de la mujer. Aludiendo a estas tensiones, el artículo ofrece un análisis de los casos concretos de los desnudos de Amparo Muñoz en *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove 1974) y de María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau 1976), en términos de puesta en escena y de gestualidad. Los autores se preguntan si puede percibirse, en la forma en que estos dos desnudos se presentan en la imagen, una mínima voz propia de las actrices, mediante la cual se alejen de ser un mero símbolo sexual u objeto de consumo de un deseo

masculino para constituirse, quizás, en subjetividades activas. El artículo se adscribe, de manera explícita, a una línea metodológica que este dossier busca promover, basada en el estudio del tratamiento cinematográfico del cuerpo como metáfora de un contexto sociopolítico.

De manera paralela al dossier, la sección de Entrevistas del presente número de Aniki publica *Crear en los silencios. Una conversación con Assumpta Serna*. Josep Lambies, Gonzalo de Lucas y Albert Elduque entrevistan a Assumpta Serna, actriz catalana que debutó en el cine en 1978, en plena transición española, y que asentó su prestigio en la primera mitad de los 80, período de la consolidación de la democracia. En la entrevista, Serna comparte varios aspectos clave de su trabajo actoral. Habla de cómo expresar pensamientos y construir personajes complejos y matizados desde la mirada y el primer plano, así como del potencial de los silencios del guion como espacios de una búsqueda creativa desde el gesto y desde el rostro. También habla de su manera de afrontar las escenas de desnudo y eróticas, y de cómo trató de crear expresiones de un deseo femenino activo a través de sus personajes en el contexto de una industria que todavía arrastraba las inercias del período del destape. Asimismo, alude a lo difícil que le resultó establecer diálogos creativos con algunos de los cineastas más reconocidos con los que colaboró, como Carlos Saura y Pedro Almodóvar. Su testimonio aporta un contrapunto subjetivo al tema de estudio del dossier que lo complementa y que contrasta el tono académico de nuestros análisis desde otra forma de enunciación: la que brinda la propia experiencia.

Agradecimientos

Esta publicación es parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

Referencias

Adelson, Leslie. 1993. *Making bodies, making history*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

Ardanaz, Natalia, 2018. *El cine del destape: un análisis histórico de la perspectiva de género*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. [Biblos-e Archivo: <https://www.tdx.cat/handle/10803/666221>].

- Bessa, Karla. 2020. "Luz(es) del Fuego: rebeldía e feminismos". *Cadernos Pagu*. 60, 1-41.
- Bou, Núria, y Pérez, Xavier. 2018. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra.
- _____. 2022. *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)*. Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis. 2019. *Formas en transición*. Santander: Shangrila.
- De Lauretis, Teresa. 1986. "Feminist studies/critical studies: issues, terms and contexts". En de Lauretis, Teresa (ed). *Feminist studies, critical studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1-19.
- Dyer, Richard. 1998. *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Fernández Savater, Amador, y Labrador, Germán. 2019. *Cartas. Economía libidinal de la transición*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Fouz-Hernández, Santiago (ed). 2017. *Spanish erotic cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Gonzalez, Lélia. 1988. *Por un feminismo afrolatinoamericano*. Revista Isis Internacional. v9, 133-141.
- Guimarães, Pedro y De Oliveira, Sandro. 2021. *Helena Ignez, atriz experimental*. Sao Paulo: Sesc Edições.
- Hopewell, John. 1989. *El cine español después de Franco*. Madrid: Arquero.
- Labrador, Germán. 2017. *Culpables por la literatura (imaginación política y contracultura, 1968-1986)*.
- Monterde, José Enrique. 1993. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja: 1973-1992*. Barcelona: Paidós.
- Morán, Gregorio. 1991. *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- Morcillo, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI
- Mourão, Patrícia. 2021. "Helena Ignez, an Incendiary Monster of Brazilian Cinema". En *Film Quarterly* 74(3), 23-34. <https://www.jstor.org/stable/48743193>.

- Oroz, Silvia. 1992. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.
- Palacio, Manuel. 2011. *El cine y la transición política en España*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Peña Ardid, Carmen. 2015. "Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía, en *Vindicación feminista (1976-1979)*". En *Letras Femeninas. A Journal of Women & Gender Studies in Hispanic Literatures & Cultures*, 41.1 (número especial), 102-124.
- _____. 2019. "Introducción. El estudio cultural de la transición y su apoyo en la historiografía". En Peña Ardid, Carmen (ed). *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 7-44.
- Pessoa, Ana. 2002. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Preston, Paul. 1986. *El triunfo de la democracia en España: 1969-1982*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- Pitanguy, Jacqueline. 2019. "A Carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro". En de Holanda, Heloisa Buarque (ed). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 400.
- Rincón, Aintzane. 2014. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Saffioti, Heleieth. 1987. *O poder do macho*. São Paulo: Editora Moderna.
- Soto, Álvaro. 1998. *La transición a la democracia. España 1975-1982*. Madrid: Alianza.
- Torreiro, Casimiro. 2009. "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". En Gubern, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 341-98.
- Vernon, Kathleen. 2011. "Cine de mujeres en la transición. La 'trilogía feminista' de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina". En Palacio, Manuel (ed). *El cine y la transición política en España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 145-158.
- Vilarós, Teresa. 1998. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo XXI.

Introdução ao Dossier Temático: Indisciplinas dos corpos, o trabalho de mudar de pele

RESUMO O objetivo deste dossier temático é estudar o papel desempenhado pelas atrizes no cinema de dois países, Espanha e Brasil, durante os respectivos períodos de transição democrática. Alinhado com a disciplina dos *star studies*, o método de análise proposto parte, em primeiro lugar, da identificação de tensões e transgressões na gestualidade das atrizes, nos seus comportamentos e nos seus corpos, para as observar como sujeitos activos no ecrã. Assim, seguindo a linha teórica de autoras como Leslie Adelson e Aurora Morcillo, que estabelecem que os corpos femininos podem refletir um momento histórico ou tornar-se metáfora de uma sociedade, este dossier procura estabelecer correspondências entre as atrizes estudadas - Sônia Braga, Maria Gladys, Yeda Brown, Amparo Muñoz e María José Cantudo - e o contexto de mudanças e transformações convulsivas em que se inscrevem. Um dos objetivos pretendidos é determinar em que medida é possível reconstruir, através do estudo das atrizes e das possibilidades de enunciação que elas exploram nas suas interpretações, uma alternativa ao relato histórico oficial.

PALAVRAS-CHAVE Atrizes; transição democrática; Espanha; Brasil; *star studies*; desejo feminino; corpo.