



"Camila" (1984):

Análisis del acierto histórico del diseño de vestuario

Tutor/a del trabajo: Mayra Bottero

Autor del trabajo: Lucía Giordano Froiz

Carrera: Producción y Dirección de Televisión, Cine y Radio

Número de ID: 000-17-8159

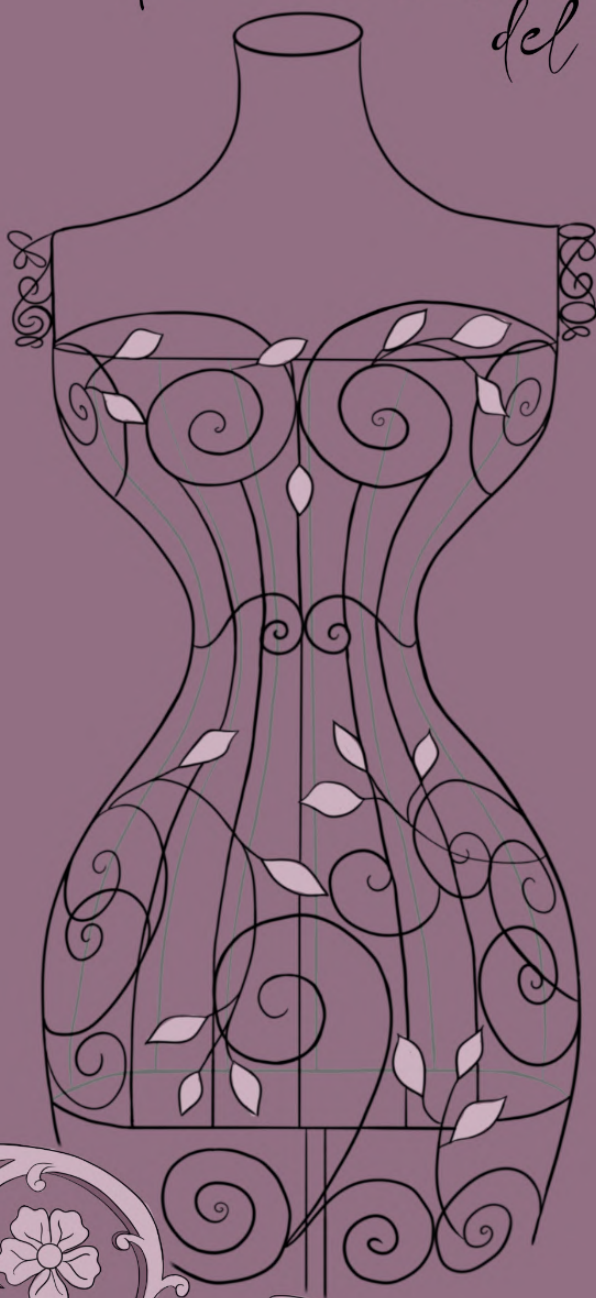
Firma del alumno:

A handwritten signature in grey ink, appearing to be 'Lucía'.



CAMILA

*Análisis del acierto histórico
del diseño de vestuario*



por

Lucía Giordano Froiz



ÍNDICE:

ÍNDICE:	2
INTRODUCCIÓN:	3
MARCO TEÓRICO:	5
La ficción histórica	5
Las licencias artísticas como recurso expresivo	6
El diseño de vestuario	7
La semiótica del color en el lenguaje audiovisual	9
MARCO METODOLÓGICO:	11
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN:	12
Ficha técnica del film	12
Capítulo 1: La historia de un país	12
1.1 Contexto histórico de la década del 1840 en Argentina	12
1.2 Representación de la época rosista en la película	14
1.3 Impacto social de la película “Camila” en Argentina	15
Capítulo 2: La historia de una mujer	17
2.1 La historia real de Camila O’Gorman y Ladislao Gutierrez	17
2.2 María Luisa Bemberg y su enfoque feminista	18
Capítulo 3: La historia del vestuario	19
3.1 Moda femenina argentina en la década del 1840	19
3.2 Análisis del vestuario	22
CONCLUSIÓN:	29
BIBLIOGRAFÍA:	31
FILMOGRAFÍA:	33
ANEXOS:	34
Carpeta de proyecto audiovisual	34
Sinopsis	34
Motivación autoral	35
Propuesta estética	36
Cronograma	37
Presupuesto total del proyecto	37
Carta de producción	37
Biografía del estudiante	38
Ensayo audiovisual	38

INTRODUCCIÓN

La película “Camila” (1984), dirigida por María Luisa Bemberg y producida por Lita Stantic, fue estrenada el 17 de mayo de 1984, unos pocos meses después de que terminara la dictadura militar argentina y se disuelva la censura oficial, lo que generó un nuevo impulso en el cine nacional. Basado en un hecho real, el film combina una historia de amor prohibido con la crítica a la represión política y la injusticia social, lo que hizo que el público se identificara al haber salido ellos mismos de una etapa igual de traumática. La película se consolidó rápidamente como un clásico del cine argentino y fue nominada al Óscar a la Mejor película de habla no inglesa en 1985. Sumando a esto, su protagonista, Susú Pecoraro, ganó el premio a la Mejor actriz en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana ese mismo año.

El diseño de vestuario es un área fundamental en la construcción de una historia, donde no solamente hay que representar bien la época y el lugar, sino incluso a los personajes. Tiene una carga narrativa al igual que simbólica y funciona como “relator silencioso” que transmite información emocional y social de forma sutil (Roffe, 2016). Al estar representando un período específico, se le agrega una nueva capa de complejidad y una ardua tarea de investigación para hacerle justicia a la época ambientada. La calidad del trabajo puede llevar al éxito o al fracaso la construcción narrativa y brindar verosimilitud o ilogicidad al relato.

Al mismo tiempo, no se pueden ignorar la gran cantidad de producciones audiovisuales ambientadas en una época previa a la actual que se permiten licencias artísticas, ya sea en el vestuario, el maquillaje, los diálogos, la banda sonora, entre otros recursos expresivos, con la justificación de generar cierto simbolismo o metáfora. Este método se hace visible en películas como “Romeo + Julieta” (1996), donde utilizan armas de fuego en lugar de espadas y dagas para universalizar el conflicto, o “Moulin Rouge!” (2001) que cuenta con la presencia de música pop contemporánea para que la audiencia actual conecte emocionalmente con una historia pasada.

Es por esta razón que el presente trabajo se propone analizar el diseño de vestuario de la protagonista de la película “Camila” (1984), realizado por Graciela Galán. Tanto en su versión escrita como en la audiovisual, se indagará en la precisión histórica del diseño de vestuario con respecto al contexto sociopolítico del siglo XIX en Argentina. De esta manera, presenta el objetivo de evaluar su fidelidad histórica y su función narrativa y simbólica dentro de la construcción de la diégesis y del desarrollo del personaje.

Finalmente, se aspira a aportar una mirada útil tanto para estudiantes y profesionales del cine como para quienes se desempeñan en el ámbito del diseño de indumentaria, brindando herramientas teóricas y reflexivas que permitan comprender mejor la relación entre el vestuario y la narrativa en la industria audiovisual.

El ensayo audiovisual que acompaña este trabajo incorpora fragmentos originales de la película con recursos gráficos inspirados en los bocetos de diseño de indumentaria, y de esta manera brindarle el protagonismo merecido a esta área que será analizada a lo largo de toda la proyección. A través de elementos como las texturas del papel o las anotaciones a mano con marcas de grafito, se captura la esencia artesanal del proceso de creación de vestuario. Asimismo, el recurso del pergamino, los retratos enmarcados, las transiciones de rollo, buscan transportar al espectador a la época en donde se ambienta la película, al igual que en la que se estrenó.

En esta unión entre film, dibujo, texturas y narrativa, el audiovisual al igual que el escrito proponen abordar este tema partiendo de la hipótesis de que antes que la precisión histórica, el vestuario prioriza su función simbólica y narrativa. Sin romper la verosimilitud diegética, el empleo de licencias estilísticas potencia la narración y la construcción del personaje.

MARCO TEÓRICO

La ficción histórica

La llamada ficción histórica es un género que puede estar presente tanto en la literatura, el teatro, el cine, los videojuegos, entre otros formatos. Se refiere a una historia ficticia ambientada en un entorno histórico real. Marcia Landy (2001), teórica del cine, sostiene que para que la audiencia identifique una película con ese género, debe tener algunos detalles que ellos consideren históricos; ya sean fechas importantes, eventos, o personajes conocidos. En algunas narrativas, los acontecimientos históricos más importantes transcurren principalmente fuera de escena, mientras que los personajes ficticios habitan el mundo donde ocurren.

La especialista en ficción histórica, Lynda Adamson (1999), argumenta que “la definición generalmente aceptada de ficción histórica es aquella que trata sobre un período de al menos 25 años antes de que fuera escrita”¹ (p. xi), pero aclara en la misma página que “si la ambientación se sitúa en una época anterior a la que conoce el lector, se trata de ficción histórica.”² De esta manera, se incluyen autores como Jane Austen que escriben sobre su época, pero hoy en día también entran dentro de este género ya que para el lector actual es una era anterior, sin importar los años exactos. Si bien la autora se refiere a la definición del género en la literatura, sus planteos pueden extenderse a otras artes, como el cine. En el caso de “Camila” (1984), habían transcurrido más de cien años entre los hechos representados y la realización de la película, lo que la ubica claramente dentro del género de ficción histórica. En otro sentido, “La historia oficial” (1985), dirigida por Luis Puenzo, presenta una situación diferente. Aunque se ambienta en una época contemporánea a su producción, podría ser considerada una obra de ficción histórica para espectadores que no vivieron ese período, siguiendo el criterio de Adamson de que la historicidad también depende de la distancia temporal que separa al público de los acontecimientos representados.

Para producir una ficción histórica es necesario investigar acerca de la época de la cual se va a referir y dentro de la narrativa agregar elementos, personajes, situaciones o características que le permitan al espectador entender el momento histórico al cual se refiere. De todas formas, hay algo clave en este género que es la palabra “ficción”. Porque aunque estemos situando la historia dentro de un contexto histórico real, no significa que el contenido sea un análisis estilo documental fehaciente a la realidad histórica. Robert A. Rosenstone (1997), un historiador especializado en la relación entre cine e historia, explica que el cine no solo reproduce el pasado, sino que lo interpreta, reconstruye y resignifica. Cuando se refiere a los anacronismos dice que “aceptar los

1 Traducción propia. Original: “The generally accepted definition of historical fiction is that it is about a time period at least 25 years before it was written.” (Adamson, 1999, p. xi)

2 Traducción propia. Original: “If the setting is in a time earlier than that with which the reader is familiar, it is historical fiction.” (Adamson, 1999, p. xi)

cambios que los films tradicionales proponen no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos.” (p. 63). De esta manera, justifica el hecho de que el cine histórico utilice recursos dramáticos y simbólicos para transmitir ideas sobre el pasado, priorizando la experiencia y la comprensión emocional del espectador. Landy (2001), a su vez, sostiene que preguntarse por los errores de una película histórica es hacerse la pregunta equivocada, ya que en ningún momento este tipo de películas declaran ser representaciones precisas del pasado.

El cine permite manipular el relato a favor de la narrativa; compartir o retener información verídica histórica, o apenas manipularla, para beneficiar el relato ficticio. Según un artículo de la revista Versión: Estudios de Comunicación y Política (2003) el cine es imperfecto y más que recrear a ciencia cierta, resignifica el pasado utilizando códigos cinematográficos y narrativos, alejándose de una supuesta “verdad objetiva”, para reconstruir una historia posible (p. 8). Incluso, se extiende hasta afirmar que varias veces este estilo de historias le hacen aún más justicia al evento verdadero, ya que captura la esencia perdida en las historias totalmente enfocadas en los hechos, en las cuales se pierden las emociones, los personajes secundarios, su impacto en los detalles, entre otras cosas.

En este sentido, la ficción histórica es un género donde la historia se ambienta en un momento del pasado y es identificable por elementos conocidos por los espectadores. De todas formas, no intenta ser una representación completamente fiel a los hechos reales, sino más bien un marco para contar una historia basada en hechos reales, inspirada en ellos, o completamente imaginada.

Las licencias artísticas como recurso expresivo

Dentro de las películas en donde se quiere retratar un acontecimiento verdadero, una persona que existió, una época anterior a la actual, varias veces se encuentran métodos que se escapan de esa verdad histórica que se está intentando representar. Hay veces que se agregan escenas inventadas, se crean personajes nuevos, se utiliza música de otra época, entre otros recursos. Estas elecciones, que podrían interpretarse como errores en un principio, son decisiones absolutamente pensadas y justificadas con el objetivo de comunicar una idea, generar una emoción o simbolizar una verdad más amplia sobre la época en la que se basa.

El historiador académico Robert A. Rosenstone (1997), argumenta que al adaptar una historia real dentro del lenguaje cinematográfico, modificar ciertos detalles o crear situaciones nuevas no es una falla sino una necesidad narrativa: “La invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad [...]. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora.” (p. 58). Aunque lo que se nos presenta en

pantalla no es una representación literal, simboliza o condensa una idea, sensación o experiencia verdadera.

A veces, simplemente mostrar elementos de época no logra transmitir de una manera efectiva el periodo; estos tienen que lograr reflejar cómo vivía y pensaba la gente. La reconstrucción del pasado, la incorporación de objetos, situaciones o personajes no completamente documentados, pueden ser válidas si representan comportamientos, valores o prácticas reales. La historiadora Natalie Zemon Davis (1988) sostiene que “no existe un privilegio automático del cine «realista» o naturalista como modo de representar el pasado. El modo simbólico o evidentemente construido también tiene su papel que desempeñar.”³ (p. 273). La autora explica que un film incluso teniendo elementos originales o réplicas de la época representada, puede no lograr comunicar una idea o emoción que sí expresa un personaje, escena, o diálogo inventado. Hay distintas versiones e interpretaciones del pasado que coexisten y se transforman con el tiempo. Es precisamente por eso que las herramientas simbólicas resultan válidas para representar una lectura posible de lo que ocurrió. Davis recurre al ejemplo de la diseñadora de vestuario Christine Laurent en “Les Camisards” (1972) quien utilizó las fuentes del siglo XVII, donde se ambienta la película, como inspiración. En lugar de crear réplicas de los atuendos de los campesinos, utiliza ropas de tiendas de segunda mano y prendas encontradas en baúles de teatros que más que pertenecer a ese siglo o región, presentan signos que sugieren la manera en la que se veía y utilizaba la ropa. De esta manera, Laurent prioriza evocar el espíritu de esa sociedad campesina protestante perteneciente a la región de las Cevenas en el sur de Francia, más que en representar fehacientemente la vestimenta. Esto reafirma que para representar una época no es necesario que todo lo ilustrado pertenezca a la misma.

Para generar esta sensación y tomar una licencia artística como un recurso expresivo se necesita un balance entre la realidad y la credibilidad. Por ende, estas decisiones pueden no ser fieles al periodo, pero no deben ser inverosímiles ni contradecir el conocimiento general que se tiene al respecto del personaje, el hecho histórico, el año u otro elemento importante del mismo. Si no se logra esto, la licencia artística deja de ser un recurso expresivo para convertirse en un error al romper la coherencia del relato y el pacto de credibilidad con el espectador.

El diseño de vestuario

El diseño de vestuario es una función dentro del área de dirección de arte. Cumple un rol no sólo estético al brindar textura y color, sino también narrativo, ya que sirve para comunicar metáforas, enviar señales al espectador o incluso puede funcionar como objeto desencadenante de la trama. Se utiliza para construir al personaje no solo físicamente, sino que a través de los atuendos, se

3 Traducción propia. Original: “This means that there is no automatic privileging of the ‘realistic’ or naturalistic film as the mode for representing the past. The symbolic or evidently constructed mode has its role to play, too.” (Davis, 1988, p. 273)

logra expresar su rol en la historia, su personalidad y características del mismo. María del Pilar Calderón Bilbao (2009), una reconocida diseñadora de vestuario chilena para cine y televisión, menciona en su tesis que el diseño de vestuario “actúa como la metáfora visual del personaje, describiendo sus características físicas, psicológicas y sociales, como también su contexto espacio-temporal y el ambiente dramático en el que se sitúa durante el desarrollo de la historia” (p. 61). Por esta razón, algunos diseñadores de vestuario trabajan en estrecha colaboración con los actores para dar forma concreta a los personajes del guión y de esta manera transmitir mensajes sutiles a través de su ropa.

Es un proceso que inicia en la etapa de pre-producción, donde el diseñador se vincula con las áreas de dirección, dirección de arte y dirección de fotografía para conformar la estética del film, dentro de un presupuesto. De esta manera, se evita que cada área genere una propuesta visual independiente, fragmentando la coherencia estética y narrativa del film. El director de arte orienta al diseñador de vestuario sobre cómo los colores y las texturas de las prendas dialogarán con los espacios, determinando si el personaje se integra visualmente al entorno o se destaca de él. Mientras tanto, el director de fotografía incide directamente en la percepción final del vestuario, ya que variables como la iluminación, la temperatura de color y los filtros modifican cómo se registran en imagen los colores y las texturas de las prendas (Calderón Bilbao, 2009, p. 80-90).

En base a la visión del guión que plantea el director, el diseñador de vestuario tiene que crear la apariencia concreta de los personajes, volviéndolo una herramienta crucial para narrar la historia. Durante la creación del vestuario se tiene en cuenta la personalidad, los desafíos y el arco dramático del personaje, tomando en consideración a la vez el paso del tiempo, si es que lo hay. El diseñador crea bocetos y utiliza referencias para generar una propuesta, la cual será reformulada a lo largo de distintas reuniones con el director hasta finalmente ser aprobada. Para encontrar estas referencias y generar los bocetos, el diseñador realiza un relevamiento de documentación que consta de una investigación de, por ejemplo, el período histórico en que transcurre la historia, la indumentaria propia de ese momento y el entorno social al que pertenecen los personajes.

Calderón Bilbao (2009) se detiene a mencionar que, específicamente en las películas de época, la silueta del vestuario cobra especial relevancia, ya que es el elemento visual que ancla al personaje en el tiempo y el espacio de la historia (p. 65). Aún así, los diseñadores pueden exagerar el color, estilo y silueta para dar un efecto dramático como sucedió en la película “Marie Antoinette” (2006), donde los colores de las prendas no se asemejan a los de la corte verdadera de la reina y se pueden vislumbrar prendas y artículos más modernos. De todas formas, si el vestuario no está bien diseñado, puede llamar la atención del espectador de manera negativa, extrayéndolo de la diégesis. Esto nos indica que el vestuario, por ende, contribuye a la lectura y comprensión del audiovisual. La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (2015) establece que el vestuario cumple su función cuando logra integrarse de manera fluida al relato, de modo que el espectador pueda sumergirse en la historia sin distracciones (p. 2).

En definitiva, el diseño de vestuario constituye una herramienta narrativa y estética esencial dentro del lenguaje cinematográfico. Es un proceso complejo y profundamente articulado con otras áreas de la producción, que requiere, entre muchas otras cosas, investigación, ilustración, negociación, sensibilidad artística y comprensión dramática. El vestuario participa activamente en la construcción del universo diegético y un error mínimo en esta área puede romper la verosimilitud del relato y distanciar al público de la historia, lo que evidencia su importancia. Por todo esto, cuando nos referimos al vestuario, no nos referimos solo a la estética, sino a un lenguaje visual en sí mismo que colabora activamente con el desarrollo expresivo y narrativo de una obra fílmica.

La semiótica del color en el lenguaje audiovisual

El color no es neutro y su uso en el lenguaje audiovisual no es indiferente. El color tiene la capacidad de generar emociones en el espectador, simbolizar ideas, comunicar mensajes y construir sentido.

El teórico francés Jacques Aumont (1992) analiza la interpretación que genera el espectador a partir de la imagen cuando ésta contiene sentido. Sostiene que el significado que le brindamos se basa en los códigos universales, naturales (formalizados socialmente), o determinados por el contexto social que cada individuo presenta. Por ende, las interpretaciones varían según el sujeto que las formula. Por esta razón, el análisis del color no puede reducirse a asociaciones fijas sino que debe considerar el marco narrativo y cultural en el que se inserta. Además, no generará lo mismo en una pintura, una fotografía, en una película, o presente en algún elemento del mundo que nos rodea. Sumado a esto, se los asocia con más de un significado, a veces hasta contradictorio, pero lo importante es que pueden portar sentido y simbolismo cuando se los sitúa dentro de un marco.

El productor y consultor visual Bruce Block (2021) le dedica un capítulo al color en su manual de diseño visual para cine y televisión, donde declara que “el color puede utilizarse para revelar similitudes o diferencias entre personajes, eventos y lugares. Puede definir el estilo visual de la producción. El contraste y la afinidad cromática también pueden comunicar estados de ánimo, emociones e ideas.”⁴ (p. 159). Explica que el contraste en el tono del color puede crear ambientes, ayudar a enfatizar ideas o indicar cambios emocionales. También puede utilizarse para resaltar objetos en la toma mediante la saturación y al mismo tiempo para representar las personalidades de los distintos personajes o diferenciar los mundos, las situaciones y los lugares. Por el contrario, la afinidad en los tonos puede representar cohesión y unión.

4 Traducción propia. Original: “Color can be used to reveal similarities or differences between characters, events, and locations. Color can define the production’s visual style. Using contrast and affinity of color can also communicate moods, emotions, and ideas.” (Block, 2021, p. 159)

El color se puede tomar como un elemento narrativo que puede comunicar una idea, generar una sensación o adquirir un valor simbólico. El mismo color se puede usar con diferentes objetivos dependiendo del soporte y el contexto en donde se sitúa. A lo largo de la investigación, el simbolismo del color en el vestuario será analizado, sin ser limitado, dentro del código histórico-político, en el cual se asocia al celeste con el unitarismo y al rojo con el federalismo. Este código narrativo interno de la película es construido a través de asociaciones, diálogos o paralelismos entre personajes. También será analizado a través de asociaciones culturales más amplias y persistentes en el tiempo. Por ende, para brindarle un valor al color dentro de una historia audiovisual, es importante la construcción que se genera a su alrededor para lograr comunicar correctamente el mensaje y generar la emoción deseada en el espectador.

MARCO METODOLÓGICO

Esta investigación se inscribe dentro del enfoque cualitativo, utilizando fuentes primarias y secundarias, con el fin de analizar e interpretar el significado del diseño de vestuario en la película “Camila” (1984) desde una perspectiva narrativa, simbólica e histórica. Según Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2014), este enfoque “utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (p. 7). Las conclusiones tienen características descriptivas más que numéricas; es un enfoque interpretativo, que parte de lo particular para construir generalizaciones.

Asimismo, el trabajo presenta un alcance exploratorio-descriptivo, dado que, si bien existen antecedentes sobre la importancia del vestuario en el cine y estudios sobre la película, no se han identificado investigaciones que analicen específicamente ambos objetos desde esta perspectiva.

En este caso, el trabajo se desarrolla a partir de, por un lado, la revisión de fuentes documentales escritas. Estas incluyen textos académicos, históricos, ensayos, artículos y documentos, además de material visual de época como retratos y daguerrotipos, utilizados para construir el marco teórico y el contexto para después compararlo con la película. Por otro lado, se realizó el análisis fílmico del vestuario de la protagonista a lo largo de toda la película. Cabe aclarar que entre las fuentes consultadas no se cuenta con bocetos de vestuario originales ni se logró concretar una entrevista directa con la diseñadora Graciela Galán, por lo que las declaraciones de la diseñadora citadas en este trabajo provienen exclusivamente de entrevistas previamente publicadas y disponibles en la plataforma YouTube.

Por cuestiones de extensión, este trabajo se enfoca en el análisis del vestuario de la protagonista, prescindiendo de un estudio comparativo con los personajes secundarios. Dado que el personaje utiliza un conjunto reducido de atuendos correspondiente a la etapa porteña del personaje, que se repiten en distintas escenas, el análisis contempla la totalidad de las apariciones de cada uno, observando su color, silueta, accesorios y peinado en relación con el contexto de cada escena. En el caso de la etapa rural, se realiza una descripción general del conjunto en lugar de un análisis escena por escena. En ambos casos, el objetivo es evaluar el grado de fidelidad histórica del vestuario y su función narrativa y simbólica dentro del relato.

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Ficha técnica del film

Título Original: Camila

Año de estreno: 1984

País(es): Argentina

Duración: 108 min

Categoría: Drama – Romance

Dirección: María Luisa Bemberg

Producción: Lita Stantic

Productora: GEA Cinematográfica S.R.L – Impala S.A. (Coproducción Argentina-Española)

Guión: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro

Reparto: Susu Pecoraro, Imanol Arias, Hector Alterio, Elena Tasisto, Carlos Muñoz

Capítulo 1: La historia de un país

1.1 Contexto histórico de la década del 1840 en Argentina

La película “Camila” (1984) se ambienta en el año 1847 y 1848, período del segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas. Para luego analizar de qué manera el régimen rosista se manifiesta en la película, de manera contextual al igual que elemento activo de la trama, se elaborará un relevamiento de los eventos históricos más importantes causados por el gobernador a lo largo de su régimen.

Las historiadoras Herminia Mérega y Graciela Pérez de Lois (2015) describen que a partir del triunfo federal en la Batalla de Cepeda en 1820, comenzó el Período de las Autonomías Provinciales, que siguió hasta 1852. Juan Manuel de Rosas asume el poder en 1829 y se convierte en una importante figura, iniciando un largo período de dominio federal y polarizando al país entre sus partidarios y opositores. Poseía facultades extraordinarias, que le permitían sancionar leyes sin necesidad de ser aprobadas por la Sala de Representantes, y fue declarado Restaurador de las Leyes. Se encargó de las relaciones exteriores y mantuvo subordinado al resto de los gobernadores, a veces utilizando métodos como amenazas, persecución y asesinato, ganándose varios enemigos. Para su segundo mandato, la Sala de Representantes acepta las condiciones de Rosas para volver a gobernar y le otorgan la suma del poder público, que es la concentración de los tres poderes estatales.

A partir de ese momento, el líder federalista se propone restablecer el orden y la paz suprimiendo a la oposición y persiguiéndolos bajo la excusa del nombre “unitarios”. Es más, impone el uso

obligatorio de la divisa punzó, una cinta colorada que se prendía a la ropa y demostraba fidelidad al sistema federal. Crea la Sociedad Popular Restauradora (apodada Mazorca), formada por un grupo de federales leales, quienes vigilan y castigan a aquellos que no cumplen con las normas, golpeándolos, encarcelándolos, o matándolos, generando un constante temor en la confederación. Pese a este clima represivo, el rosismo tenía una fuerte influencia positiva entre los sectores populares. Las costumbres y la moda se tiñeron de un rojo carmesí, color obligatorio que representaba la alianza con el federalismo, convirtiendo al celeste en un color unitario. Esto marca a Rosas como uno de los gobernantes en usar la moda como herramienta de control político. Las fiestas adquirieron un lugar de relevancia ya que se hacían para venerar al gobernador y se hizo bastante uso de la propaganda para reafirmar el discurso político federal.

Socialmente, Gabriel Di Meglio (2012) cuenta cómo en la década del 1840 Argentina estaba dividida en sectores populares, la clase media y las élites. Dentro de las clases populares se encontraba la mayoría de la población y estaban integradas por indígenas sometidos, gauchos, campesinos, peones rurales, obreros urbanos, artesanos y pobres de las ciudades. El autor no menciona el término “clase media” pero se refiere a este grupo emergente e impreciso como artesanos, pequeños comerciantes, empleados públicos y algunos profesionales. No poseían grandes extensiones de tierra ni cargos políticos de alto rango, pero tenían cierta estabilidad económica y educación básica. Por último, las élites estaban compuestas por estancieros, funcionarios del gobierno, militares de alto rango y comerciantes ligados al comercio exterior. Monopolizaban la tierra, el comercio exterior y el mando político. La familia de Camila O’Gorman pertenecía a esta clase social y por esta razón tuvo la oportunidad de hacerse un daguerrotipo, un procedimiento fotográfico introducido en Argentina en 1843 y reservado para unos pocos.

Daguerrotipo de Camila O’Gorman



Autor desconocido

La vida cotidiana de la época incluía pasatiempos compartidos entre distintos sectores sociales. Entre los más populares se encontraba el gallito ciego, practicado especialmente en fiestas y

celebraciones, que algunas fuentes vinculan con la suerte en el amor (Museo del Juguete de San Isidro, s.f.). Este juego aparece representado en la película como parte de la cultura popular del período.

El período rosista estuvo marcado por una tensión entre el orden y la represión. Mientras Rosas logró consolidar su poder y obtener apoyo de amplios sectores de la población, también ejerció un gobierno autoritario que limitó la oposición política y la libertad de expresión. Esta tensión constituye el contexto histórico en el que se desarrolla la historia de Camila O'Gorman e influye directamente en el análisis del diseño de vestuario que se desarrollará más adelante, particularmente con lo que respecta a la implicancia política del color rojo y celeste en la moda de la época, así como a la clase social de la protagonista, que condiciona el tipo de materiales y accesorios presentes en su vestuario.

1.2 Representación de la época rosista en la película

La película presenta varios detalles y elementos para caracterizar la época en la cual está ambientada, lo cual es importante para analizar el nivel de representación de la época en un aspecto amplio para luego estudiar su influencia en el vestuario. El régimen de Rosas se manifiesta en la imposición de la divisa punzó, visible en el vestuario y mencionado en un diálogo entre Ladislao y el Padre Gannon, donde este último le comenta la importancia de utilizarla y le entrega una que tiene de más para que la utilice inmediatamente. Del mismo modo, está presente el retrato del gobernador en espacios públicos y privados, como en la librería o la iglesia. Asimismo, en todas las fiestas y espacios predomina el color rojo de la federación. Además, Rosas se hace presente en los diálogos de los personajes; en varias interacciones cotidianas se menciona al gobernador y sus hazañas, presentándolo como una figura de poder inevitable de la época.

Aparece la Mazorca en distintas escenas, generando miedo en los personajes, representando la represión y persecución que sucedía en ese tiempo. La escena más memorable es cuando Camila y los personajes a su lado presencian la cabeza decapitada del librero, condenado por la distribución de libros prohibidos, clavada en la reja puntiaguda de la librería para que todos la observen. Por otro lado, los libros que eligen nombrar en la película, por ejemplo el de Echeverría, son libros de autores que verdaderamente estaban exiliados, reforzando de esta manera la represión y censura en ese entonces.

La división de clases sociales está presente en las escenas donde se muestran a los trabajadores de la casa de la familia O'Gorman: su apariencia, su vestimenta, su rol en ese hogar. En la escena de la escapada de Camila a la hora de la siesta, se muestran unos planos de la servidumbre durmiendo amontonados unos encima de los otros en una habitación o durmiendo en el piso del patio, e inmediatamente se yuxtaponen con planos de la familia O'Gorman, durmiendo cada uno en su cama cómodamente. Aun así, la servidumbre es retratada como parte de la familia. Esto se

puede ver en las interacciones que tienen con los O'Gorman, o la reacción de tristeza que tienen al enterarse que falleció la abuela de la familia. Las diferencias de clases sociales se observan, a su vez, en el contraste entre la vestimenta de la vida noble de Camila en Buenos Aires y la sencillez de su vida rural, marcando así, en la forma de vestir, la diferencia entre las élites urbanas y los sectores populares de ese entonces.

Actividades comunes de ese entonces, como los juegos tradicionales, también se incluyen en la trama, por ejemplo el gallito ciego, representando la cultura popular. A su vez, se habla de tertulias y otros pasatiempos de la época.

La religión ocupaba un rol central en la vida social y cultural de la época, y todas las prácticas que vemos en la película son representaciones de actos verdaderos; las misas, el velorio, las confesiones. Cumplía un rol ordenador cultural, ya que la Iglesia y el Estado funcionaban como sistemas complementarios de regulación social. Por eso es que se lo denomina a Rosas como el “restaurador de las leyes”, ya que usaba esa legitimidad religiosa para reforzar su autoridad política y garantizar la estabilidad social e institucional.

En conjunto, estos elementos construyen un retrato del período rosista que funciona como marco político y social dentro del cual se desarrolla la historia de Camila, y que condiciona directamente las decisiones narrativas y visuales de la película, incluyendo el vestuario.

1.3 Impacto social de la película “Camila” en Argentina

La pre-producción de la película “Camila” comenzó en los momentos finales de la última dictadura argentina, y su rodaje inició precisamente el 10 de diciembre de 1983, día en que el país recuperó la democracia. Estrenada el 17 mayo de 1984, el periodista Santiago García (2018) describe que el largometraje puede interpretarse como un film político que cuestiona las estructuras del poder de las instituciones históricamente dominantes en el país, al igual que los valores morales restrictivos ligados a la tradición católica argentina. La obra incorpora claras referencias a la represión, la censura y el autoritarismo, estableciendo un paralelismo simbólico con los años de la dictadura militar y el contexto político del Proceso de Reorganización Nacional. Además, fue producida por GEA Cinematográfica, la productora fundada por María Luisa Bemberg junto con Lita Stantic, marcando un posicionamiento feminista dentro de la industria.

La historiadora Jaqueline Vassallo (2019) analiza en su artículo cómo la película impactó a la sociedad entusiasmada por el retorno a la democracia, que trajo consigo el fin de la censura, el restablecimiento de la libertad de expresión, el regreso de los exiliados y la creación de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (p.154). La historia de una mujer y un hombre ejecutados por desafiar las normas patriarcales resonó con un público que recién salía de un período de violencia y represión política. Según la autora, la película refleja “una sociedad violenta

cómplice, intolerante y hasta delatora, análoga a la de los tiempos de la dictadura” (p. 157), posiblemente similares a los que acababan de vivir.

La película alcanzó un éxito extraordinario superando los dos millones y medio de espectadores, convirtiéndose durante treinta años en la película argentina más vista de la historia, hasta ser superada por “Relatos salvajes” (2014). En un homenaje por los 40 años de la película, organizado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, a través de la Buenos Aires Film Commission, la productora ejecutiva Lita Stantic, expresó que no se esperaban un éxito tan grande. (BA Film Commission, 2024).

Armando M. Rapallo (1984), crítico de cine, teatro y música, escribe en su reseña para el diario Clarín un día después de su estreno:

“Puede afirmarse que Camila constituye un verdadero antes y después en el cine argentino, por su desprejuiciada formulación temática, por el acero tratamiento de un tema difícil como pocos y también por la magnífica plasmación estética y formal de una producción digna de representar a la cultura argentina en cualquier ámbito, tiempo o lugar.”

Esto indica que desde un inicio se pudo percibir su impacto en la industria y por ende, en la sociedad. La película se presentó en el Festival de Karlovy-Bary, Checoslovaquia, donde Susú Pecoraro recibió el premio a la mejor actuación femenina. A su vez, obtuvo el premio del público en el VI Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz (Francia, 1984) y fue reconocida en el Festival de La Habana. Se convirtió en la segunda película argentina en la historia en ser seleccionada como candidata a la mejor película extranjera en los Premios Oscar de 1985, trayendo orgullo al país que retornaba en democracia.

El reconocimiento, tanto popular como internacional, que obtuvo la película demuestra que significó más que una obra cinematográfica al representar una era política que dialogaba con la experiencia reciente de la sociedad argentina, generando una identificación profunda en un público que atravesaba el retorno democrático.

Este recorrido por el contexto histórico y el impacto social de la película permite, por un lado, comprender qué características definían a la Argentina de ese período más allá de la indumentaria, para contextualizar el ambiente en el que transcurre la historia, y ver de qué manera la película lo reconstruye y representa. Por otra parte, afirma que el éxito popular y crítico del film no parece haber dependido de su exactitud en materia de indumentaria, como veremos más adelante. Lo cual habilita la pregunta sobre el peso real de la fidelidad histórica en la construcción de verosimilitud.

Capítulo 2: La historia de una mujer

2.1 La historia real de Camila O’Gorman y Ladislao Gutierrez

Lily Sosa de Newton en su libro “Diccionario biográfico de mujeres argentinas” publicado en 1986 reconstruye la biografía de Camila O’Gorman y los hechos que culminaron en su fusilamiento. Camila O’Gorman nació en Buenos Aires el 9 de julio de 1825. Era hija de Adolfo O’Gorman Périchon de Vandeuil y Joaquina Ximénez Pinto, y nieta de Ana Perichon, conocida por su vínculo con el virrey Liniers. La joven conoció a los 19 años al sacerdote Ladislao Gutiérrez, llegado de Tucumán y sobrino del gobernador federal Celedonio Gutiérrez, quien oficiaba en la parroquia del Socorro.

La autora (1986) explica que ambos se conocieron cuando Camila asistía a la parroquia y cantaba en las funciones religiosas. Por otro lado, su hermano Eduardo O’Gorman, era compañero de la carrera sacerdotal, lo que generaba reuniones con el padre Gutierrez en la casa familiar de los O’Gorman. Su relación pronto derivó en un romance y el 11 de diciembre de 1847, decidieron fugarse a Río de Janeiro, utilizando los nombres Valentina Desan y Maximo Brandier. El padre de Camila denunció el hecho al gobernador mientras que el obispo le solicitaba al mismo que en cualquier punto que los encuentren sean aprehendidos y traídos para que sean reprendidos. Por ende, se liberó una orden de captura firmada personalmente por Rosas.

Según el libro, la pareja paró en Goya, Corrientes, donde abrieron una escuela y ganaron el afecto de la comunidad. Sin embargo, tras ser reconocidos y denunciados por un sacerdote que transitaba por la localidad, Rosas ordenó su captura. Camila, en lugar de ser trasladada a la Casa de Residencia, la prisión destinada a mujeres en Buenos Aires, y Ladislao a la cárcel del cabildo, ambos fueron trasladados el 16 de junio de 1848 a Santos Lugares de Rosas, un establecimiento reservado a los opositores políticos de Rosas. Se cree que Camila le pidió ayuda a Manuelita Rosas ya que existe una carta de la segunda, fechada en Palermo el 9 de agosto, en la que le dice haber intercedido ante su padre, sin éxito, y le recomienda fortaleza. De todas formas, debido a la burla de la oposición, el escándalo que generó la fuga y la presión ejercida por la iglesia y defensores del gobierno, Rosas ordenó el fusilamiento de ambos.

Sosa de Newton (1986) narra como los amantes fueron fusilados el 18 de agosto de 1848, lejos de la capital con el fin de evitar protestas y repercusiones públicas. La tragedia causó gran conmoción, ya que se trataba de la primera vez que una mujer era condenada a muerte en el país. A su vez, los documentos de la época registran que Camila recibió un “bautismo por boca”, (la ingesta de agua bendita administrada por un sacerdote para intentar purificar el alma y "salvar" al feto) ante la sospecha de que pudiera estar embarazada.

2.2 María Luisa Bemberg y su enfoque feminista

La figura de María Luisa Bemberg como directora en este film influye directamente en las elecciones tomadas para narrar la historia de Camila y Ladislao. En el cine clásico, la mujer no ocupa el rol de impulsar la acción narrativa, por lo general funciona para entretener y está construida para el deseo masculino. La teórica del cine feminista Laura Mulvey (1975) analiza cómo se representa el cuerpo femenino en pantalla. Sostiene que la mujer aparece como objeto visual, mientras que el hombre ocupa el rol de sujeto que mira. Su valor consiste en lo que provoca en el hombre, no en su propia agencia: “el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia.” (p. 371). Esto produce que el espectador se posicione en la mirada masculina del personaje.

Dicho esto, a lo largo de su carrera, María Luisa Bemberg ha demostrado una y otra vez por los temas que trata y cómo lo hace, que su visión es representar la perspectiva femenina sin intentar agradar y más bien enfocándose en visualizar una figura ignorada por la sociedad. La periodista Rosa Rivas (1985) sostiene que Bemberg busca que las mujeres ocupen un rol central en sus películas, evitando que funcionen únicamente como complemento del protagonista masculino, además de esforzarse por incluir a mujeres dentro del equipo de producción. Esta postura se verifica a lo largo de toda su carrera: en “El mundo de la mujer” (1972) critica la construcción de “lo femenino” y en “Juguetes” (1978) denuncia la desigualdad de género impuesta desde la niñez.

A principios de los ochenta, Bemberg fundó su propia productora junto a Lita Stantic, GEA Cinematográfica, desde la cual realizó sus dos largometrajes previos a “Camila” (1984), ambos caracterizados por su mensaje feminista. El primero, titulado “Momentos” (1981), muestra la infidelidad femenina y el deseo desde la perspectiva de la mujer, rompiendo con la visión patriarcal de la época. Recibió el premio Opera Prima en el Festival de Cine Cartagena y el premio al mejor Guión e Interpretación Femenina en los Festivales de Huelva y Chicago. Su segunda película, “Señora de nadie” (1982), reflexiona sobre el matrimonio y cuestiona la idea de que la felicidad femenina dependa de éste o de la maternidad; incluso recibió premios en los festivales de cine de Taormina y Panamá. Bemberg, asimismo, fue parte de la Unión Feminista Argentina (UFA), donde difundían y reflexionaban sobre los textos de feministas extranjeras.

La figura de Camila O’Gorman atrajo a la directora por “valiente, libre y transgresora” y sostiene que hay que realizar un cine con carácter provocador (Rivas, 1985). Su perspectiva se ve representada en su forma de ilustrar al personaje principal y su historia. Camila es desafiante y audaz y lo demuestra en sus palabras al contradecir a su padre en la cena, en sus acciones al comprar libros prohibidos o escaparse con su amante y hasta en su vestimenta, con escotes caídos y colores de la oposición, decisiones de vestuario que se analizarán en profundidad en el Capítulo 3. Por otro lado, Bemberg relata esta historia de amor sin dejar de lado el erotismo y el deseo entre los protagonistas, que desafían las convenciones sociales, convirtiéndose en uno de

los pocos films del cine argentino en expresar esta pasión carnal y prácticamente el único en abordar el erotismo desde una perspectiva femenina (García, 2018).

La reconstrucción de la historia real de Camila O'Gorman permite comprender mejor al personaje principal de la película, mientras que analizar la perspectiva de María Luisa Bemberg ayuda a entender desde qué mirada se narra esa historia. Ambos elementos son importantes para el análisis del vestuario, ya que permiten observar cómo las elecciones estéticas contribuyen a representar al personaje y plasmar la interpretación de la directora en él. Estas cuestiones servirán en el Capítulo 3 al estudiar las decisiones del vestuario, incluso las que se alejan de la documentación histórica.

Capítulo 3: La historia del vestuario

3.1 Moda femenina argentina en la década del 1840

Desde la consolidación de las sociedades jerarquizadas, la indumentaria ha tenido una función que va más allá de vestir el cuerpo: lo posiciona jerárquicamente dentro de un orden social. La museóloga Juliana Ullua Crespo (2024) sostiene que la moda nos habla acerca del privilegio de quien la porta y su pertenencia de clase. La vestimenta ha estado atravesada por normas sociales, culturales y políticas que determinan su uso según la posición, el género o el contexto, construyendo una percepción social previa al conocimiento genuino de la persona. En el siglo XIX, en Europa occidental, los hombres cedieron progresivamente el ornamento y la expresividad estética a la indumentaria femenina, fenómeno que el psicólogo John Carl Flügel (1930) denominó “la gran renuncia masculina”, convirtiendo a la moda femenina en el principal vehículo de expresión y distinción social de la época.

La primera mitad del siglo XIX se interpreta como un período de convivencia entre las modas españolas y los nuevos gustos que las dejan de lado. Las damas pasan de vestir un traje típicamente español a una moda más romántica francesa. Esto lo explica el profesor e investigador Juan Cruz Alterini (2021), en base a la revisión de fuentes visuales de la historia argentina con foco en la indumentaria y el arreglo personal.

Cuando Juan Manuel de Rosas asume como gobernador, lanza un decreto para legalizar el color carmesí como el color nacional de la fe en la Federación y obliga a la población a utilizar la divisa punzó y sombreros, guantes o peinetas con la estampa de él. En consecuencia, según lo documentado por el Regina A. Root (2010), el celeste y el verde se asociaban a las facciones unitarias y se prohibió. Por esta razón, Rosas fue reconocido por utilizar la indumentaria como vehículo para imponer ideas.

Geoffrey Warren (1997), experto en vestuario y diseño histórico, refiriéndose a la época del 1840, declara que “jamás en la historia de la moda se habían diseñado prendas y accesorios para hacer

que las mujeres parecieran tan indefensas, modestas y sumisas a los hombres.”⁵ (p. 6). Esto se puede ver mediante los corsés ajustados, los escotes altos, las mangas ajustadas que limitaban la movilidad del brazo y las faldas voluminosas que, por su peso y estructura, dificultaban el desplazamiento.

Accesorios como los bonnets (Figura 1) ocultaban el rostro y los guantes se utilizaban hasta en interiores para demostrar que las mujeres de clases sociales elevadas no ejercían labor manual. Por esta misma razón los delantales eran de seda bordado con cintas y cubrían la falda solamente, ya que eran puramente decorativos porque las únicas actividades que realizaban las damas de la alta sociedad era la costura o la pintura a la acuarela.

Figura 1
Bonnet (ca. 1840)



Nota. De Bonnet [Objeto de indumentaria], por autor desconocido, ca. 1840, Museum of Fine Arts, Boston. En el dominio público.

Ahondando más en profundidad acerca de las características específicas que generaban esa impresión de subordinación, la experta en indumentaria histórica Joan L. Severa (1995) detalla la importancia de los corsés para generar en los vestidos una ilusión de torso largo y terminación en “V”. Estos comprimen y aplanan todo el frente del torso y el abdomen y empujan el pecho hacia arriba y hacia los costados. Descendían sobre el abdomen y las caderas y se ataban tan fuerte que reducían mucho el diámetro de la cintura, impidiendo a las mujeres inclinarse hacia adelante. Para proteger la piel y absorber la transpiración, siempre llevaban una prenda interior de algodón de mangas cortas y escote amplio, llamada chemise (Figura 2).

Figura 2
Chemise de lino americana (1840–59)



Nota. Adaptado de Chemise [Objeto de indumentaria], por autor desconocido, 1840–59, The Metropolitan Museum of Art. En el dominio público.

Severa (1995) y la historiadora de moda Harper Franklin (2020) sostienen que las faldas de estos vestidos eran amplias y abovedadas que rozaban el suelo gracias al uso de miriñaques, crinolinas y múltiples enaguas, a tal nivel que se implementó coser una banda rígida de lana o crin en el interior de las faldas para protegerlas del desgaste. La tela se plisaba generando pliegues llamados "plisado de órgano" o "plisado de cartucho". Las mangas dejaron de ser las voluminosas que estuvieron a la moda en los años treinta, y comenzaron a estrecharse y ceñirse en el puño. A finales de la década comenzaron a aflojarse y abrirse en forma de campana; algunas hasta tenían puños removibles blancos con volantes, llamados manchettes. Los escotes de estos vestidos eran altos y redondeados y tenían cuellos blancos que variaban de tamaño (Figura 3). Como no estaba bien visto para una dama mostrarse en la calle sin llevar una cobertura sobre su atuendo, utilizaban peregrinas, que eran capas de la misma tela que el vestido. Por el contrario, de noche los escotes caían del hombro en forma recta o corazón, usualmente cubiertos con una bertha, que

5 Traducción propia. Original: "Never in the history of fashion have clothing and accessories been designed to make women appear so helpless, modest, and subservient to men." (Warren, 1997, p. 6)

era una tela en forma de volante o banda ancha de encaje, muselina o seda (Figura 4). Las telas más comunes para los atuendos de mañana eran el algodón, lana y lino que tenían diseños estampados, generalmente florales, a rayas y cuadros escoceses en colores discretos.

Figura 3
Las hermanas Clark (ca. 1840–1860)



Nota. De Hermanas Clark [Daguerrotipo], por autor desconocido, ca. 1840–1860, Library of Congress. En el dominio público.

Figura 4
Retrato de Manuelita Rosas (1851)



Nota. De Retrato de Manuelita Rosas [Pintura], por P. Pueyrredón, 1851, Museo Nacional de Bellas Artes. En el dominio público.

El peinado era de estilo español con la raya al medio y un pequeño rodete, a menudo con rizos laterales, acompañado de un moño rojo que señala la pertenencia federal, según Leonardi y Vaisman (2017). Los accesorios predominantes eran los guantes, pañuelos y abanicos, al igual que joyas como anillos, aros y prendedores, según Ullua Crespo (2024). Igualmente, la autora aclara que las vestimentas presentes en los daguerrotipos y retratos que suelen utilizarse como fuente para el estudio de la indumentaria de época, son elementos elegidos para estas ocasiones especiales y no representan los atuendos de uso diario o cotidiano, pero permiten aproximarse a los parámetros generales de la moda del período.

La mujer de la campiña vestía de una forma más simple y de estilo romántico, según lo descrito por el Museo de Saladillo (2012). Se menciona como ellas mantienen su peinado con raya al medio y una o dos trenzas. Generalmente utilizan blusas de algodón ceñida al torso con cuello bebe, faldas amplias a media pierna, enagua y calzones blancos, y por lo general iban descalzas. Para ocasiones más formales utilizaban vestidos románticos de algodón, liso o floreado, con cintura definida, escote moderado, mangas anchas al codo y falda amplia hasta media pierna.

En síntesis, la moda femenina de las elites en la década del 1840 en Argentina se destacó por el uso del color rojo y la divisa punzó, vestidos con los torsos largos y cintura entallada, mangas estrechas, faldas voluminosas que llegaban hasta el suelo y escotes altos y circulares durante el día, y de noche caídos y cubiertos por una bertha. La moda popular de esa época era más rudimentaria, práctica y con características más parecidas a la década anterior. Estas características constituyen el punto de referencia histórico desde el cual se analizará el vestuario de la protagonista en la película.

3.2 Análisis del vestuario

En una entrevista realizada por Hacedores del Cine Argentino (2016), la diseñadora de vestuario de “Camila” (1984), Graciela Galán, afirma que fue una pre-producción intensa y que tuvo que investigar mucho para realizar el vestuario de la película. Recorrió varios museos, analizó elementos y hasta gestos de la época; mandó a imprimir la divisa punzó y recurrió a artesanos especializados en técnicas tradicionales para la confección de prendas.

Galán declara en una entrevista realizada por Fundación Romeo (2025), que es importante tener una base de conocimiento de la historia de la indumentaria en la cual se ambienta la historia, para de esta manera identificar la esencia del periodo e inspirarse a partir de ella para crear un vestuario que no necesariamente sea una réplica de la vestimenta real. La diseñadora, por consiguiente, sostiene que en el cine, la dirección de arte y el diseño de vestuario están estrechamente vinculados al movimiento y al espacio. Su enfoque se centra en conocer el recorrido de los actores para decidir el color y la textura del vestuario en función de los fondos que irán apareciendo durante la toma. Su objetivo es armonizar la figura del actor con el espacio en el que se mueve. Esta declaración establece que la diseñadora no busca la reproducción literal de la época sino la construcción de una imagen visual coherente con la narrativa, lo cual anticipa las decisiones que se analizarán a continuación.

La película “Camila” (1984) tiene varios aciertos históricos en el vestuario. En primer lugar, todos los personajes utilizan la divisa punzó y la importancia de su uso incluso forma parte del diálogo. De igual manera, el rojo es un color predominante en el vestuario, conforme a lo documentado por Root (2010) sobre el uso político del color carmesí bajo el rosismo. En la mayoría de las escenas al aire libre, la protagonista se encuentra utilizando bonnets, uno de los accesorios más utilizados de la época según Severa (1995) y Franklin (2020). En las escenas nocturnas, cuando los personajes femeninos utilizan vestimentas formales, los escotes de los vestidos caen por los hombros, coincidiendo con lo descrito por las autoras. Los accesorios visibles en pantalla, como aros, anillos y abanicos, coinciden con los registrados en los retratos analizados por Ullua Crespo (2024). La vestimenta rural que utiliza la protagonista cuando se encuentra en el campo concuerda con la descripción del Museo de Saladillo (2012); Camila viste camisas y polleras simples, con una trenza como peinado. En la escena de la fiesta de domingo de pascuas en la que viste de manera formal, el vestido floreado con mangas anchas también resulta coherente con la descripción. La presencia de todos estos elementos demuestra un trabajo de investigación riguroso por parte de Galán en relación con ciertos aspectos del período.

No obstante, al observar con más detalle el vestuario de la protagonista y compararlo con la información recolectada, se advierte que presenta claras reminiscencias de la década anterior. Podría suponerse inicialmente que al ser una historia ubicada en un país latinoamericano, las modas europeas no llegaron para ese entonces, pero observando retratos de personajes de la época, como el de Mariquita Sánchez de Thompson o Manuela Rosas que analizan Leonardi y Vaisman (2017), y el mismísimo daguerrotipo de la verdadera Camila O’Gorman, queda

confirmado que las características documentadas sobre mangas, cuellos y textiles efectivamente corresponden al período en Argentina.

Un desacierto principal es el uso de un vestido celeste en la primera escena en la iglesia y, posteriormente, en la escena en que Camila presencia la cabeza decapitada del librero. Esta elección resulta significativa al considerar lo expuesto por Root (2010) sobre la asociación del celeste con el movimiento unitario. Es más, resulta históricamente inverosímil: dado que la familia O'Gorman era abiertamente federal, habría sido altamente improbable que una de sus hijas vistiera ese color, y mucho menos que lo exhibiera en público.

Una característica del vestuario que destaca por su anacronismo son las mangas de los vestidos de la protagonista. Los vestidos recurrentes que Camila luce en la primera mitad de la película, antes de escaparse con Ladislao, presentan mangas anchas tipo beret o "jamón". Esto contradice lo expuesto por Severa (1995) y Franklin (2020) acerca de las mangas estrechas y acampanadas al final, con manchettes. A su vez, tres vestidos que utiliza en escenas diurnas presentan un escote caído. Uno de ellos es el vestido rojo que utiliza en varias ocasiones: en la librería, en el almuerzo en su casa y en la iglesia. El escote de este cae por debajo de los hombros, aún más pronunciado que los vestidos de noche que describen las autoras. Otro vestido de escote pronunciado es uno de tono claro con estampado floral que utiliza al visitar a su abuela y caminando con su hermano. Aunque el escote de éste es menos pronunciado, resulta igualmente inapropiado para el uso diurno según las convenciones de la época. Por último, el vestido blanco que utiliza en su cumpleaños, aunque sea un evento formal, sigue siendo durante el día, por lo que igualmente no se consideraría apropiado que tenga ese escote en pico. Otro aspecto destacable en los vestuarios diurnos, es la ausencia de peregrinas, al igual que las berthas en los vestuarios nocturnos, lo cual contradice lo documentado por Franklin (2020) y Severa (1995), quienes señalan ambas prendas como elementos indispensables del atuendo femenino de la época. Cabe mencionar que, sin embargo, se presencian algunos chalés.

En cuanto al peinado, hay escenas en donde coincide con lo descrito por Leonardi y Vaisman (2017), el cabello está dividido al medio y con rizos a los costados, dejando la nuca al descubierto. No obstante, hay otras escenas en las que usa un peinado similar pero se encuentra más caído y rozando los hombros. Asimismo, se observa que en algunos peinados presenta mucho volumen en la parte superior en vez de estar pegado al cuero cabelludo como se puede ver en los retratos y daguerrotipos de ese entonces. En otras escenas utiliza peinados no documentados de la época, como coletas con rulos cuando va a visitar a su abuela o toca el piano en la casa.

Por el contrario, resulta notable la ausencia de guantes. Según Ullua Crespo (2024) eran un accesorio predominante y Warren (1997) describe su rol significativo más allá de lo estético al representar la falta de labor manual de las que lo portaban. Siguiendo esta misma línea, Camila viste dos veces unos delantales, lo cual resulta llamativo dado que una joven de la elite no tendría razón práctica para usarlo. Por otra parte, su confección no coincide con lo descrito por Warren

(1997); los delantales que utiliza Camila cubren el torso hasta la falda y presentan volantes, en vez de solo cubrir la falda y estar bordados.

La única aparición explícita del corsé en pantalla ocurre cuando Camila se despide de su madre antes de la fuga, en el contexto íntimo de la siesta. Su construcción no coincide con la descripción de Severa (1995) ya que no se ve tan alargado, rígido y ajustado como debería estarlo. Asimismo, los vestidos a lo largo de la película no presentan la silueta de torso alargado característica de la época y en varios de ellos se identifican pliegues, efecto que el corsé precisamente buscaba evitar, lo cual genera la duda de si fue utilizado como prenda interior a lo largo de la película.

A partir del análisis detallado del vestuario de la protagonista, antes de evaluar el grado de fidelidad histórica del mismo y su función narrativa, resulta necesario retomar el enfoque de Galán al diseñar las piezas vistas en pantalla. La diseñadora prioriza una estética visual que acompaña el relato, antes que la reproducción literal de la indumentaria del período en el cual se ambienta la historia. En base a lo establecido en el marco teórico acerca de que el vestuario opera como herramienta narrativa y simbólica, se deben analizar las decisiones tomadas en “Camila” (1984).

A través del color, la textura y la forma, el vestuario asimismo tiene la capacidad de transmitir los estados emocionales de los personajes. Como se menciona en la revista Versión (2003), la ficción histórica presenta múltiples licencias creativas y anacronismos, ya que la fidelidad documental no es un requisito indispensable, sino una base para construir sentido narrativo. Es más, siguiendo el criterio de Rosenstone (1997) expuesto en el marco teórico con respecto a la necesidad narrativa detrás de ciertas modificaciones, se buscaron significados simbólicos o metafóricos a la vestimenta que utiliza en cada escena, y de esta manera interpretar las desviaciones históricas como posibles decisiones expresivas.

Tomando la decisión del vestido azul (Figuras 5 y 6) como ejemplo, se lo analizó dentro del marco contextual de la historia. La primera vez que la protagonista lo utiliza, es cuando se está confesando en la iglesia, expresando su descontento hacia su padre. A partir de la información obtenida acerca de la simbología del color y la influencia del contexto en su significado, se puede formar una interpretación de su uso para este personaje. Si consideramos que en la época rosista el celeste estaba prohibido ya que representaba afiliación con los unitarios, el hecho de que Camila lo esté utilizando se puede leer como una metáfora acerca de su rebeldía hacia su padre, quien era abiertamente federalista. Otra escena en la cual lo utiliza, es cuando presencia un acto violento de la Mazorca hacia el librero que le vendía libros prohibidos. Siguiendo la misma línea, la elección de ese vestido para esta escena no parece aleatoria, perfectamente puede funcionar como elemento que simboliza el desacuerdo y espanto hacia ciertas formas del régimen.

Figura 5

Camila expresando descontento hacia su padre



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Figura 6

Camila presenciando violencia de la Mazorca



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

El vestido rojo con hombros caídos que Camila utiliza en distintas escenas durante el día (Figuras 7 y 8), es del mismo color que viste su abuela cuando aparece por primera vez en pantalla y le pregunta si le gustan las historias de amor. Esa semejanza en colores junto al diálogo permite percibir un lazo entre las dos, como propone Block (2021). Ambas fueron privadas de su libertad y de su vida por mostrarse en contra del régimen a través de su pasión y eroticidad. Por lo tanto, al analizarlo nuevamente dentro del marco narrativo, Camila utiliza el vestido comprando libros prohibidos, posicionándose en contra del gobierno mientras almuerzan con la familia e inmediatamente yendo a confesarse con Ladislao donde le admite que va a tener que inventar pecados para tener una excusa para hablar con él. Son acciones arriesgadas, incentivadas más por la pasión que por la razón, por lo que el rojo del vestido puede interpretarse como una representación de la impulsividad y la intensidad que caracterizan a Camila en estas escenas. Su escote pronunciado, más acorde a la indumentaria nocturna, puede leerse como símbolo de su sensualidad y erotismo, funcionando como metáfora visual del personaje, tal como propone Calderón Bilbao (2009). Al ser la única mujer en las escenas en vestir de esa manera, se diferencia al personaje de Camila con las demás, y ese contraste produce la idea de que es más osada y apasionada que el resto.

Figura 7

Camila comprando libros prohibidos



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Figura 8

Camila posicionándose en contra del gobierno



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Otro vestido cuyo color permite establecer un valor simbólico es el que Camila utiliza cuando se encuentra con Ladislao por primera vez. El vestido blanco (Figura 9), color asociado a lo que utilizan las novias, funciona como anticipo del vínculo entre ambos. De manera similar, en su primera aparición en pantalla, mientras rescata gatos indefensos, Camila lleva un camisón blanco y según los códigos universales que presentamos los individuos con respecto al color, como menciona Aumont (1992), el color puede representar su inocencia y pureza. En contraposición con esta idea, tras su primer beso con Ladislao, aparece con un vestido negro (Figura 10), lo que genera un contraste con lo anterior marcando una diferencia y contradicción en el personaje, como explica Block (2021) que se puede hacer. El vestido negro lo vuelve a usar tanto en la iglesia, donde recibe la hostia de su amante, como en su huida. Permitiendo de esta manera, incorporando el contexto, relacionar al negro con esta impureza, picardía o perversión. Ese vestido, es el mismo que utiliza en el velorio de su abuela, quien le introdujo el concepto del romance a través de sus lecturas de cartas y anécdotas, lo cual mezcla al amor y al duelo, un acto religioso con un pecado.

Figura 9

Camila en su primer encuentro con Ladislao



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Figura 10

Camila luego de su primer beso con Ladislao



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Cabe agregar que, igualmente, se producen simbolismos a través del vestuario que están por fuera del uso del color. En la escena de su condena, Camila luce el vestido que ella misma cosió para ir a la fiesta de pascuas del pueblo y presentarse por primera vez en público con su amado sin remordimientos (Figura 11). Sin embargo, en esa misma fiesta es donde los descubren y luego los capturan, encierran y los terminan fusilando. A lo largo de este último acto, el vestuario sufre modificaciones para acompañar el relato, como explica Roffe (2016) acerca de la utilidad del vestuario. El vestido se ensucia y se rasga, comunicando el trato que recibió la protagonista al ser capturada y el estado en el cual estuvo viviendo las últimas horas, ayudando a contextualizar como describe Calderón Bilbao (2009). El vestido, confeccionado por la protagonista para una celebración y símbolo de un momento de libertad y amor, termina siendo la prenda que porta en su fusilamiento. De esta manera, el vestido puede llegar a simbolizar la intención y esperanza de Camila al escaparse con Ladislao, que termina siendo destrozado, lo cual puede leerse como reflejo del destino del personaje. Lo interesante, es que el vestido presenta un tajo a la altura del vientre durante la escena del fusilamiento (Figura 12). Esto puede interpretarse como un elemento simbólico vinculado al embarazo de Camila, anticipando que el hijo que espera también será víctima de la tragedia. Aunque no es posible afirmar que esta haya sido la intención de la

diseñadora de vestuario, esta interpretación resulta coherente con el desarrollo de la historia y del personaje.

Figura 11

Camila confeccionando su vestido



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Figura 12

El vestido de Camila con un tajo en el vientre



Nota. Fotograma de Camila [Película], dirigida por M. L. Bemberg, 1984, Lita Stantic.

Aparte de la simbología cromática, el conjunto de desaciertos señalados anteriormente (los escotes caídos de día, la ausencia de peregrinas y berthas, los peinados sueltos y la falta de la silueta entallada característica del corsé) pueden interpretarse como recursos narrativos que construyen la identidad del personaje, como sostiene Calderón Bilbao (2009). Estas decisiones, que van en contra de las características sumisas y restrictivas descritas por Warren (1997) y Severa (1995), funcionan como una metáfora visual del proceso de liberación de Camila respecto de las normas sociales que la rodean. Precisamente, los escotes caídos comunican visualmente la rebeldía y la sensualidad del personaje frente a las normas de su época; los peinados más sueltos sugieren una actitud más libre y desligada de las convenciones sociales, que se alinea con este personaje que abandona sus responsabilidades y expectativas para huir con su amado. Del mismo modo, el uso de vestidos no demasiado ajustados en el torso representa la autonomía de Camila con respecto a su cuerpo y, por ende, de su vida, donde se libera de las expectativas y obligaciones. Todas estas decisiones, aunque en un principio se pueden considerar como errores o desaciertos históricos, siguiendo la línea de Rosenstone (1997) quien justifica la desviación de los hechos verdaderos con el objetivo de transmitir una idea o una emoción, se podría deducir que son licencias narrativas que construyen al personaje desde el vestuario y favorecen la narración.

Bajo esta perspectiva, las desviaciones históricas del diseño de vestuario en “Camila” pueden interpretarse como decisiones adrede para expresar la psicología del personaje y su arco dramático, o manifestar una ideología o una postura. Estos códigos visuales se alinean con lo expuesto por Calderón Bilbao (2009) acerca de que el vestuario no solo caracteriza al personaje, sino que ayuda a construir el universo visual y dramático en el que se desarrolla la historia, transmitiendo mensajes y simbolismos a través de la vestimenta. La coherencia cromática entre el vestuario y la escenografía, junto con la paleta cálida de la fotografía, integran al personaje en el universo visual del film y refuerzan la estética romántica de la historia.

En este sentido, si bien el vestuario no logra una representación histórica completamente precisa, adquiere un peso narrativo y metafórico fundamental: los colores, formas y usos del vestuario en

determinadas escenas refuerzan la psicología del personaje, anticipan desenlaces y funcionan como narrativa visual. Además, los desaciertos históricos no afectan el relato, ya que para un espectador inexperto estos detalles pasan desapercibidos y, aun para quien los reconoce, no llegan a interrumpir la diégesis, dado que la protagonista no aparece con prendas abiertamente anacrónicas ni ajenas al espíritu de la época. En este sentido, se cumple lo que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (2015) destaca acerca del objetivo del diseñador con respecto al integrar el vestuario de forma fluida al relato, sin distraer al espectador. De esta manera, puede sostenerse que el vestuario en *Camila* funciona más como un recurso expresivo y narrativo que como una reconstrucción exacta del período. Las elecciones en el vestuario que no se alinean con la historia documentada pueden interpretarse como licencias narrativas y estilísticas para transmitir sentidos, emociones y perspectivas antes que realizar una reconstrucción documental, algo que sucede generalmente en el género de la ficción histórica.

CONCLUSIÓN

Esta investigación tuvo como objetivo analizar el contexto histórico y la indumentaria de la época en la cual se ambienta la película “Camila” (1984) con el fin de evaluar si el vestuario logra una representación históricamente fiel del período. De esta manera, se buscó evaluar la relación entre la fidelidad histórica del vestuario y su función en la construcción de una narrativa verosímil, analizando en qué medida las licencias artísticas afectan o enriquecen el relato.

Tras haber realizado la investigación se puede inferir que el vestuario noble de la protagonista no es una representación completamente acertada de la indumentaria del 1847 y 1848 en Argentina. Los anacronismos que más destacan son las mangas de los vestidos, que presentan una reminiscencia más cercana a la década anterior, los tipos de escote que no coinciden con los códigos de vestimenta de ese entonces y la estructura de las prendas que no se asemejan con la descripción brindada por las fuentes documentales consultadas. Asimismo, resulta especialmente significativo el uso del color celeste, relacionado con el partido unitario, para el vestuario de un personaje perteneciente a una familia abiertamente federalista; al igual que la falta de accesorios como guantes, berthas, peregrinas y ciertos peinados.

En este sentido, se realizó un análisis metafórico de ciertas elecciones que se distinguían por su incongruencia y fue posible identificar un significado simbólico y narrativo posible. Estas fueron el uso del color celeste, los escotes caídos, los peinados más sueltos y los torsos desajustados. De esta manera, se pueden interpretar estas elecciones como licencias artísticas conscientes para comunicar una idea o sensación. No todas las elecciones que se desvían del canon de la indumentaria de ese entonces presentan una lectura simbólica identificable, lo que no implica que no las haya. Sin embargo, no es imprescindible que haya un fundamento expresivo para estas decisiones ya que considerando el enfoque declarado por la diseñadora de vestuario de la película, Graciela Galán, al encarar un proyecto prioriza la esencia del personaje y su incorporación en el espacio, más que en la reproducción literal.

Por otro lado, cabe señalar que, para un espectador no especializado en historia de la indumentaria, los anacronismos señalados no resultan perceptibles ni interrumpen la experiencia de visualización. Esta observación se ve reforzada por la ausencia de menciones al vestuario en la recepción crítica consultada para este trabajo (Rapallo, 1984; García, 2018; Vassallo, 2019), lo que sugiere que estos desaciertos no fueron percibidos como un problema por el público ni por la crítica especializada en cine. Por tal razón, se puede deducir que los desaciertos históricos no han afectado negativamente a la narración, y es más, luego de haber desarrollado esta investigación, la búsqueda de simbolismos y metáforas en el vestuario han enriquecido el relato, aportando sentido y profundidad. Incluso, han logrado implementar estos cambios sin extraer al espectador de la diégesis.

En este sentido, el análisis desarrollado permite sostener que la fidelidad histórica no es un requisito indispensable para la construcción de verosimilitud en el cine de época. El vestuario de “Camila” (1984) demuestra que las licencias artísticas, cuando responden a una lógica narrativa y simbólica coherente, no solo no comprometen el relato sino que pueden enriquecerlo, aportando profundidad psicológica y sentido dramático. La pregunta no es si el vestuario es históricamente correcto, sino si cumple su función narrativa, y en este caso la respuesta es afirmativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (2015). *Guía para docentes: Diseño de vestuario*.
- Adamson, Lynda G. (1999). *World Historical Fiction: An Annotated Guide to Novels for Adults and Young Adults*. Phoenix, AZ: Oryx Press. p. xi
- Aumont, J. (1992). *La imagen* (A. López Ruiz, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Bemberg, M. L. (Directora). (1984). *Camila* [Película]. Lita Stantic.
- Block, B. (2021). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV and digital media* (3rd ed.). Routledge.
- Calderón Bilbao, M. del P. (2009). *El diseño de vestuario en cine: Superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica*, Repositorio Académico de la Universidad de Chile.
- [Clark sisters, five women, three-quarter length portraits, all facing front] [Daguerrotipo]. (ca. 1840–1860). Library of Congress. <https://www.loc.gov/pictures/item/2004664300/>
- Davis, N. Z. (1988). "Any resemblance to persons living or dead": Film and the challenge of authenticity. *The Yale Review*, vol. 8, nº. 3, pp. 269-283.
- Di Meglio, G. (2012). *Historia de las clases populares en la Argentina: Desde 1516 hasta 1880*. Sudamericana.
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. Hogarth Press.
- Franklin, H. (2020, 26 de marzo). 1840-1849. Fashion History Timeline. Fashion Institute of Technology. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1840-1849/>
- García, S. (2018, agosto 3). *Camila*. LeerCine. <https://www.leercine.com.ar/camila/>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). McGraw-Hill / Interamericana Editores.
- Landy, M. (2001). *The historical film: History and memory in media*. Rutgers University Press.
- Leonardi, R., & Vaisman, S. (2017). *Los devenires de la indumentaria porteña: Buenos Aires 1800–1852*. Diseño Editorial.
- Mérega, H., & Pérez de Lois, G. (Dirs.). (2015). *Historia Argentina, América Latina y Europa entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XX* (6ª reimp.). Santillana.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. En *Arte después de la modernidad* (pp. 364–377). Akal. (Trabajo original publicado en *Screen*, 16(3), 6–18)
- Museo de Saladillo. (2012). Aspectos sociales de la vestimenta: 1810-1940. Saladillo y la moda femenina. Museo de Saladillo.
- Museo del Juguete de San Isidro. (s.f.). *Juegos coloniales y del siglo XIX: Una guía para docentes y familias*. Gobierno Municipal de San Isidro.

- Museum of Fine Arts, Boston. (ca. 1840). *Bonnet* [Objeto de indumentaria]. <https://collections.mfa.org/objects/66066/bonnet>
- Pueyrredón, P. (1851). *Retrato de Manuelita Rosas* [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3188/>
- Rapallo A. M. (1984, 18 de mayo). La memoria del odio y del amor. *Clarín*.
- Rivas, R. (1985, mayo 27). *María Luisa Bemberg*. *El País*. https://elpais.com/diario/1985/05/27/ultima/485992807_850215.html
- Roffe, S. (2016). *Vestuario de cine: el relator silencioso*. Cuaderno 58, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Root, R. A. (2010). *Couture and consensus: Fashion and politics in postcolonial Argentina*. University of Minnesota Press.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (S. Alegre, Trad.). Editorial Ariel. (Obra original publicada en 1995)
- Severa, J. L. (1995). *Dressed for the photographer: Ordinary Americans and fashion, 1840–1900*. Kent State University Press.
- Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- The Metropolitan Museum of Art. (1840–59). *Chemise* [Fotografía]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82079>
- Ullua Crespo, J. (2024). *Destellos de seda: moda y daguerrotipos en el Río de la Plata (1840–1860)*. *Revista Márgenes*, 17(26), 21–38.
- Vassallo, J. (2019). *Camila: La visibilización de una sociedad violenta y patriarcal en el cine argentino de la post dictadura*. *Dos Puntas*, 10(19), 153–175. Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Ciencias Sociales.
- Versión: Estudios de Comunicación y Política (2003). *El cine y la memoria. Ficción e historia* (N.º 12). Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco.
- Warren, G. (1997). *Fashions & accessories, 1840 through 1980*. Schiffer Publishing.

FILMOGRAFÍA

- Asociación Internacional para la Protección del Patrimonio Cultural. (2021, 1 de noviembre). *La historia a través de las modas en Argentina | parte 1 | CICLO INDUMENTARIA* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XQ83MhuJ0yE>
- BA Film Commission. (2024, 13 de junio). *Homenaje a 40 años de Camila* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PS3EyC9znww>
- Bemberg, M. L. (Directora). (1984). *Camila* [Película]. GEA Cinematográfica; Impala.
- Bosey McWhy. (2024, 28 de septiembre). *3/25/1985 57th Academy Awards* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-Cdh-h2HSUE>
- CEDA Club de experimentación, diseño y arte. (2024, 9 de abril). *María Luisa Bemberg entrevista 1987* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ErMI27oYOqI>
- Fundación Romeo (2025, 7 de mayo) *Graciela Galán entrevistada por Jorge Dubatti - Festival Shakespeare Buenos Aires 2025* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BSwOgXwf0Lw>
- Hacedores del Cine Argentino. (2016, 31 de julio). *Graciela Galán, Directora de Arte, Escenógrafa, Vestuarista* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-bzVU0nOt4A>

ANEXOS

Carpeta de proyecto audiovisual

Sinopsis

El videoensayo comienza con la icónica escena final de la película “Camila” (1984). Camila y Ladislao están atados frente al pelotón de fusilamiento, mientras los tambores y la voz del sargento resuenan en off. Camila gira la cabeza y pregunta: “¿Ladislao, estás ahí?”. Él responde: “A tu lado, Camila”. Ella lo busca con la mirada, se queda inmóvil y vuelve la vista al frente. La imagen se congela, se vuelve blanco y negro y, sobre el tema principal de la película, aparece el título: “Camila: Análisis del diseño de vestuario”.

En una televisión retro aparece la gala 57 de los Oscars del año 1985. La presentadora introduce a las películas nominadas a “Mejor película extranjera”. Menciona a “Camila” y ésta aparece en pantalla. Mientras se insertan fragmentos silenciados de la película, una voz en off introduce el análisis: plantea que el vestuario debería ser un elemento clave para representar el contexto histórico, aunque no lo logra completamente.

Con un efecto de película de rollo, aparece un fragmento de la diseñadora de vestuario Graciela Galán, quien comenta que debió investigar exhaustivamente la moda de la época. A continuación, se muestra un figurín dibujándose en cámara rápida, acompañado por la narración que describe la indumentaria femenina de la década de 1840, mientras se alternan retratos y daguerrotipos de mujeres del período y palabras clave escritas a mano en cursiva con textura grafito.

La escena cambia a fragmentos de la película donde Camila está en la librería. La imagen se congela, en el centro se despliega un papel y muestra el fotograma con textura de papel. El narrador explica los aciertos y desaciertos del vestuario, éstos son marcados con flechas y palabras clave escritas a mano en verde y rojo con textura grafito. La hoja se arruga, se desvanece y la escena continúa brevemente. Esto vuelve a suceder con dos escenas más: Camila presenciando el asesinato de la Mazorca hacia el librero Mariano y Camila hablando con su abuela.

Más adelante, se presentan escenas silenciadas de la protagonista con su vestimenta en el campo y se relata en voice over la moda rural del siglo XIX.

Se insertan escenas silenciadas de la película mientras el narrador explica la carga simbólica que tiene el vestuario en cada una: el vestido rojo con el escote caído por los hombros, el azul, el vestido de novia y el vestido negro que usa para recibir la hostia, la rotura en la panza cuando se entera que está embarazada.

Sobre fragmentos silenciados el narrador aclara que estos desaciertos históricos no afectan la narración de la película ya que para el ojo inexperto pasan desapercibidos y aún sabiendo el contexto histórico, al no estar vestida de una forma demasiado anacrónica no provoca distracción ni disgusto. El vestuario sigue sosteniendo una carga simbólica y metafórica que ayuda al relato.

El videoensayo termina con un fragmento de una entrevista de la directora Maria Luisa Bemberg, expresando su vergüenza con respecto a que haya sucedido esa tragedia en el país y diciendo que la única manera de que no vuelva a ocurrir es hablando de los abusos y errores del pasado.

Motivación autoral

Ante la oportunidad de realizar una investigación en profundidad acerca de un área de la producción audiovisual, mi mente recurrió a los distintos videoensayos que personalmente consumo para tener inspiración. Uno en particular quedó marcado en mi memoria, el cual había visto por primera y única vez a los dieciséis años, antes de decidir estudiar algo relacionado con lo audiovisual.

El video analiza el vestuario de la película “Mujercitas” (2019), dirigida por Greta Gerwig, la cual me había resultado bastante entretenida y movilizante. Para mi sorpresa, el análisis demostraba, tras la investigación de la indumentaria de la época y el contexto social de los personajes, que el vestuario era históricamente inverosímil. Fue algo que verdaderamente me impactó, ya que en ningún momento de la visualización de la película el vestuario me generó extrañeza. Me llamó la atención que, al compararlo con las fuentes del periodo, era totalmente distinto, pero para mí encajaba perfectamente con la época.

Hoy en día comprendo que el diseño de vestuario en el cine es una herramienta narrativa y metafórica. El vestuarista debe tener en cuenta varios factores para expresarlos visualmente de una forma que el espectador los comprenda, aunque sea inconscientemente. En las películas de época, hay otra capa de complejidad, ya que se debe tener en cuenta el período representado. En muchos casos, esto no se logra correctamente y el vestuario remite a una época distinta a la ambientada. Otras veces, se toman decisiones deliberadas de utilizar elementos anacrónicos como licencia artística. Estos casos me llevaron a preguntarme cómo se decide qué tan fiel o expresivo debe ser un vestuario, y si una ambientación incorrecta afecta negativamente la narración. Por esta misma razón, quise realizar por mi cuenta una investigación de ese estilo.

Era consciente de que películas famosas como “Marie Antoinette” (2006) presentaban elementos como las zapatillas Converse aunque esté ambientada en el siglo XVIII, pero eso ya había sido analizado y justificado como una licencia artística para recordarle al espectador que la reina de Francia era, ante todo, una adolescente. Por ende, decidí buscar una película de mi país.

Vi por primera vez “Camila” (1984) en el secundario, en una clase sobre el gobierno de Rosas. Fue una de esas películas escolares que no aburren y que uno recuerda. Aunque es un drama romántico, también retrata el contexto político de la época: la divisa punzó, los libros prohibidos, los crímenes de la Mazorca. Todo esto me hizo considerar que debe haber mucha información en el vestuario sobre los personajes, la sociedad y el contexto político, que tal vez no se destaca a primera vista, pero es imprescindible para narrar la historia.

Por esta razón, me interesaría adentrarme en esta área que siempre me llamó la atención. Mi intención sería analizar cómo el vestuario funciona específicamente en esta película que se impregnó en mi mente y tiene un lugar destacado en el cine nacional. Investigaría el vestuario como herramienta narrativa, si es fiel a la moda de la época y si dice algo sobre la protagonista que esta no expresa.

Propuesta estética

La estética del audiovisual se inspira en los bocetos de diseño de indumentaria, donde se dibujan figurines y se realizan anotaciones visuales sobre ellos. A partir de esta idea, se suman recursos visuales y texturas que buscan transmitir la esencia manual y creativa que es el diseño.

En la sección de descripción de indumentaria de la década del 1840, se utiliza una textura de pergamino como fondo principal, con el propósito de evitar un estilo excesivamente minimalista y otorgar al video una apariencia más cálida, orgánica y acorde al contexto histórico analizado. Los retratos y daguerrotipos se presentan con marcos antiguos, buscando que se integren visualmente a la composición y parezcan parte del universo del audiovisual en lugar de simples inserciones digitales.

Durante los segmentos de análisis del vestuario, se aplica un efecto de papel que refuerza la idea del trabajo manual y del proceso de observación detallada propio del diseño. En estas secciones aparecen palabras clave y anotaciones escritas con textura de grafito, simulando los apuntes técnicos o estéticos que suelen realizar los diseñadores en sus bocetos. El recurso de papel también se retoma en otros momentos del video, como en la introducción, para subrayar la relevancia del rol del diseño de vestuario dentro del cine.

La estética cinematográfica general está influenciada por la textura cálida del rollo de película presente en los fragmentos originales de “Camila”. Por eso se incorporaron efectos visuales como proyectores antiguos, transiciones de celuloide y televisores retro, con el fin de mantener coherencia visual y reforzar el vínculo entre pasado y presente.

La paleta cromática cálida, los tonos sepia del pergamino, las tipografías cursivas, el efecto de rollo, el proyector, el televisor antiguo, el papel y la música de piano y clavicordio conforman una estética unificada que dialoga tanto con la época representada en la película como con el lenguaje

visual del análisis. Estos recursos se repiten a lo largo del audiovisual para crear una identidad visual consistente y evocadora del espíritu histórico de “Camila”.

Cronograma

- **27 de Octubre, 2025:** Tercera y última entrega del ensayo audiovisual. Evaluación de tutora.
- **04 de Noviembre, 2025:** Correcciones finales del escrito.
- **Abril - Julio 2026:** Reescritura y corrección del escrito.
- **Agosto 2026:** Finalización de correcciones del escrito y del ensayo audiovisual.
- **Finales de Agosto 2026:** Entrega a homologaciones.

Presupuesto total del proyecto

Categoría / Puesto	Detalle Técnico / Base de Cálculo	Tarifa Orientativa (ARS)	Costo Estimado
1. Personal Técnico-Artístico			Subtotal: \$2.315.000
Dirección y Realización	3 meses (Decisiones narrativas y estilo visual)	\$320.000 / mes	\$960.00
Guión e Investigación	2 meses de desarrollo y textos en off	Tarifa plana	\$250.00
Montaje y Postproducción	120 horas de edición e integración de imagen	\$5.000 / hora	\$600.00
Diseño y Dirección de Arte	30 horas de composición estética y paleta	\$3.500 / hora	\$105.00
Ilustraciones Originales	3 piezas de línea fina hechas a medida	\$45.000 / u	\$135.00
Narración / Voz en off	10 horas de locución y grabación en estudio	\$4.000 / hora	\$40.00
Corrección de Color	20 horas de conformado y uniformidad visual	\$4.000 / hora	\$80.00
Asesoría / Revisión Académica	10 horas de coherencia teórica del ensayo	\$3.000 / hora	\$30.00
2. Licencias y Derechos			Subtotal: \$1.000.000
Derechos Temáticos Musicales	Licencia cultural/académica para tema principal	Tarifa plana	\$300.00
Derechos Archivo Fílmico	Fragmentos de obras bajo uso educativo/tesis	Tarifa plana lote	\$600.00
Derechos Entrevistas	Compensación honorífica por testimoniales	2 sesiones	\$100.00
3. Recursos Materiales y Tech			Subtotal: \$115.000
Software de Edición	3 meses de licencias (DaVinci / Adobe CC)	\$20.000 / mes	\$60.00
Hardware y Almacenamiento	Discos externos rígidos y backup en la nube	Lote	\$35.00
Grabación de Audio (Micrófono)	Amortización de herramientas técnicas de audio	Lote	\$20.00
4. Administración y Contingencias			Subtotal: \$140.750
Conectividad y Administrativo	Gastos globales de internet y gestiones	Fijo	\$25.00
Fondo de Contingencia	5% de imprevistos sobre la estructura técnica	5%	\$115.75
TOTAL ESTIMADO DEL PROYECTO			\$3.570.750 ARS

Carta de producción

Este análisis se realizó con la intención de corroborar si el anacronismo del vestuario en producciones audiovisuales ambientados en una época determinada afectan o no al relato cinematográfico. El proyecto busca reflexionar sobre la función narrativa, simbólica y expresiva del diseño de vestuario, tomando como caso de estudio la película “Camila” (1984) de María Luisa Bemberg y su vestuario realizado por Graciela Galán.

El ensayo audiovisual será exhibido y publicado en la plataforma YouTube para que esté disponible de forma libre y gratuita, accesible a todo público interesado en el tema. Está pensado

para llegar tanto a estudiantes y profesionales del ámbito audiovisual y de la indumentaria, como a espectadores curiosos que deseen comprender el valor del vestuario en la construcción de sentido dentro del cine.

La creación de este proyecto viene desde un genuino interés personal acerca del área y una conexión peculiar a la película. A lo largo del proceso se buscó combinar un análisis riguroso con un lenguaje audiovisual claro y dinámico, que permita transmitir el cariño y la dedicación puestos en la investigación. Más que establecer una afirmación definitiva, este trabajo pretende invitar al debate y a la reflexión sobre el papel del diseño de vestuario como herramienta expresiva y narrativa dentro del cine histórico argentino, y qué tan fiel debe mantenerse a la época representada para no romper la diégesis.

Biografía del estudiante

Lucía es estudiante de Producción y Dirección de Televisión, Cine y Radio en la Universidad de Belgrano. Nacida en 2004 en La Plata, ha realizado varios cortometrajes académicos en el rol de directora principalmente. Fue conductora de proyectos estudiantiles de programas de radio y streaming y ha participado de producciones fotográficas. A lo largo de la carrera también ha ocupado el rol de productora, editora, diseñadora de arte y guionista.



Ensayo audiovisual

Link: [GiordanoFroiz_Camila-Análisis del diseño de vestuario.mp4](#)