

Imágenes de la posdictadura a través de las películas de Girasolas

Post-Dictatorship Images through Girasolas' Films

Noelia Torres¹

Resumen

Este artículo busca generar una aproximación en torno a los registros presentes en las películas de Girasolas, cuya actividad se desarrolló entre 1988 y 1993 aproximadamente, para explorar desde las imágenes los primeros años posteriores a la dictadura en Uruguay. A través de siete producciones, Girasolas retrató procesos de reorganización social, a colectivos de mujeres y a la comunidad afrodescendiente, posicionando como protagonistas a grupos subrepresentados. Sus películas destacan por poner un foco especial en la lucha de las mujeres, quienes ocupan un lugar central en su filmografía, visibilizando problemáticas como la violencia doméstica, la doble jornada laboral y las barreras en el acceso a la representación política.

Palabras clave: cine documental; cine de mujeres; posdictadura; reorganización social.

Abstract

This article seeks to develop an approach to the records present in the films of Girasolas, whose activity took place between approximately 1988 and 1993, in order to explore, through images, the early years following the dictatorship in Uruguay. Through seven productions, Girasolas portrayed processes of social reorganization, women's collectives, and the Afro-descendant community, positioning underrepresented groups as protagonists. Their films stand out for placing a special focus on the struggle of women, who occupy a central place in their filmography, making visible issues such as domestic violence, dual workload, and barriers to access to political representation.

Keywords: Documentary film; Women's cinema; Post-dictatorship; social reorganization.

¹ Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República.

La realizadora suiza Kristina Konrad llegó a Montevideo hacia 1987, y se encontró con un país que estaba volviendo a reconstruir su democracia, recomponiendo sus espacios de participación, pero que, al mismo tiempo, enfrentaba una crisis social y económica. Rápidamente comprendió la importancia del momento que estaba viviendo y salió con su cámara para entender y retratar lo que sucedía a su alrededor. Se unió a otras mujeres con quienes desarrolló siete producciones audiovisuales a lo largo de seis años, primero bajo la productora Onix, luego bajo el nombre de Luna Producciones hasta finalmente llamarse Girasolas, un nombre que reflejaba el espíritu de este grupo: un cine hecho por mujeres.

Este artículo analiza la producción de este colectivo en el contexto de las transiciones políticas, sociales, tecnológicas y culturales en el que se desarrolla, profundizando en las representaciones que las realizadoras construyen tanto de la reorganización social posdictadura como de las trayectorias de otras mujeres en este período.

La década del ochenta, marcada por la caída de la dictadura, ha sido analizada como una etapa de transiciones, que no solo abarca la dimensión política, sino también la cultural (De Torres, 2014), tecnológica y estética (Margulis, 2020). Tras la victoria del *no* en el plebiscito de 1980 que impulsó las Fuerzas Armadas para una reforma constitucional que les permitiera continuar legítimamente en el poder, distintos grupos sociales buscaron rearmarse y las manifestaciones artísticas y culturales encontraron la forma de «hacer y decir» (Balás, 2018, p. 196).

Durante la dictadura la producción audiovisual estuvo dividida entre la producción oficial, propia del régimen, y la «alternativa», desarrollada por realizadores independientes y grupos que filmaron con Super 8 (Keldjian y Tadeo Fuica, 2020, p. 230). A partir de 1983, con el debilitamiento del régimen dictatorial, se produjo un resurgimiento de la realización que, propiciado por el desarrollo tecnológico, encontró en los formatos magnéticos (Betacam, U-matic, VHS) una forma de producción más accesible. Apareció, además, una idea más colectiva de los modos de producción en el cine que se refleja en la consolidación de grupos como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) o el Grupo Hacedor.

Por otro lado, «el video pasó a considerarse una herramienta de información y creación necesaria para recorrer las transiciones políticas, económicas y sociales de la época» (Tadeo Fuica y Balás, 2016, p. 17). Esta tecnología que permitió contar con equipos livianos, fácilmente trasladables, y más económicos en relación con procesos y tecnologías anteriores, derivó en su incorporación para la realización audiovisual y «fue utilizado en Uruguay en la década de los ochenta, pero quedó casi en desuso hacia finales de los noventa» (Secco, 2016, p. 37). Igualmente, ganó relevancia «como vehículo para la reflexión y revisión del pasado en el escenario de la restauración democrática» (Margulis, 2020, p. 39).

El uso del Super 8 mm, y luego del video, para la realización cinematográfica fomentó la necesidad de generar asociaciones que permitieran la circulación y difusión de estos materiales y es así que en 1984 se crea la Coordinadora Uruguaya de Cine y Video y en 1987 la Cámara Uruguaya de Productores de Cine y Video (Keldjian y Tadeo Fuica, 2020, pp. 232-234).

En los últimos años de la dictadura, y con mayor claridad con el retorno a la democracia, la reorganización de colectivos y grupos se aceleró. Como analiza el historiador Demasi (2022), los movimientos sociales fueron agentes relevantes en el segundo período de la transición política, entre febrero de 1983 y junio de 1984, en la que se incorporaron a este proceso sindicatos y el movimiento estudiantil (pp. 23-24). Además, estos colectivos jugaron un rol importante en todo el camino hacia la democracia, aunque su protagonismo no esté tan presente en la narrativa académica (Collier y Mahoney en Demasi, 2022). A partir de 1983, junto con la reorganización del movimiento estudiantil y sindical, «emergieron diversas expresiones colectivas de movilización», destacándose distintos

agrupamientos de mujeres en organizaciones barriales, en cooperativas de vivienda, grupos de amas de casa, de comunidades religiosas y de investigación (Porrini, 2013, p. 55). En este espacio de los movimientos sociales, diversos grupos se organizaron para expresar sus demandas y visibilizar su lugar en la sociedad por fuera de la actividad de los partidos políticos, entre ellos encontramos organizaciones de mujeres, disidencias sexuales, población afro (Bolaña, 2019; Celiberti, 2018; De Giorgi, 2020; Ferreira, 2003; Sempol, 2013).

Es en este contexto que surge Girasolas que, además de Konrad, tuvo como integrantes más estables a Graciela Salsamendi y Brenda Falcón, y otras mujeres como María Barhoum y Estela Peri que formaron parte de algunos de sus proyectos. Su filmografía está integrada por *Manifestación negros* (1988), *Rompiendo el silencio* (1988), *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (1989), *De la mar a la mesa* (1989-1990), *Por centésima vez* (1990), *Los vecinos... los del barrio* (1990, coproducida con Guillermo Casanova, quien la dirige) y *Comunamujer* (1993). En el presente estas películas son preservadas por Konrad, quien además llevó adelante las digitalizaciones como estrategia de conservación y acceso.

La producción *Manifestación negros* registró las movilizaciones realizadas por colectivos afro, encabezadas por la organización afro Amandla, para la liberación de Nelson Mandela, por el fin del apartheid y la ruptura de relaciones diplomáticas de Uruguay con Sudáfrica. *Rompiendo el silencio* retrata la concentración en torno al 25 de noviembre de 1988, día de lucha contra la violencia de género, convocado por organizaciones de mujeres. *Yo era de un lugar que en realidad no existía* recopiló testimonios de mujeres en sus procesos de desexilio. *De la mar a la mesa* presenta la historia de las trabajadoras de la industria pesquera, reflejando las relaciones de las mujeres con el trabajo y la doble jornada laboral. *Por centésima vez* acompañó a cuatro mujeres usuarias y colaboradoras de un comedor ubicado en las afueras de la ciudad de Las Piedras. *Los vecinos... los del barrio* se centró en las organizaciones locales surgidas hacia 1984 en pleno proceso hacia la democracia, mientras que *Comunamujer* se abocó a trabajar sobre la participación política de mujeres tanto a nivel territorial como en la Junta Departamental de Montevideo. Estas últimas dos realizaciones, al igual que *De la mar a la mesa*, fueron desarrolladas junto con organizaciones dedicadas a la investigación social: Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer (Grecmu) y el Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU), lo que dio lugar a una sinergia entre investigación y realización audiovisual que también caracterizó al video de los ochenta y noventa. Como señala la investigadora Balás (2024) «las organizaciones feministas produjeron contenido con el objetivo de generar conciencia, abrir el diálogo y el intercambio sobre la necesidad de poner sobre la mesa el tema de género» (p. 127).

El contacto con estas organizaciones se dio de forma diferente en cada caso, según relata Konrad: «Más bien fueron ellas que nos preguntaron porque también se dieron cuenta, e incluso nos vimos todas en las manifestaciones, entonces ellas se dieron cuenta que nos estábamos moviendo, estábamos haciendo cosas y nos preguntaron» (Comunicación personal, 28 de noviembre de 2022). Además, agrega «nosotras también sabíamos qué instituciones había y entonces nos pusimos en contacto».

El cine de Girasolas rescata el rol de las mujeres durante el período de transición democrática y los años posteriores, al igual que retrata los espacios de participación tanto a escala barrial como departamental. Aporta una mirada concreta sobre la situación de las mujeres y sus vivencias en esta etapa y deja evidencia de formas de organización de colectivos y grupos de base. Hay una mirada especial, también, al retratar zonas periféricas tanto en barrios de Montevideo más alejados del centro o, como sucede en otros casos, al filmar en el departamento de Canelones. Colocó como protagonistas a «personas comunes y corrientes», recurriendo al cine documental, a los testimonios y a la entrevista como herramientas narrativas con la intención de incorporar al diálogo social las voces de

quienes no tenían acceso a los medios de comunicación. Además, en su filmografía se encuentran distintas representaciones sobre espacios de participación de carácter social, por tratarse de espacios de militancia que no respondían a lo partidario. Frente a la visión de que la derrota electoral del referéndum para derogar la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado¹ fue uno de los factores que produjo una desmovilización luego de 1989, los registros de este colectivo revelan espacios germinales en los que la vida política se mantuvo muy activa.

Girasolas, con su propuesta de trabajo colectivo, con formas y esquemas de producción menos jerárquicos y con cercanía a espacios de militancia, se asemeja a colectivos de mujeres realizadoras que surgieron, en esos mismos años, en distintos países latinoamericanos.

Las mujeres y el video

A mediados de la década del setenta en América Latina diversas mujeres se volcaron a la realización, movilizadas por las diversas teorías filmicas feministas que cuestionaron los modos de producción y las representaciones de las mujeres en las películas, lo que fue facilitado por la inserción de la tecnología del video. Surgieron colectivos de realizadoras cuyas trayectorias han sido recuperadas en los últimos años por diversas investigaciones, que visibilizan la presencia de grupos tales como Cine Mujer en México (Aceves Sepúlveda, 2013; Ramírez, 1991; Rodríguez, 2019), Cine Mujer en Colombia (Cervera Ferrer, 2020), Grupo Feminista Miércoles en Venezuela (Cervera Ferrer, 2022) y Cine Testimonio Mujer en Argentina (Margulis, 2014).² A estos colectivos se suman distintas realizadoras independientes como María Luisa Bemberg, Valeria Sarmiento, Marilú Mallet, Angelina Vázquez o Helena Solberg que, no solo se abrieron camino en el cine, sino que llevaron a las pantalla historias y sentires desde la perspectiva de las mujeres.

En el contexto de este impulso, también hubo otras formas de alianza que trascendieron los grupos concretos, lo que propició la creación de redes y asociaciones que nuclearon a trabajadoras del audiovisual como la Asociación de Realizadoras Latinoamericanas de Perú, la Asociación de Cineastas de Chile o la Comisión Video y Mujer dentro del Movimiento Latinoamericano de Video. Este movimiento tuvo un fuerte impacto en el continente, integrado por «realizadores independientes, productoras, organizaciones no gubernamentales (ONG), organizaciones de base, artistas, comunicadores sociales, investigadores y educadores» (Aimaretti, 2020, p. 184).

Por otro lado, como parte de las actividades del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en México en 1987, se realizó «Cocina de imágenes. Primera muestra de cine y video realizado por Mujeres» en donde se exhibieron 120 producciones provenientes de 15 países (Oroz, 2021). En la Cineteca Nacional de Ciudad de México se organizó un simposio sobre la naturaleza del cine de mujeres y las dificultades de producción y distribución que enfrentaban. En Argentina, en 1988, se celebra la primera edición del Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres «La mujer y el cine» en Mar del Plata, iniciativa que, aún en el presente, busca circular y promover el cine hecho por mujeres (Visconti, 2023).

1 Esta ley impide el juzgamiento de militares y policías por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar (1973-1985). Mediante junta de firmas, la ciudadanía logró una consulta popular que se realizó en 1989, que no alcanzó los votos para su derogación. En 2009 hubo un nuevo referéndum que tuvo el mismo resultado. La ley aún continúa vigente.

2 En Europa y Estados Unidos en los setenta se produjo el surgimiento de colectivos de mujeres realizadoras tales como London Women's Film Group de Inglaterra, que tuvo grupos análogos en otras ciudades de ese país, o Women's Film Project, luego convertido en International Women's Film Project, surgido en Estados Unidos, que tenía a la realizadora brasilera Helena Solberg como una de las fundadoras.

Estas investigaciones exponen la intención de estos colectivos de «contrarrestar la realidad de marginalización de mujeres en las industrias nacionales de cinematografía» (Fregoso, 2016, p. 2) y de hacer visible en la pantalla la condición social de la mujer. Entre los temas que son abordados por estos colectivos aparecen el trabajo doméstico, la doble jornada laboral, la violencia, la sexualidad, el aborto, la imagen de las mujeres en los medios. Como explica Dora Cecilia Ramírez (1991), exintegrante de Cine Mujer de Colombia:

habrá que mencionar de manera un poco romántica que todo comenzó también cuando las mujeres quedamos hostigadas con la imagen que los medios publicitaban, mujer plástica, mujer mala, la mujer en la cocina, o la mujer madre, la mujer dependiente, débil, sumisa, confusa, «remitidas a un héroe que las salve de su nulidad como personas» (pp. 152-153).

Las investigaciones sobre estos colectivos y encuentros han puesto el foco en reconocer a las mujeres como hacedoras del cine y mostrar las formas de asociatividad que fueron creadas por ellas durante ese período en América Latina. En Uruguay, como recupera Balás (2024) han surgido distintas investigaciones que se centran en la trayectoria y participación de mujeres en el cine o que revelan la desigualdad laboral dentro del sector (López Ruiz, 2017; Mujeres Audiovisuales Uruguay, 2020; Olmedo, 2014; Torello, 2018, 2022).

Según estas investigaciones, a fines de los años ochenta tres mujeres ocuparon el puesto de dirección: Maida Moubayed, Hilary Sandison y Konrad. La primera inició su carrera en áreas técnicas de CEMA y, al igual que Sandison, trabajó con la productora Imágenes. Ambas escribieron de forma conjunta el guion de *Sin pedir permiso*, film dirigido por Moubayed.

Transición tecnológica y estética

La actividad de Girasolas se extendió en una etapa en que la realización audiovisual atravesaba por sucesivas transiciones tecnológicas y estéticas. De los soportes fotoquímicos, entre los que se encuentran 35mm, 16mm y Super 8, la producción audiovisual pasó a adoptar los soportes magnéticos. Estos resultaban mucho más económicos, además de que no requerían de revelados, aunque sí fuera notoria la diferencia de calidad resultante. Como explican Tadeo Fuica y Balás (2016) «el uso del video fue mucho más revolucionario» (p. 18) dado por la independencia de los laboratorios y porque permitía la reutilización del casete. Además, en países que no tienen una industria cinematográfica desarrollada, como sucedía en Uruguay, el concepto de cine no queda ligado al soporte material (Tadeo Fuica y Balás, 2016, p. 18), en este sentido, la producción uruguaya presenta gran flexibilidad para incorporar distintas tecnologías, lo que influye en la convivencia de distintos soportes y equipamientos (Margulis, 2020, p. 42).

Girasolas filmó con una cámara U-matic de Konrad. Aunque el costo de los casetes era más bajo en relación con las cintas fotoquímicas, no siempre era sencillo juntar el dinero para comprarlos. Sin embargo, más allá de que en varias producciones Girasolas consiguió apoyos para financiarse, la realización de los proyectos no estuvo condicionada por este factor, situación que también ocurría con colectivos audiovisuales que surgieron con anterioridad, tal como las investigadoras Keldjian y Tadeo Fuica (2020) señalan en relación con el Grupo Hacedor: «Entendían que esperar a conseguir los fondos necesarios, el equipamiento y la gente para filmar en condiciones técnicas profesionales dilataban la urgencia de registrar lo que estaba ocurriendo en el país» (p. 23).

En cambio, los factores que condicionaban la calidad que era posible alcanzar en el uso del video o la imposibilidad técnica de manipular la profundidad de campo, no impidieron a Konrad, quien estuvo a cargo de hacer cámara en todas las producciones, incorporar un trabajo visual propio

del lenguaje cinematográfico y a trabajar desde el montaje en propuestas creativas que aportaron a la concreción de una narrativa visual potente.

El país que la dictadura dejó

En las producciones de Girasolas se identifican varias referencias a la dictadura y a la situación social existente luego de ella. Aparece la degradación social y la difícil situación económica, las acciones de la campaña para la junta de firmas que permitiera plebiscitar la derogación de la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado y hasta la mala imagen que quedó en relación con los militares. Esto queda plasmado en una charla que sostiene Salsamendi mientras entrevista a Ramona, una de las protagonistas del documental *Por centésima vez*. Ramona, una mujer con grandes dificultades económicas, relata que uno de sus hijos cometió un robo. Ante la falta de otras oportunidades entra al Ejército y explica «así sea denigrante en el otro sentido de la palabra, el Ejército no me hubiera gustado para nada, pero para mí valió para que mi hijo saliera del embrollo que estaba metido». La charla continúa sobre la responsabilidad de los militares en la dictadura y ella aclara «no vayas a pensar que es mi decisión, de decir “Ramona está contenta con que esté en el ejército”: no, de ninguna manera».

Sin embargo, los impactos sociales de la dictadura se vuelven más claros en la película *Yo era de un lugar que en realidad no existía*, estrenada en 1989. Se trata del primer largometraje de Girasolas que tiene como centro los testimonios de mujeres que regresaron del exilio y su proceso de reinserción social en Uruguay.

La película tiene a Kristina Konrad en cámara y realización, Brenda Falcón, María Barhoum y Eduardo Miranda en sonido. La narradora de la película también es Konrad, aunque la *voice over* que se escucha durante todo el filme pertenece a Graciela Salsamendi. Un dato a destacar es que tanto Falcón como Salsamendi estuvieron exiliadas durante la dictadura.

Presenta una diversidad de relatos, dado tanto por la variedad de lugares en donde las protagonistas permanecieron exiliadas como por las características de su exilio y sus edades. Sobre la búsqueda y definición de las protagonistas, Konrad comentó que fue un proceso de investigación bastante arduo: «Busqué muchísimo y entrevisté a 50, 60 mujeres. Eso fue con Brenda y como Brenda era una de ellas, que volvió del exilio, queríamos mujeres de distintos países [...] investigamos muchísimo» (comunicación personal, 28 de noviembre de 2022).

A lo largo de la película, se repiten las imágenes de carros tirados por caballos o carros de madera en donde jóvenes a pie, y muchas veces niños, cargan cartones y otros materiales que juntan de la basura. En *voice over* se explica en varios pasajes lo sucedido, aportando contexto histórico a las escenas que vemos. La realización refleja una inquietud por explicar lo que aconteció en Uruguay de forma clara y con narración de hechos, relacionando el período con las dictaduras de Argentina y Chile, lo que permite ubicar geográficamente al país y vincular con los regímenes autoritarios del Cono Sur. Esta forma de referenciar responde quizás a la idea de que este material pudiera exhibirse fuera del país o a una necesidad de visibilizar el pasado reciente. La narradora de la película explica:

Las fuerzas armadas dejaron un país en ruinas. De los años de las vacas gordas, cuando el país aún llevaba el nombre «Suiza de América» aún quedan las fachadas y un recuerdo vivo. Una familia obrera antes podía vivir en Uruguay, comer, pagar la mutualista, estudiar, ir al cine de vez en cuando, comer una pizza en un café, hoy en día luchan por subsistir.

La película incorpora material de archivo para presentar los hechos ocurridos durante la dictadura. Este material, filmado por CTC Montevideo³ años antes con otra finalidad y para ser transmitidos en otro contexto, se resignifica al hilarse dentro de la película y se transforma en un documento que toma forma de evidencia sobre lo ocurrido. El uso del material de archivo, que es un recurso habitual en las películas que refieren a la dictadura, hace que las imágenes adquieran un valor documental y estas imágenes se «validan como pruebas fehacientes más allá de que la realidad aludida aparezca mediada por quienes llevaron a cabo esos registros» (Aprea, 2020, p. 63).

La crisis económica y social también queda plasmada en los testimonios de las protagonistas, que están marcadas por el asombro ante la pobreza que encontraron y el estatus de vida o las posibilidades laborales. Una de las protagonistas, Graciela, refiere a la «huella profunda» que aquellos años dejaron y a una política que promovió el individualismo con el objetivo de «separar para poder reinar» y sentencia «ver que es un pueblo que lo han destrozado en muchísimas cosas». A lo largo de la película también se observan distintas secuencias en las calles y espacios públicos de Montevideo, en donde aparece una ciudad deteriorada, casas derrumbadas, basura en la vereda.

Otro aspecto que está reflejado en el título, refiere a la idealización de Uruguay que se tiene desde el exilio y el choque cuando se produce el regreso. Patricia, hija de Graciela, cuyos recuerdos eran muy difusos por haberse ido siendo aún muy pequeña, explica que no le llegaba desde ningún lado una «imagen real», tanto porque su madre lo que le transmitía era una visión romantizada, como por el imaginario que ella construyó en el intercambio de cartas con familia que sí estaba en Uruguay. Su madre, Graciela, también se refiere a que no sabe si «el Uruguay que yo tenía era el Uruguay verdadero o el que yo imaginaba». Bruna, quien vivió el exilio en Cuba y México, también sostiene que el país era «una leyenda, muy mitificado para mí».

Por otro lado, una serie de testimonios muestra el impacto emocional del exilio. María explica cómo esta situación produjo un cambio de valor en los proyectos de vida: «Uruguay siempre fue una presencia permanente, entonces sentía que lo que hacía iba a cobrar sentido el día que yo volviera a mi lugar». Por otra parte, su padre, Juan Carlos, compara el exilio con el destierro en la Antigua Grecia «el exilio como castigo máximo en la Antigüedad, separar no solo de la tierra, de la casa, sino del entorno, del pueblo, de la aldea». En otra escena María refiere a un sentido de pérdida de identidad, «una sensación en la primera etapa del exilio es sentir que uno no es nada, nadie, no hay historia familiar, no hay historia social, no hay puntos de referencia».

Asimismo, el filme se detiene en problematizar cómo las experiencias del exilio también están influidas por el género. María se refiere al choque cultural en sus vínculos afectivos con varones, Nela y su esposo comentan que en el exilio él realizaba tareas domésticas y de cuidado y cómo al volver a él se le dificultaba mostrar públicamente la corresponsabilidad de tareas. Amparo cuenta que Europa «tiene claro el feminismo» y que ahora «es más feminista» que la hija: «Pienso que leyendo, viendo, al estar sola, al tomar distancia y al no tener a mi cargo la casa como la tuve durante muchos años, que estaba libre, yo pienso que ahí me empecé a dar cuenta lo que era el trabajo de la mujer». Como reflejan las entrevistas, el exilio llevó a que las mujeres reexaminaran las relaciones de género y los estereotipos antes incuestionados (Pieper, 2010, p. 620) y permitieron tomar conocimiento de las nuevas ideas feministas (De Giorgi, 2020, pp. 53-54), que influyeron en sus procesos de reinstalación en el país y que impactó en las movilizaciones y reivindicaciones de organizaciones de mujeres, como se refleja en otros trabajos de Girasolas. Sin embargo, en otros casos, parte de la reinserción implicó volver a aceptar los antiguos roles en un lugar en donde aún persistía un contexto cultural conservador que resistió a estos cambios que trajeron las personas exiliadas (Aguar y Sempol, 2014, p. 136).

3 De acuerdo con los datos de los créditos de la película.

Yo era de un lugar que en realidad no existía pone el acento en registrar los testimonios de mujeres y sus vivencias en el exilio, desde una mirada hacia el pasado, cuando ellas ya están instaladas nuevamente en Uruguay, mientras que la reintegración al país se muestra en proceso, aún cuando está ocurriendo, lo que refleja una mirada despojada de cualquier romanticismo sobre este duro proceso.

Mujeres reorganizadas

«Mujeres a parir justicia», «Varón: te sentís más hombre pegándole a las mujeres?», «Frente a la violencia, coraje mujer», «Se va a acabar, se va a acabar la costumbre de violar» son algunas de las consignas que se ven en carteles y afiches colocados en carteleras en la Plaza Libertad. Se trata de la concentración por el 25 de noviembre realizada en 1988 por casi una veintena de grupos de mujeres⁴ que fue registrada en *Rompiendo el silencio*.

Esta movilización buscó visibilizar los diversos tipos de violencia que existen hacia las mujeres, pero también documentó las estrategias y la capacidad de organización que los grupos tenían hacia finales de la década del ochenta. Como detalla la investigadora De Giorgi (2020), el feminismo de esta década surge dentro del movimiento de mujeres que resistieron la dictadura y que, hacia mediados de los ochenta, se va consolidando con la creación de distintas organizaciones que buscan trabajar sobre «la condición de la mujer» (pp. 71-81).

Entre las estrategias, en este documental se pueden ver desplegadas acciones y características que van a continuar acompañando a las movilizaciones de mujeres. Allí se muestran intervenciones artísticas, carteles y consignas de denuncia o que invitan a la reflexión, una pizarra en donde quienes transitaban por allí podían dejar su mensaje escrito, entrega de materiales. La concentración finalizó con una pequeña marcha por la avenida 18 de Julio en donde se entonaron cantos que están aún hoy presentes en las marchas. A su vez, se registran diversas voces de transeúntes en la plaza que reflexionan sobre la violencia, pero también sobre la participación de las mujeres en el ámbito político. Un entrevistado responde frente a la pregunta si las agrupaciones de izquierda apoyan a las mujeres: «Declarativamente sí, pero en los hechos las responsabilidades de dirección, por ejemplo, se ve lo contrario, no se ve tan activa la participación de la mujer» y otra mujer responde: «La mujer sigue estando en muchos aspectos discriminada y por debajo de lo que debe ser».

Por otra parte, dos representantes del Asociación de Meretrices cuentan a cámara que «vienen a representar como mujeres», más tarde se las ve con una pancarta con la inscripción: «Las prostitutas somos mujeres y madres, no animales», firmado por AMEPJ. Estas afirmaciones que las destacan ante todo «como mujeres», se aclaran cuando una de ellas expresa: «hay mucha discriminación sobre nosotras, o sea, que hay una cantidad de mujeres que nos ven no como mujeres, como cualquier otra, las que nos discriminan tal vez no piensan que ellas tienen todo lo que a nosotras nos falta». Este testimonio refleja las tensiones y las miradas sobre el trabajo sexual, al tiempo que esboza una perspectiva de clase.

Este documental aparece bajo la realización de dos integrantes: Konrad y Falcón, la locución es de Salsamendi. Entre 1989 y 1990 las tres filmaron *De la mar a la mesa*, proyecto que contó con

4 Los grupos convocantes fueron: Asociación de Meretrices Profesionales del Uruguay; Asociación de Mujeres Periodistas del Uruguay; Asociación Mujeres Uruguayas Lourdes Pintos; Chile Democrático; Consejo Nacional de Mujeres; Casa de la Mujer de la Unión; Casa de la Mujer María Abella; Cotidiano Mujer; Comisión de Mujeres del Frente Amplio; Concertación de Mujeres; Emaús Aportes; Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en Uruguay; Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos; Plenario de Mujeres del Uruguay; Red Mujer Uruguaya; CEAL; Partido Socialista de los Trabajadores; Unión de Mujeres Uruguayas por el Pan, la Democracia y la Paz; SOS Mujer («¡Todas en la plaza Libertad!», 1988).

el apoyo de Greclu y el Instituto de Cooperación Iberoamericano, que permitió seguir indagando sobre otros aspectos vinculados al género. En este caso, la relación entre la mujer y el trabajo a través de las historias de trabajadoras de la industria pesquera.

Como recupera De Giorgi (2020), Greclu fue una organización que se centró en la reflexión del lugar subordinado de la mujer desde la focalización en las tareas reproductivas. Mostró, a través de investigaciones, el fenómeno del trabajo y cómo el ámbito doméstico es un espacio reproductivo, informal e invisibilizado.

La secuencia inicial presenta de forma clara, solo con imágenes, el problema central de la película: mujeres que hacen todas las tareas de su casa, cuidan a sus hijos, salen a trabajar y vuelven para repetir esa misma rutina día a día. *De la mar a la mesa* además de centrarse en la doble jornada laboral de las mujeres, presenta el proceso de incorporación de estas trabajadoras en su sindicato, las barreras que encuentran para participar y la distancia que sienten en las demandas que allí se impulsan: «Siempre están reivindicando en conjunto para los dos, pero siempre más bien para ellos, siempre dicen que el trabajo es más pesado, que trabajan más, son más machistas en una palabra». Finalmente, deciden nuclearse también entre ellas para poder dedicarse a buscar soluciones a «sus problemas específicos» como la doble jornada, las guarderías o la salud.

La película muestra la persistencia de la responsabilidad de las tareas domésticas que recae en las mujeres: «Yo pienso en tener todo en mi casa, que no falte la comida, que esté todo limpio, que las chiquilinas coman cuando voy a mi trabajo, que él esté atendido, que estén todos atendidos», dice una de las protagonistas. Otra reconoce que no tiene una actividad recreativa, en todo caso, sostiene «llevar al nene al fútbol y nada más».

Por otra parte, en el espacio de trabajo encuentran condiciones poco saludables: el frío que les entumece las manos, muchas horas paradas y encorvadas por la postura que les exige su tarea. Frente a la pregunta sobre si piensa en algo mientras realiza las tareas en la fábrica, una de las trabajadoras responde «se piensa en los hijos, se piensa en la casa, a veces estoy pensando en que siento muchos dolores, no estoy pensando, estoy sintiendo. Acá se te generan muchos dolores musculares». Otras obreras entrevistadas comentan que les lleva entre tres y cuatro horas desplazarse desde sus hogares, expresan que viajan 12 horas para trabajar 8, pero que no tienen otra alternativa ya que no encuentran trabajo en sus localidades.

La película fue filmada entre Montes y Solís de Matajojo en el departamento de Canelones, en industrias de la pesca que funcionaban en la zona, lugares en donde, según manifiestan las entrevistadas, las fuentes laborales eran más frecuentes para los varones, quienes consiguen trabajar en el campo, mientras que las mujeres se veían más limitadas. Además, estas industrias enfrentaban también la inestabilidad por la escasez de recursos pesqueros a causa de la captura indiscriminada, lo que precarizaba aún más la situación de las trabajadoras: «Hoy sé que tenemos trabajo, pero mañana no sabemos si tenemos». Esto llevaba a que exista una amenaza constante con ir al seguro de paro o directamente quedarse sin trabajo.

Rompiendo el silencio y *De la mar a la mesa* registran, por un lado, la rápida reorganización de las mujeres en el período transicional y posdictadura que queda plasmada a través de una concentración convocada por casi veinte colectivos, así como las dificultades para organizarse dentro de los sindicatos en donde las demandas específicas que afectan a las mujeres resultaban complejas de promover. Por otro, presentan tres temas que ocuparon a los grupos feministas dentro de sus reivindicaciones, la discriminación, la violencia y la doble jornada laboral producto de la salida de las mujeres al espacio de trabajo sin un reparto equitativo de tareas domésticas con sus parejas varones. Sin embargo, para los grupos feministas, el espacio doméstico tuvo dificultades para visualizarse como estatus político

u objeto de estudio para las organizaciones de mujeres porque implicaba desarmar una construcción social muy naturalizada (De Giorgi, 2020).

Mujeres y clase social

Una de las realizaciones a la que ya se hizo una breve alusión, *Por centésima vez*, tiene como protagonistas a cuatro mujeres: Mabel, Mary, Elina y Ramona, mujeres que las directoras, Konrad y Salsamendi, conocieron en un comedor comunitario. «Cuando nos acercamos a ellas solo sabíamos que eran pobres y que vivían en Las Piedras», inicia la *voice over* de Salsamendi mostrando un acercamiento en el que las realizadoras revelan con sinceridad sus preconcepciones de clase. «Durante dos años nosotras fuimos testigos de momentos de las vidas de estas mujeres. Nos acercamos a ellas con nuestras imágenes, con nuestras ideas, con nuestros prejuicios, desconociendo verdaderamente lo que significa vivir en la pobreza», explica. Como sucede en varios momentos del largometraje, las diferencias de clase entre realizadoras y protagonistas se hacen notorias en los intercambios de ideas, en las preguntas, evidenciándose en esta película lo que podría describirse como una perspectiva de clase o que hoy podríamos llamar interseccional.

Lejos de un retrato deshumanizado, Konrad y Salsamendi desarrollaron un vínculo de confianza con sus protagonistas que permitió un diálogo abierto y sincero. En la película las protagonistas hablan de sus problemas en una charla distendida, así intercambian sobre el amor, sus relaciones, la sexualidad o hasta de la violencia ejercida por sus parejas. Es decir, que su condición de mujeres pobres no implicó un posicionamiento por parte de las realizadoras de evitar abordar con ellas temas que atraviesan a cualquier persona, en cambio, se establecieron conversaciones que van más allá de lo económico, como no siempre sucede en las películas en las que se trata la pobreza.

Como se mencionó, las protagonistas confluían en un comedor en donde colaboraban al mismo tiempo que eran usuarias junto con sus hijos. Aunque contaban con apoyo del Instituto Nacional de la Alimentación que proporcionaba alimentos no perecederos básicos, principalmente conseguían los insumos para cocinar a través de donaciones de puestos de la feria y comercios cercanos. El nuclearse en torno al comedor era una forma de participar para hacer frente a la emergencia de la alimentación de forma colectiva.

La mayor parte de estas mujeres vivía en situación de dependencia económica de sus parejas, se dedicaban a las tareas domésticas y al cuidado de sus hijos, a excepción de Ramona quien trabajaba fuera de su casa y durante el verano junto a su compañero hacía ladrillos. Esta dependencia dificultaba que estas mujeres pudieran tomar la decisión de separarse de sus maridos, incluso en los casos en los que ellos ejercían violencia física sobre ellas. En esos dos años en los que se filmó la película se volvió claro el espiral en el que vivían estas mujeres, quienes se separaban de sus parejas o estos las dejaban, a veces por un trabajo en otro lugar al que se iban sin fecha de regreso, otras veces porque tomaban la decisión sin mucha explicación. Luego regresaban, ellas quedaban embarazadas, sus maridos se volvían a ir. En varias charlas se discutía sobre alternativas, pero las salidas se avizoraban casi imposibles.

Mabel y Mary son madre e hija, ambas van al comedor. Mary tiene 27 años y cinco hijos, durante la filmación de la película queda embarazada y aunque no lo quiere tener, dada su situación, no encuentra otra alternativa:

(Mary) —¿Y cuánto me sale abortar?

(Graciela) —¿Te gustaría si tuvieras los medios?

(Mary) —Sí, yo creo que sí, no me daría miedo ni nada. De repente puedo decir «quiero otro más», pero ahora no. No, porque de repente uno anda bien, yo de repente ando bien con él, de repente ando mal, ¿yo qué hago sola con seis muchachos? No quiero, no quiero, no quiero, pero no me arreglan, soy joven todavía. Puedo llegar a tener 10, 15 hijos y con cuarenta y pico de años me arreglan y mientras... todo lo que sale un hijo. Ni pagando me lo hacen.

La dificultad para acceder a métodos o procedimientos anticonceptivos es mencionada por varias entrevistadas y abre la discusión en torno al aborto, un tema que también es tratado por otras directoras y colectivos de realizadoras en América Latina en ese mismo período.⁵ Ramona cuenta las barreras burocráticas que tuvo que atravesar para que pudieran colocarle el dispositivo intrauterino: «No entendían mi situación, tenía 42 años, 41, con un décimo primer parto, con unas várices tremendas y con una condición económica bastante mala. ¿¡No se van a dar cuenta!?».

Por otra parte, la dependencia al alcohol de los hombres es justificada por algunas de las mujeres, lo entienden como parte de un desahogo, como consecuencia de la presión de la situación económica. Al mismo tiempo, muchas de ellas toleran la violencia o la justifican cuando lo ven en situaciones de otras mujeres, ante la necesidad de tener ingresos en su hogar para resolver las necesidades básicas: «A veces pienso, bueno, él ahora está trabajando, es como un respaldo que yo tengo, a mí me falta un pan y él me deja y yo voy a casa y lo agarro, pero si yo estoy sola ¿de dónde lo saco?».

El planteo en *Por centésima vez* es llevar la mirada hacia las mujeres más vulneradas para acercar sus historias y la compleja situación que deben superar día a día para subsistir. La maternidad es una característica compartida por todas las protagonistas y la presencia de sus hijos durante todo el filme es constante, estos aparecen con frecuencia en plano, están alrededor durante las charlas, interrumpen continuamente. Las realizadoras conservan estas escenas, lo que puede estar motivado por la necesidad de reflejar aún más la cotidianidad de estas mujeres y la soledad con la que tienen que hacerse cargo de las tareas de cuidado.

Espacios de participación social

Los otros tres trabajos de la filmografía de Girasolas tienen como centro a grupos de militancia: un colectivo afro, las comisiones vecinales en distintas zonas de Montevideo, y una última producción sobre las comunas mujer en los barrios.

En *Manifestación negros*, Girasolas filma a la organización afro Amandla en tres movilizaciones que se concretaron en 1988 que, junto a otros grupos afro, desarrollaron acciones de protesta en la feria de Tristán Narvaja, Ciudad Vieja y Plaza Libertad contra el apartheid y por la liberación de Mandela.

Esta vez la voz que lleva adelante la narración no es la de Salsamendi, sino una voz masculina, probablemente perteneciente a la organización, algo que no es posible confirmar porque el cortometraje no cuenta con créditos finales. Explica que «el 26 de junio de 1988, por primera vez en la historia, la comunidad negra uruguaya se encuentra en las calles a propósito de una reivindicación a nivel mundial». Se trata de la primera de tres movilizaciones, que se desarrolló con una concentración en la explanada de la Universidad de la República y una marcha por la feria de Tristán Narvaja con reparto de volantes.

Esta acción también es el puntapié que permite a la película relevar testimonios callejeros sobre la existencia de discriminación en Uruguay hacia las personas afrodescendientes. Las respuestas son

5 El tema fue abordado, por ejemplo, en *Las lágrimas de Eros* (Moubayed, 1988), *Cosas de mujeres* (Fernández, colectivo Cine Mujer México, 1978).

todas afirmativas, algunas hacen referencia a los tipos de trabajos en las que se ve a personas afro: «Si observa nuestros comercios en la avenida no se ven vendedoras y vendedores negros, en los restaurantes, hoteles, guardas de ómnibus, peluqueros. No se ve», explica un transeúnte. Otras personas hacen referencia a las pocas oportunidades que tiene este sector de la población.

En otro plano, con un megáfono, un integrante de la organización explica los motivos de la movilización y solicita enfáticamente al gobierno uruguayo la ruptura de relaciones con Sudáfrica. Estas manifestaciones se repiten en los días siguientes en Ciudad Vieja, precisamente en Rincón y Treinta y Tres, y en la Plaza Libertad con una marcha hasta el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Acompañan a estas movilizaciones una cuerda de tambores, símbolo cultural de los colectivos, cuya incorporación es explicada por el narrador: «Los tambores no tuvieron el eco festivo y carnavalesco que todos están acostumbrados a escuchar, sino que su eco era de reclamo, de justicia para los hermanos negros de Sudáfrica y de toda África austral». Esta idea de mostrar a los tambores desde su significado cultural y no solo asociado al Carnaval es reforzada en un artículo de Ettore Pierrì en *La República* (1988) en donde refiere que «sirvió, sobre todo, para subrayar el verdadero perfil de una comunidad que muchos solo visibilizan a través de los deformantes velos del pintoresquismo, la “fiesta” y el Folclore al uso». La inclusión de las cuerdas en las movilizaciones fue una característica del colectivo Amandla, que fue valorada como estrategia política eficaz por otros grupos de afrodescendientes («El tambor protesta», 1988).

Estas manifestaciones se produjeron en un contexto en el que la comunidad afro denunciaba la falta de reconocimiento a sus antepasados en el relato de nación que se promovía desde el Estado (Ferreira, 2003, p. 4). Asimismo, el discurso pronunciado en la explanada de la Universidad apelaba a la sociedad uruguaya, lo que refleja un cambio de enfoque que Ferreira (2003) analizó en la prensa de la comunidad afro hacia 1988: «Puede verse aquí un cambio en el sujeto a quién el discurso se dirige si se compara con los antecedentes históricos en que el periodismo de la minoría se dirigía hacia un “nosotros la raza [negra]”» (p. 8).

Estos acontecimientos son el inicio de una reorganización del movimiento negro (Olaza, 2008), que se consolidó al año siguiente, en 1989, con la creación de la Organización Mundo Afro, un punto de inflexión que permite una aproximación a las estrategias de movilización implementadas y las demandas que se expresaban sobre el racismo.

Por otro lado, *Los vecinos... los del barrio* y *Comunamujer* presentan la reorganización social, pero esta vez en los barrios, realizando entrevistas en distintos puntos de Montevideo, retratando dos experiencias que más tarde se institucionalizaron en programas de participación ciudadana a través de la política de descentralización del gobierno departamental.⁶ Estos dos trabajos fueron producidos con el apoyo del CIESU.

Los vecinos... los del barrio ya no cuenta en la dirección con Konrad o alguna de las integrantes de Girasolas, en cambio se trató de una coproducción con Guillermo Casanova, quien se encargó de la dirección, el guion y la edición. Konrad estuvo a cargo de la cámara y la fotografía. La investigación fue realizada por Silvana Bruera, Mariana González y Carmen Midaglia por el CIESU. Esta producción constituye el video del CIESU n° 1 de acuerdo con la placa inicial del cortometraje. A diferencia de otros materiales, y probablemente por no estar dirigida por Girasolas, quien entrevista —en este caso Jorge Barreiro— ya no se encuentra fuera de plano, sino que aparece en cuadro interactuando

6 A partir de 1990 inicia en el gobierno departamental una estrategia de descentralización que se traduce en la creación de los Centros Comunes Zonales a nivel barrial. Comuna Mujer desde 1995 se instala como un programa de la Secretaría de la Mujer de la Intendencia de Montevideo.

y repreguntando a transeúntes como a integrantes de las comisiones. Tampoco tiene *voice over*, sino que la información contextual aparece mediante el uso de intertítulos.

Las comisiones barriales que son retratadas inician su historia en la década del treinta en varios barrios, aunque se destaca que se formaron en mayor porcentaje en 1985. De acuerdo con el material, hacia 1989 existían más de cuatrocientas comisiones. Los testimonios recabados apuntan a su trabajo en torno a las problemáticas que enfrentaban los barrios, que abarcaban desde demandas de saneamiento, la limpieza y hasta la seguridad.

La información que surge del propio material, permite observar que el objetivo de esta producción es la difusión del conocimiento, es decir, de divulgación, pero a través de una propuesta dinámica en la que predominan y se establecen como centrales los testimonios de vecinas y vecinos sobre las condiciones de su zona.

En cuanto al último trabajo que compone la filmografía de Girasolas, *Comunamujer*, logra retratar estos espacios de participación de mujeres en las que se trabajaba sobre problemáticas específicas de género. En la película las entrevistadas las expresan a través de la reflexión en torno a la violencia doméstica, la discriminación y hasta la representación política y es, justamente, en este aspecto en donde se hace foco. La voz de Salsamendi que acompaña a través de la narración expresa:

En Montevideo vivimos más de setecientas mil mujeres, aquí trabajamos, crecemos, estudiamos y soñamos. Somos cocineras y actrices, empleadas y enfermeras, niñeras y bailarinas, obreras y maestras. Empezamos también a ser edilas, conductoras, representantes, presidentas de las comisiones de vecinos y delegadas.

En el filme se destaca la gran participación que tienen las mujeres en organizaciones barriales y comunitarias que permiten «amortiguar la crisis», aunque en la mayoría «las mujeres tienen una presencia determinante, sin embargo, solo 1 de cada 4 están dirigidas por ellas».

Esta gran capacidad de organización de las mujeres facilita la creación de las comunas mujer a nivel local. La filmación visita distintas comunas dispuestas en los barrios, pero además entrevista a tres edilas de la Junta Departamental que representan cada una a un partido político diferente: Liliam Kechichian (Frente Amplio), Cristina Ferro (Partido Colorado) y Doris Figueroa (Partido Nacional).

Las entrevistadas reflexionan sobre la división de roles en la sociedad y como esto ocasiona una ausencia de las mujeres en espacios de dirección o responsabilidad. Kechichian afirma: «Es un estado pensado para que lo dirijan hombres», y que en la medida en que no haya un cambio social, las mujeres van a seguir teniendo una fuerte presencia en comisiones vecinales, pero difícilmente logren alcanzar espacios de representación política. Plantea que «si te invitan para irte a un departamento del interior hoy de tarde para salir mañana de mañana, los hombres dicen que sí automáticamente, nosotras antes de decir que sí tenemos que mirar unas cuantas cosas», en relación con las tareas de cuidado de hijos y la atención a responsabilidades domésticas que recaen en las mujeres.

El cortometraje explicita las barreras para la participación que enfrentaban las mujeres, relacionando ámbitos más informales con el órgano legislativo departamental, presentando las dificultades para pasar desde un espacio a otro, relevando a través de los testimonios de las edilas los desafíos constantes para poder desarrollar su función. En este sentido, Kechichian realiza una puntualización que evidencia la brecha social entre hombres y mujeres que afecta en el ejercicio de la política «los hombres son hombres públicos, las mujeres son mujeres políticas porque ni siquiera se puede decir mujeres públicas».

Sin embargo, algunas detectan señales de cambio social, Mabel Pizarro, integrante de la Comuna Mujer del Centro Comunal Zonal 7, sostiene:

Hay un sentido de género prácticamente en todas las mujeres, aquello de que atrás de un gran hombre hay una gran mujer, creo que pasó a la historia. Las mujeres sienten que están, ven a sus hombres a la altura de ellas.

De forma muy creativa y explotando el lenguaje audiovisual, *Comunamujer* presenta a lo largo de los testimonios unas secuencias en donde se marcan estas diferencias a través de estatuas y esculturas que se encuentran en el espacio público. Las figuras de mujeres aparecen hechas en mármol blanco, muchas veces desnudas, otras veces con vestidos que marcan su silueta, con la mirada hacia el suelo o hacia los lados. Estas se contraponen con imágenes de estatuas de hombres políticos en bronce, como la de Luis Alberto de Herrera, en las que visten trajes, algunos arriba de caballos transmitiendo imágenes de poder, con la frente en alto o mirando hacia adelante. Con la misma idea, otras secuencias muestran a hombres y mujeres en el espacio público. Ellas van de la mano con niños, hacen mandados, mientras que los hombres van con maletines, esperan en la parada del ómnibus con carpetas y papeles. Estas secuencias que se repiten a lo largo del material, además de explicitar las diferencias en los roles de género asignados, en ese diálogo entre esculturas y personas, muestran las formas en las que se refuerzan los imaginarios en torno al género a través del arte o de la cultura visual, mostrando las razones estructurales desde donde provienen estas desigualdades.

Esta producción contó con la dirección conjunta de Konrad, González y Bruera, estas últimas integrantes del CIESU, quienes también estuvieron a cargo de la investigación. Casanova vuelve a participar, en este caso como coeditor junto con Konrad, mientras que la edición del máster estuvo a cargo de Daniela Speranza y Guillermo Peluffo. Salsamendi participa en los textos y en *voice over*.

Algunas reflexiones finales

Aunque el período en que Girasolas se mantuvo en actividad no es tan extenso en términos de tiempo, su filmografía logró capturar momentos clave en los procesos de redemocratización que atravesó Uruguay luego de la dictadura. En sus producciones quedaron registradas experiencias colectivas que incluyen espacios de participación vecinal, la reorganización de la comunidad afrodescendiente, las acciones que consolidan un incipiente movimiento de mujeres o los cambios impulsados para la transformación de los roles de género. Pero ¿cuáles son las imágenes que Girasolas construye en torno a los primeros años de la democracia en Uruguay?

En un contexto en donde no era tan habitual que varias mujeres estuvieran al frente de proyectos audiovisuales, Girasolas aporta al corpus del cine uruguayo la mirada de realizadoras que retratan procesos de transición, poniendo en circulación perspectivas que usualmente están menos visibilizadas, incidiendo así en la democratización de modos de representación en el cine.

La centralidad de la presencia de las mujeres en sus trabajos permite valorar el papel que desempeñaron durante la reinstalación democrática en el país. En sus películas ellas son representadas desde roles activos que promueven, ocupan e impulsan espacios de participación. Además, como se aprecia en *Por centésima vez*, aún en los contextos de mayor vulnerabilidad, las mujeres se organizaban para conseguir algo tan básico y esencial como el acceso a la alimentación.

Sus películas ponen la mirada en la vivencia de las mujeres en relación con distintas experiencias del pasado reciente, tales como el exilio, la participación política, la militancia o el trabajo, construyendo un panorama de las barreras y los desafíos que enfrentaban, visibilizando y despertando una mirada política desde lo cotidiano. En definitiva, su cine materializa y traslada al lenguaje audiovisual el concepto de que lo personal es político, tan difundido y teorizado por los colectivos feministas en aquel contexto.

La filmografía de Girasolas permite repasar las discusiones públicas en torno al género que se intensificaron luego de la dictadura y que fueron promovidas por las organizaciones de mujeres: la violencia, la división de tareas domésticas y la doble jornada, su incorporación a los sindicatos.

Las producciones *Rompiendo el silencio* y *Manifestación negros* colaboran en la comprensión de cómo se organizaron las luchas de la comunidad afrouruguaya y los colectivos de mujeres, reflejando sus estrategias de protesta, que sentaron las bases de procesos más consolidados que existen en la actualidad. Por otro lado, *Comunamujer* y *Los vecinos... los del barrio* rompen también con los imaginarios que minimizan la participación política en los primeros años de la década del noventa al mostrar formas concretas de militancia ciudadana que se desarrollaron en el ámbito barrial y comunitario, reforzando la presencia de espacios de ejercicio de la democracia desde lo local y lo cotidiano.

En relación con los formatos y soportes en la realización cinematográfica, las producciones de Girasolas dan cuenta de los usos y apropiaciones de la tecnología del video propias de esta etapa, como una herramienta más económica que fue adoptada por realizadores y realizadoras para poder filmar, editar y distribuir sus películas de modos más accesibles. Asimismo, refleja la incorporación de este formato en centros de investigación social para difundir resultados de sus estudios o como dispositivo para aproximarse a poblaciones de interés.

A nivel más amplio y regional, los temas abordados, las características de su cine, así como sus modos de producción conectan a Girasolas con los trabajos de otras realizadoras del continente. Al mismo tiempo, su cine deja un archivo visual, que incluso en el presente, permite colocar la mirada en grupos históricamente menos representados.

Referencias

- ACEVES SEPÚLVEDA, G. (2013). ¿Cosas de mujeres?: Feminist networks of collaboration in 1970s México. *Artelegie*, 5.
- AIMARETTI, M. G. (2020). Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4(2).
- AGUIAR, S. y SEMPOL, D. (2014). Ser joven no es delito en transición democrática, razias y gerontocracia. *Cuadernos de Historia*, 13, 132-151.
- APREA, G. (2020). Imágenes distantes de un pasado reciente. Archivo, ficción y testimonio en los documentales de la recuperación democrática. En P. Margulis (Ed.), *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 49-74). Librería.
- BALÁS, M. (2018). ¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras. En G. Torello (Ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 195-217). Irrupciones.
- BALÁS, M. (2024). Mostrar lo invisible. La mujer a través de la mirada femenina en *Distracción fatal (Maida Moubayed, 1993)*. En G. Torreello, C. Lacruz, y P. Alvira (Eds.), *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos* (pp. 121-142). Yaugurú.
- BOLAÑA, M. J. (2019). La transformación de organizaciones sociales y el Estado uruguayo en la transición democrática (1979-1999). *Contemporánea*, 10(10), 119-136.
- CELIBERTI, L. (Comp.). (2018). *Notas para la memoria feminista. Uruguay 1983-1995*. Cotidiano Mujer.
- CERVERA FERRER, L. (2020). Towards a Latin American feminist cinema: The case of Cine Mujer in Colombia. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 20, 150-165. <https://doi.org/10.33178/alpha.20.11>
- CERVERA FERRER, L. (2022). Militancy, feminism and cinema: The case of Grupo Feminista Miércoles. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 10(2), 267. https://doi.org/10.1386/jicms_00126_1
- DEMASI, C. (2022). *El Uruguay en transición (1981-1985). El sinuoso camino hacia la democracia*. Ediciones de la Banda Oriental.
- DE GIORGI, A. (2020). *Historia de un amor no correspondido, feminismo e izquierda en los 80*. Sujetos Editores.

- DE TORRES, M. I. (2014). Los usos de la cultura en la transición democrática: la revista *La Plaza. Cuadernos de Historia*, 13, 35-53.
- El tambor protesta. (1988, 26 de noviembre). *Brecha*, 26.
- FERREIRA, L. (2003). *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998). Una versión posible*. Ediciones Étnicas – Mundo Afro.
- FREGOSO, R.-L. (2016). Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 2, 1-18.
- KELDJIAN, J. y TADEO FUICA, B. (2020). Documentales uruguayos de los ochenta. La resistencia entre el super-8 y el video. En M. Aimaretti (Ed.), *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 229-252). Librería.
- LÓPEZ RUIZ, A. (2017). Relatos refractarios. En *Ismo, ismo, ismo, cine experimental en América Latina* (pp. 241-263).
- MARGULIS, P. (2014). *De la formación a la institución: el documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Imago Mundi
- MARGULIS, P. (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Librería.
- MUJERES AUDIOVISUALES URUGUAY. (2020). *Quiénes cuentan las historias*. Autor. https://www.mau.uy/wp-content/uploads/MAU-Publicacion-Digital-CON-ANEXOS_compressed.pdf
- OLAZA, M. (2008). *La cultura afro uruguaya: Una expresión de multiculturalismo emergente de la relación global-local*. Biblioteca Plural.
- OLMEDO, I. (2014). *Rina, la primera. Catálogo de muestra*. Fondos Concursables de la Cultura, Ministerio de Educación y Cultura; Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay.
- OROZ, E. (2021). Cocina de imágenes, primera muestra de cine y video realizado por mujeres latinas y caribeñas (1987). *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. <https://www.ejumpcut.org/archive//jc61.2022/ElenaOroz/index.html>
- PIEPER, J. (2010). Forging feminisms under dictatorship: Women's international ties and national feminist empowerment in Chile, 1973-1990. *Women's History Review*, 19(4).
- PIERRI, E. (1988, 16 de julio). Tambores en la Ciudad Vieja. *La República*. Archivo Sociedades en Movimiento. <https://asm.udelar.edu.uy/items/show/895>
- PORRINI, R. (2013). Movimientos sociales. En *Nuestro tiempo. Libro de los Bicentenarios*. Comisión del Bicentenario, IMPO.
- RAMÍREZ, D. C. (1991). La otra visión. En *Género, clase y raza en América Latina* (pp. 151-154). Universidad de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, I. (2019). Cine documental y feminismo en México (1975-1986). Notas para la escritura de una historia. *Movimiento*, 12.
- SECCO, L. (2016). Rescate del archivo de CEMA: Entre lo analógico y lo digital. En B. Tadeo Fuica y M. Balás (Eds.), *CEMA: Archivo, video y restauración democrática* (pp. 37-46). Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República; Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual Uruguayo.
- SEMPOL, D. (2013). *De los baños a las calles. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)*. Sudamericana.
- TADEO FUICA, B. y BALÁS, M. (Eds.). (2016). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República; Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual Uruguayo.
- Todas en la plaza Libertad. (1988, 26 de noviembre). *La República* (Supl. *La República de las Mujeres*). Anáforas, colección particular. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/100133>
- TORELLO, G. (Ed.). (2018). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Irrupciones.
- TORELLO, G. (2022). *This is all about name dropping: Women and Uruguayan silent cinema in the 1910s and 1920s*. En J. Gaines, R. Vatsal y M. Dall'Asta (Eds.), *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/9cf5-dv62>
- VISCONTI, M. (2023). *El pulso de una época. Redes militantes y afectivas para un cine hecho por mujeres (Argentina, 1988). Toma Uno*, (11), 65-81. <https://doi.org/10.55442/TOMAUNO.N11.2023.42816>