

**REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA MUJER EN SEIS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN
DURANTE FOCINE (1979-1991)**

MIYERLANDY CABANZO VALENCIA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA

2013

SANTIAGO DE CALI, SEPTIEMBRE

A mi hermana, mis papás y mis parceras/os del alma

ÍNDICE

1.	REPRESENTACIONES SOCIALES Y MUJER	5
1.1	<i>Representaciones sociales desde Roger Chartier</i>	5
1.2	<i>Discusiones epistemológicas alrededor del género</i>	7
1.2.1	<i>¿Cómo se concibe el género en América Latina?.....</i>	10
1.3	<i>Investigaciones sobre cine (arte, medios de comunicación) y género</i>	13
1.4	<i>Síntesis.....</i>	18
2.	CINE COMO INSTITUCIÓN DENTRO DE LA SOCIEDAD COLOMBIANA	19
2.1	<i>Época de FOCINE</i>	20
2.2	<i>Espacios editoriales y crítica cinematográfica.....</i>	24
2.3	<i>La sociedad colombiana a finales del siglo XX.....</i>	29
2.3.1	<i>Dimensión social.....</i>	29
2.3.2	<i>Dimensiones económica y política.....</i>	30
2.3.3	<i>Dimensión cultural.....</i>	31
2.3.4	<i>La mujer dentro de la sociedad colombiana en (des)conexión con América Latina</i>	34
3.	MUJERES REPRESENTADAS EN EL CINE COLOMBIANO	40
3.1	<i>“Pura Sangre”</i>	40
3.1.1	<i>Empleada doméstica</i>	41
3.1.2	<i>Esposa del conductor y madre.....</i>	42
3.1.3	<i>Madre del fotógrafo-conductor.....</i>	42
3.1.4	<i>Madre y abuela (mujer 1 y 2)</i>	43
3.1.5	<i>Monja</i>	43
3.1.6	<i>Florencia, enfermera</i>	44
3.1.7	<i>Síntesis de personajes femeninos y mujer cantante.....</i>	45
3.2	<i>“La Mansión de Araucaima”</i>	46

3.3	<i>“La Boda del Acordeonista”</i>	51
3.3.1	<i>Blanca, novia-esposa</i>	51
3.3.2	<i>Madre de Adel</i>	52
3.3.3	<i>Hermana mayor y hermana menor, Angélica</i>	53
3.3.4	<i>Ariana, la amante-diosa (la Mohana)</i>	54
3.3.5	<i>Relaciones entre personajes y sus características</i>	56
3.4	<i>“Rodrigo D. No Futuro”</i>	57
3.4.1	<i>Novia 2</i>	59
3.4.2	<i>Novia, hermana e hija</i>	60
3.4.3	<i>Mamá de Adolfo</i>	62
3.4.4	<i>Mujer 2: amiga/vecina</i>	63
3.4.5	<i>Amigas/ Cantantes de heavy metal y bailarina de punk</i>	64
3.4.6	<i>Nohemí: Amiga, ama de casa</i>	64
3.4.7	<i>Personajes masculinos y femeninos</i>	65
3.5	<i>“Confesión a Laura”</i>	66
3.6	<i>“María Cano”</i>	69
3.6.1	<i>María en su dimensión pública y privada</i>	69
3.6.2	<i>Carmen Luisa y Rurra: hermanas</i>	72
3.6.3	<i>Carmen: esposa y madre</i>	73
3.6.4	<i>Mujeres en “María Cano”</i>	74
3.7	<i>Síntesis</i>	76
3.7.1	<i>Roles y actos</i>	76
3.7.2	<i>Tipos de personajes femeninos y relaciones con hombres y mujeres</i>	77
3.7.3	<i>Atributos morales</i>	78
3.7.4	<i>Atributos sociales y físicos</i>	79
3.7.5	<i>Ámbito público, doméstico y privado</i>	79

3.7.6 Consideraciones finales	80
4. LOS CINEASTAS COMO (SUB) GRUPO SOCIAL	81
4.1 Hombres cineastas: Ospina, Mayolo y Gaviria	84
4.2 Camila Loboguerrero: primera mujer en hacer largometrajes	87
4.2.1 “María Cano” y los discursos sobre la mujer	92
4.3 Síntesis	93
5. CONCLUSIONES	95
6. ANEXOS	99
7. BIBLIOGRAFÍA	114
8. FUENTES PRIMARIAS	121

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Películas reconocidas en revistas cinematográficas	28
Tabla 2. Mujeres de “Pura Sangre”	47
Tabla 3. Mujeres de “La Mansión de Araucaima”	50
Tabla 4. Mujeres en “La Boda del Acordeonista”	58
Tabla 5. Mujeres representadas en “Rodrigo D. No futuro”	60
Tabla 6. Mujeres representadas de “Confesión a Laura”	66
Tabla 7. Mujeres representadas en “María Cano”	75

INTRODUCCIÓN

Las mujeres han sido analizadas usualmente bajo las prácticas que realizan o los medios en los que se encuentran, es decir, como sujeto histórico y construido, sin embargo, las mujeres también pueden comprenderse desde su dimensión simbólica, en donde cada sociedad tiene sus maneras particulares de representar el género. A través de la historia, en relación a la mujer, siempre han prevalecido las imágenes de “Eva” o “María” en la tradición judeocristiana, la prostituta o la ama de casa, y así sucesivamente; representaciones que en la mayoría de los casos han sido dicotómicas, pero como bien lo dice Scott (2008), esas representaciones sobre ser mujer e incluso ser hombre no son fijas ni inmutables, sino que cambian a través de los contextos, teniendo ciertos elementos comunes o constantes, como el hecho de que se construyen como relaciones asimétricas de poder, aspecto fundamental en la definición del género.

De acuerdo a lo anterior, la presente investigación tiene como objetivo analizar las representaciones sociales de las mujeres en el cine de ficción colombiano dentro del período de existencia de FOCINE (1979-1991), desde un enfoque teórico de las representaciones sociales a partir de Roger Chartier (2005) y el enfoque de género planteado por autoras norteamericanas, europeas y latinoamericanas.

Las representaciones sociales han sido estudiadas desde enfoques distintos, a través de la historia, el psicoanálisis y/o la sociología, por ende su definición no ha sido homogénea. Lo importante en esos debates epistemológicos ha sido analizar el entramado simbólico del acontecer social como componente intrínseco a las relaciones sociales, de manera que se aprehenda la realidad porque *“la sociedad no existe sin una base simbólica, es decir cultural, que le dé funcionalidad”* (Lévi-Strauss, citado en Charry, 2006: 86). Y al mismo tiempo, las representaciones sociales sólo adquieren sentido de acuerdo a la estructura social en la que se inscriben (Charry, 2006), estructura que no se concibe de manera permanente y estable sino bajo ciertas características de cada época.

Retomando a Chartier (2005) la representación social se comprende como los utillajes (palabras, conceptos, símbolos) que se comparten en una época, en un entramado de relaciones, es decir, desde la intertextualidad (conexión de campos) y se analiza bajo

tres dimensiones: la clasificación del mundo (el objeto representado); las prácticas que construyen una identidad social y por ende el representante (individual o colectivo), quien es el creador de la representación y las formas institucionalizadas que perpetúan el grupo, la comunidad o la clase.

El género atraviesa todas las relaciones sociales, pero no por ello el género equivale única y exclusivamente a mujer como en algún momento de la historia, sobre todo a nivel académico y político se consideró. Más bien, la mujer es un referente empírico de esa noción, como lo es el hombre, ambos sujetos en relación, que por efectos de límites en la investigación, el objeto representado se centrará en la mujer. La mujer por otra parte, no se comprende como un sujeto único y universal, sino como un sujeto en contextos particulares y desde el género, es una categoría que incluye otras nociones como clase, raza/etnia, lugar de procedencia, oficio, generación, geografía que, de acuerdo a su posición social, así mismo estará dentro de una tecnología de la jerarquización o tendrá mayores privilegios u opresiones.

En América Latina, las mujeres han asumido roles no sólo pasivos y débiles, sino que desde sus posibilidades también han sido activas y han cumplido roles distintos a ser ama de casa, madre o esposa, como ser esclava. Las primeras mujeres que lograron acceder al conocimiento a través de la lectura, la escritura, publicaciones y vinculación a las artes, fueron mujeres de élite, y a pesar de las relaciones conflictivas con los hombres, quienes no permitían esas acciones, por querer confinarlas al espacio doméstico, lograron ubicarse como obreras del pensamiento (Matto de Turner, 1902); por ende, es pensar activamente la mujer como productora de cultura, sujeto histórico real y pasivamente, la mujer producida en la cultura, como construcción ficcional, es decir, representada (Duby y Perrot, 2000).

Estas representaciones se circunscriben metodológicamente al mundo cinematográfico, en el que existe una multiplicidad de actores: crítica, espacios editoriales, directores y Estado, construyendo las formas institucionalizadas de la representación. Los representantes directos son los cineastas y las películas producidas evidencian el objeto representado. El período de análisis consiste en el tiempo que duró la primera institución estatal de cine, la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), de 1979 a 1991. Época que se caracterizó cinematográficamente por la gran

cantidad de películas producidas, primera época dorada del cine colombiano. El análisis documental prevalece en la investigación, ello significa que los documentos deben ser observados bajo un nivel descriptivo básico, luego identificar el contenido de la imagen para el caso de las películas (nivel descriptivo en profundidad, a partir de los personajes femeninos encontrados durante el relato cinematográfico) y finalmente establecer la red de relaciones en que se inscribe dicho documento, a través de la contextualización (nivel interpretativo en relación a un marco teórico y un contexto) (Prioul, 2007: 96). Son tres capítulos que concentran el mundo del cine colombiano durante los años ochenta, desde el género, en tanto mujer representada como mujer que representa.

El capítulo “Cine como institución en la sociedad colombiana” esboza la relación entre cine y sociedad a través de las características de FOCINE, el contexto de los espacios editoriales y la crítica en intertextualidad con las dimensiones sociales, políticas, económicas y culturales de la sociedad colombiana durante finales del siglo XX y de manera específica, respecto a las mujeres de esa época en (des)conexión con América Latina. Por ende, las fuentes secundarias de primer orden son los datos bibliográficos de otros investigadores que abarcaron el contexto de Colombia en los años ochenta (principalmente) aunque tienen como limitación ser poco detallados y hacerlo en términos generales (respecto a cada dimensión). Así que este es un primer intento de reconstruir –parcialmente- dicho contexto. Las fuentes primarias de segundo orden son documentos: artículos de crítica e información (premios, participación en festivales, reseñas, retrospectivas escritas o de exhibición, entrevistas) sobre películas colombianas y FOCINE, encontradas en revistas cinematográficas de la época: Arcadia va al cine, Cine y Kinetoscopio, contexto cinematográfico que definió el corpus documental a analizar en profundidad: “Pura Sangre”, “La Mansión de Araucaima”, “La boda del acordeonista”, “María Cano”, “Rodrigo D. No futuro” y “Confesión a Laura”. Las revistas cinematográficas son espacios especializados en los que suelen haber películas de mayor carga simbólica o cine de autor. La no elección de un criterio como la taquilla de las películas para definir el corpus radica en que implicaría el ámbito de la recepción (público), y por tanto otro tipo de análisis.

Las películas son definidas en términos de imágenes en movimiento; es una noción que incluye largometrajes, cortometrajes, medimetrajes; experimentales, documentales, ficción y formas periféricas como los clips, anuncios publicitarios

(Liandrat-Guigues, 2003). Dada esa extensión y la cantidad de películas producidas durante FOCINE, la presente investigación sólo se centró en los largometrajes de ficción, sin desconocer que el resto de tipos de películas también hacen parte del acervo visual cinematográfico colombiano.

Por ello, el segundo capítulo, se enfoca en identificar las representaciones de la mujer en seis películas seleccionadas por su reconocimiento en el contexto cinematográfico, producto del corpus definido. La unidad de análisis dentro de cada largometraje son los personajes femeninos protagónicos, secundarios y extras, únicamente personajes extras de la historia principal y no personajes femeninos de historias paralelas dentro del mismo largometraje. La razón de dicha selección radica en el amplio número de mujeres representadas en las historias principales, y la dificultad que presentaban estos personajes de historias paralelas porque extendían la investigación.

Los personajes femeninos fueron analizados a través de su presencia y participación en distintas escenas dentro de todo el relato y desde el marco teórico propuesto con un enfoque de análisis de contenido o análisis de las representaciones del relato en donde existen una serie de personajes contruidos, quienes desempeñan roles llevando a cabo actos, tienen atributos *“físicos, sociales, morales, etc.”*, usan instrumentos para conseguir ciertos objetivos y pueden concluir en el logro o fracaso de los mismos y están en interacción con otros personajes (Martín Serrano, 1999: 151-152).

El último capítulo caracteriza el grupo social que produce dichas representaciones, desde su posición social en la estructura de la sociedad, durante la época de FOCINE. Los cineastas elegidos para analizar dicho grupo fueron Camila Loboguerrero, Luis Ospina, Carlos Mayolo y Víctor Gaviria, por ser los directores de las películas de mayor reconocimiento, presentadas en el capítulo anterior. Dos cineastas quedaron por fuera de la selección: Jaime Osorio y Pacho Bottía, directores de *“Confesión a Laura”* y *“La Boda del Acordeonista”*, el motivo de ello fue la dificultad para acceder a documentos sobre su vida. La fuente primaria de primer orden que compone el capítulo es una entrevista realizada a Camila Loboguerrero, en mayo de 2013, sobre su vida y obra, lo que implica una reconstrucción de los hechos desde una postura subjetiva. Dado el énfasis de género, las fuentes primarias de segundo orden son datos de los otros tres cineastas, provenientes de revistas como Cuadernos de cine colombiano, El Malpensante y Arcadia va al cine. ¡Aquí inicia el mundo del cine colombiano desde el género y lo simbólico!

1. REPRESENTACIONES SOCIALES Y MUJER

Las representaciones sociales han sido analizadas desde múltiples enfoques e incluso bajo la denominación de otras categorías¹, sin embargo el enfoque teórico que mejor se adapta al objeto de estudio es el modelo analítico propuesto por Roger Chartier (2005). Este modelo analítico combinado con un enfoque de género en relación al concepto de mujer, teniendo en cuenta las producciones no sólo provenientes del norte del mundo (Europa y Norteamérica) sino también aquellos aportes generados por autoras a partir de nuestro contexto latinoamericano, bajo perspectivas tanto teóricas como empíricas, se encontrarán en las siguientes líneas en relación al cine, el arte u otros medios de comunicación.

1.1 Representaciones sociales desde Roger Chartier

Roger Chartier (2005) argumenta que el modo de abordar el espíritu de una época o de un grupo, desde autores como Febvre y Panofsky consiste en analizar aquellas representaciones colectivas, utillajes (palabras, símbolos, conceptos, etc.) que se comparten y disponen (de forma limitada) en dicha época en un entramado de relaciones de acuerdo a distintos campos intelectuales, un ejemplo son religión, ciencia y moral. De modo que los sujetos de cada época son testigos y productos de los condicionamientos colectivos que limitan la libre invención individual. (p. 22)

De igual manera, el concepto de visión del mundo, equivalente al concepto de utillaje, permite articular *“la significación de un sistema ideológico, descrito en sí mismo, y por otro lado, las condiciones sociopolíticas que hacen que un grupo o una clase determinada, en un momento histórico dado, comparta más o menos, conscientemente o no, este sistema”* (p. 29-30), dimensiones que no están supeditadas la una a la otra, sino que se interrelacionan. Así mismo, se advierte que las ideas o ideologías no deben reducirse a sus condiciones de producción o recepción, sino que deben asimilarse, es decir, son mecanismos de objetivación de los contenidos de

¹ El concepto de representación social ha sido trabajado desde la psicología social y desde la sociología con autores como Serge Moscovici, Jodelet, Willem Doise, Emile Durkheim, Van Dijk, entre otros y bajo categorías relacionadas mas no iguales o según algunos autores, similares, como representación colectiva, ideología, imaginario, percepción, etc.

pensamiento convertidos en objetos culturales (un ejemplo de ello es cuando las ideas se plasman en un guión, es rodado y posteriormente queda en el formato de película). La interpretación del autor, productor o artista es una entre tantos significados que pueden atribuírsele a su obra ya que el resto se encuentra en el campo del consumo (recepción), evidenciando multiplicidad de interpretaciones posibles, a la vez que los productos deben ser entendidos *“en la red contradictoria de las utilizaciones que los fueron constituyendo históricamente”* (p. 39) y por tanto, generando una ruptura en la distinción entre producir y consumir.

Chartier advierte que los textos, así sean literarios basados en la ficción o documentales basados en una aparente objetividad, son un *“sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento”*. Por otro lado, si se trabaja desde la ficción, no se pueden abordar como simples documentos, *“reflejo realista de una realidad histórica”*, sino que se debe *“plantear su especificidad como texto situado en relación con otros textos cuyas reglas de organización y de elaboración formal tienden a producir algo diferente de una descripción”* (p.40). El autor, a pesar de que se basa en los textos escritos como su objeto de análisis, hace un planteamiento que también se puede extrapolar al presente objeto de investigación.

La definición que Chartier ofrece de representación social, partiendo de la representación colectiva de Emile Durkheim y Marcel Mauss, abarca tres modalidades de relación con el mundo social, es decir, por medio de

un trabajo de clasificación y desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo las prácticas que tienden a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, significar en forma simbólica un status y un rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los ‘representantes’ (instancia colectiva o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase. (p. 57)

Lo anterior quiere decir que quienes hacen cine, llámense cineastas, en sus productos (las películas) plasman múltiples lecturas que hacen de la realidad, pero a la vez son un grupo social, pertenecientes a una clase y a una determinada posición en la estructura

de la sociedad. Por ende, el cine, del mismo modo que otros medios de comunicación puede ser considerado una institución.

Continuando con Chartier, al tratar de analizar una época anterior a la actual, se establece un discurso histórico el cual se compone de dos operaciones paralelas: a) Constituir como representaciones los rastros de cualquier orden que sea: discursivo, iconográfico, estadístico, etc., que señalen las prácticas constitutivas de toda objetivación histórica. b) Establecer en forma hipotética una relación entre las series de representaciones construidas y trabajadas como tales y las prácticas de las que son la referencia externa. (p. 78). Es por eso que el modelo analítico se completa en la intertextualidad del objeto representado.

1.2 Discusiones epistemológicas alrededor del género

El género, en términos de Joan Scott (2008), es considerado como una categoría que cruza todas las relaciones sociales, basadas en las diferencias que atraviesan a los sexos, siendo el género forma y articulación del poder, al mismo tiempo, sin que ello quiera decir que es la única forma de poder. El género consta entonces de cuatro tipos de elementos para definirse: dimensión simbólica, que evoca en ocasiones representaciones contradictorias; conceptos normativos, a partir de doctrinas religiosas, políticas, científicas, legales y educativas; una referencia a la política, las instituciones sociales y las organizaciones; y finalmente una identidad subjetiva.

Al ser esta definición tan amplia por sus múltiples dimensiones y dificultosa para analizar en su totalidad, dado que presuponen un estudio multidisciplinario (Tubert, 2003), la presente investigación sólo se centrará en una de esas dimensiones: la simbólica o su construcción discursiva. Que se tome dicha dimensión no debe significar *“perder de vista que el discurso se impone por el poder y que el mismo discurso es posible porque se puede hablar y hacer callar a otros”* (Molina, 2003: 139). En palabras de Scott (2008), el género se construye a partir de una relación de poder asimétrica y es por eso que se requiere analizar cómo cada sociedad lo representa y lo utiliza para articular los roles de las relaciones sociales, es decir, prestar atención a los sistemas significativos.

Posteriormente Scott (2011) problematizaría la discusión sobre el género al considerarla una categoría de reto al statu quo, por tanto no es una cuestión donde el significado de ser “hombre” o “mujer” se tomen como fijos bajo un enfoque programático y en vez de cuestionar los roles asignados a cada uno, simplemente se diferencian; es trabajar sobre cómo se construye la diferencia sexual, más allá de unos cuerpos sexuados. Es por eso que a partir de aportes de autoras teóricas sobre la (de) construcción de los cuerpos, se considera que el sexo también es cultural como lo es el género. Sexo y género son contruidos socialmente.

En muchas de las concepciones sobre género, en determinados momentos de la historia y desde los movimientos sociales, la academia y la política, han asimilado esta categoría como sinónimo de mujer o como simplemente una construcción social de las relaciones entre los sexos, mas no se ha ahondado en el motivo de dicha relación, su funcionamiento ni sus posibilidades o formas de cambio (Scott, 2008), dejando en ocasiones por fuera del análisis su contrapartida: el hombre. Si bien la noción de mujer o las mujeres, es el eje de análisis o el referente empírico concreto, no se puede excluir su carácter relacional respecto al mundo masculino o varonil de los hombres.

Sin embargo, Tubert (2003) llama la atención sobre la definición de mujeres y argumenta que las *“afirmaciones acerca de las mujeres no se basan en una realidad dada, sino que emergen en nuestra propia posición en la historia y la cultura; son actos políticos que responden a nuestros propios contextos”* (p. 20). Al igual Scott (2008), retomando a Riley sobre la noción de 'mujeres', plantea que *“no hay una esencia de ser mujer (o de ser hombre) que aporte un sujeto estable para nuestras historias”*. (p.99). Es decir, la mujer no es una esencia, no es un sujeto único, fijo ni universal para todas las historias de todas las culturas, porque existen diferentes formas de comprender la distinción de lo masculino y femenino, entre hombres y mujeres, distinción basada en sus cuerpos para reconocer la identidad sexual, sin embargo, es un tipo de identidad en determinados momentos de la historia y geografías, dominante por ejemplo en los países industrializados y por ello, no se puede generalizar esa forma de ser mujer a todos los contextos culturales (Nicholson, 2003). Así que, más que estudiar a la mujer como tal, o en sociedades patriarcales, lo que se debe hacer es estudiar a la mujer en contextos concretos:

Yo creo que nosotras concebimos el significado de mujer (...) como una palabra cuyo sentido no se descubre a través de la elucidación de unas características específicas, sino mediante un entramado muy complejo de características (Nicholson, 2003: 75).

Por ende la pregunta no es “¿qué es ser mujer?”, sino mejor *¿qué significa ser mujer en determinado contexto?* O parafraseando a de Beauvoir, ¿cómo se hace mujer en Colombia? Un país latinoamericano, en una región occidentalizada, más no de occidente por considerarse periférica (Gargallo, 2007). Es así como la presente investigación abarca la idea de qué significa ser mujer – y en menor medida ser hombre- durante los años ochenta, época central de FOCINE. Significado representado a través de aquellos sujetos que se exhiben en una pantalla de cine, pero también por aquellos sujetos que construyen esos significados.

Durante gran parte de la historia de la humanidad, la mujer ha sido asimilada a determinados roles, como el materno. Según Simone de Beauvoir (1989), uno de los momentos de su emancipación se ve expresado en la lucha por el reconocimiento de sus derechos políticos y posterior participación en la vida pública, aspectos que generan un gran dilema para la mujer, ya que debe mantener su mismo rol en la vida familiar (madre y ama de casa) y al tiempo ser trabajadora, doble condición que no se extiende a su esposo o al hombre en general. Es aquí cuando observamos la distinción del ámbito público y el doméstico/privado de forma entrelazada, confinando principalmente los hombres a la primera esfera y las mujeres a la segunda. Y en dicha división de los espacios, retomando entonces las relaciones de poder asimétricas y jerárquicas de Scott, lo femenino, ser mujer, equivaldría a ser tratada como inferior mientras que lo masculino, ser hombre equivaldría a ser superior (Molina, 2003).

Desde una perspectiva antropológica Rosaldo (1979) argumenta que la mujer se encarga del cuidado y educación de los niños, lo que le impide ser soldado, cazadora u oficios similares en una sociedad que establece “*una asimetría en las estimaciones culturales de los hombres y de las mujeres*” (p. 155); esta autora también considera que las mujeres se ven absorbidas por las actividades domésticas por su rol de madres, lo que limita sus actividades económicas y políticas. Ellas son mujeres que ejercen un rol de acuerdo a las relaciones de parentesco que mantienen respecto al hombre: son hermanas, esposas o madres o se definen sólo por sus funciones sexuales. Para Rosaldo las mujeres pueden obtener poder –o lograr emanciparse en términos de

Beauvoir- al trascender sus límites domésticos, *“introduciéndose en el mundo de los hombres”*. (p. 176).

Es necesario aclarar que existen diversas posturas teóricas alrededor del sexo-género, como la de Judith Butler, que se niegan a las lógicas binarias o unitarias, es decir ni hombres ni mujeres ni sistemas heteronormativos y por ende el género no es ni un atributo ni una relación, el género denota entonces *“un punto de convergencia relativo entre series de relaciones culturales e históricas específicas”* (Campillo, 2003: 110).

Cabe anotar entonces que las categorías “mujer” y “hombre” son categorías vacías y a punto de desbordar, *“vacías porque no tienen un significado fundamental ni trascendente; y a punto de desbordar porque aunque den la impresión de ser categorías fijas, contienen aún en su interior definiciones alternativas, desmentidas o suprimidas”*(Scott, 2008: 73 -74) y de este modo, el género es visto como un proceso, más que bajo una cuestión causal general que incluye no sólo sexo, sino también clase y raza. Como bien lo expone Patricia H. Collins (2008), todas las mujeres están en situación de opresión por su condición de género, pero también son privilegiadas dependiendo desde qué matriz se les mire: clase social, raza/etnia, lugar de procedencia.

1.2.1 ¿Cómo se concibe el género en América Latina?

Para analizar desde una perspectiva de género la sociedad, Teresita de Barbieri (1992) propone partir de la variable de sexo, es decir, mujer/mujeres por ser un *“referente empírico cercano e inmediato de observar”*, sin embargo es una condición insuficiente, por ende se debe complementar desde la contextualización de la información (p.161); en ese sentido Lola G. Luna (1999) aclara que la noción de mujer connota una carga de modernidad y ha sido criticada por las teorías de la pluralidad de identidades en relación al sujeto, así que desde la crítica feminista se usa la noción de mujeres.

En 1844 Flora Tristán planteó que todo el mundo masculino, desde sus distintas ocupaciones y posiciones sociales poderosas (especialmente el sacerdote, el legislador y el filósofo) ha tratado a la mujer como una paria, un ser inferior, débil que debe depender del hombre y ser excluida de la iglesia, el Estado y la sociedad. Es así como se considera que la cultura occidental es eurocéntrica y masculina: la historia, la política y

el conocimiento se ha enunciado desde los hombres, mientras que las mujeres han sido invisibilizadas porque se les ha atribuido un rol pasivo, sumiso y débil, aunque también tuvieron desde sus posibilidades, roles activos y distintos como las mujeres negras esclavas (Oquendo, 2009).

Durante el siglo XIX, varias autoras como Matto (1902), Brasileira, (1832), Bachellery (1842), García (1888) y Area (2005) documentaron cómo a través de la lectura, escritura y publicación de periódicos culturales, libros, folletos y la vinculación a las artes (poesía, novela, teatro) o la educación (conformación de institutos y escuelas) las mujeres en América Latina hicieron parte del ámbito público del cual se había negado su participación, aunque fuese una participación conflictiva, porque de igual forma había quienes les criticaban que lo hicieran, en su mayoría hombres. En primera instancia, las mujeres que lograron acceder al conocimiento fueron mujeres de élite.

Los argumentos de estos hombres, incluso ilustrados, para desproveer de raciocinio alguno a la mujer, reside en que quien lo posee y debe poseer es el hombre. Además que la mujer debe cumplir con los roles asignados por la naturaleza: ser esposa y por tanto madre. En ese orden de ideas, la mujer debería seguir dependiendo del hombre para poder existir, ser. Y de llegar el caso donde se instruya, no podría cumplir a cabalidad con estas funciones y se convertiría en un hombre, indicando que la educación como la política y demás esferas distintas a la doméstica son y deben ser de dominio masculino. Pero estas mujeres no se quedaron atrás, decidieron posicionarse como mujeres que piensan, leen, escriben, debaten, es decir, como obreras del pensamiento (Matto, 1902); porque considerar a la mujer como sujeto implica considerar también su emancipación intelectual, que piensa de forma independiente, ideas contrarias al de los hombres de la época porque han puesto a la mujer –y ellas mismas se han considerado a sí mismas de tal modo- como objeto de complacencia. Empero, no sólo era cuestión de lograr la conquista de participar de espacios como los centros culturales, las universidades, bibliotecas, conferencias, sino también de asistir con la idea de *“aprender, de ilustrarse, y de aplicar lo aprendido a través de sus vidas de mujeres civilizadas”* (Clemente, 1939: 2). En definitiva, la cuestión es pensar también la mujer como productora de cultura (Bedregal, s.f.) Lo cual significaría tomar en dos sentidos el concepto de producción: desde un carácter pasivo, es decir pensar en cómo son producidas las mujeres, y un carácter activo, ellas qué producen, así que

las mujeres *“no son sólo criaturas, sino también creadoras y no cesan de modificar el proceso que las produce”* (Duby y Perrot, 2000: 150).

De igual forma, varias autoras latinoamericanas (Las mujeres, 1978) reflexionan acerca de lo público y lo privado, el adentro y el afuera, donde si la mujer conquista lo público, lo que hace realmente es tener dos escenarios, de igual o más trabajo, mientras que si el hombre aborda lo privado o lo doméstico es apto para tomarlo en burla y sentirse en una posición inferior, porque recordemos: el mundo de lo privado - el adentro- se toma como femenino y ser sujeto femenino implica inferioridad.

De manera más contemporánea, varias autoras hacen el llamado a concebir el género desde una mirada interseccional: es decir, el género en cruce con la raza, etnia, lugar de residencia, geografía, generación, el oficio ejercido (León, 2007), ya que dependiendo qué lugar social ocupe cada mujer, poseerá ciertos privilegios y ciertas opresiones en términos de Collins (2008) o estará bajo una tecnología de la jerarquización (Gargallo, 2007), de este modo se encuentra que durante la colonia y épocas posteriores, había una opresión mayor si eran pobres, mulatas, indígenas, mestizas, negras, en contraste con las mujeres blancas de las clases altas, quienes tenían mayores privilegios frente a las primeras (Carosio, 2011).

Por tanto, la debilidad o el mito de la fragilidad aclamada para todas las mujeres, de verlas como reinas del hogar, es un mito que no les pertenece realmente a todas, porque de tomar las mujeres negras como ejemplo, ellas siempre han trabajado, en la colonia como esclavas, labrando la tierra, vendiendo en las calles o trabajando sexualmente (Carneiro, 2001). Así que el sujeto mujer considerado hasta el momento: mestiza, de clase media, heterosexual, no es el único sujeto, pero las distintas a ese modelo son consideradas como subalternas (Curiel, 2009). Igualmente, Carneiro considera que las mujeres negras no son tomadas como musas de la sociedad brasilera porque no cumplen con el modelo estético: ser mujeres blancas. De modo que al tener un sujeto mujer plural, se deben reconocer tanto las experiencias de dominación entre las mujeres como las desigualdades que atraviesan a las mujeres (Celiberti, 2010).

Marcela Lagarde (2003), plantea que todas las relaciones que establecen las mujeres son real y simbólicamente maternas porque van encaminadas al servicio y cuidado del otro, ya sea padre, hijo, esposo o amigo, entonces ella sólo existe mediante los otros que suelen ser hombres. Porque la mujer siempre ha sido definida en referencia

a, y al servicio del hombre, bajo el carácter de ausencia o carencia (Molina, 2003). En ese sentido la mujer sería el segundo sexo, según Simone de Beauvoir (1989).

De Barbieri (1992) hace una propuesta investigativa en relación al género: no es suficiente *“conocer los ámbitos donde mayoritariamente varones y mujeres se expresan e interactúan, ni los espacios de la ‘normalidad’ por donde transcurre la vida de la mayoría de la población”* (p. 162), por ello, el mundo cinematográfico (parafraseando el mundo del arte de Becker, citado en Douglas, 1996) como un espacio simbólico de poder y de multiplicidad de actores, puede permitir comprender el género desde otra perspectiva.

1.3 Investigaciones sobre cine (arte, medios de comunicación) y género

Anne Higonnet (2000) analiza obras artísticas de hombres y mujeres y luego las actividades de aquellas mujeres que decidían estar en el campo cultural de acuerdo a su clase social (burguesía, aristocracia, proletariado) durante el siglo XIX, estableciendo una división sexual del campo artístico, en contraste con aquellas imágenes predominantes de la cultura visual de la época. En dicha relación encuentra que las imágenes recurrentes² son las de la Virgen, la seductora y la musa producidas principalmente por hombres, pero donde las mujeres no producían imágenes muy distantes. Así mismo, aquellas mujeres que se vinculaban a carreras artísticas eran principalmente burguesas y que al ingresar al campo artístico, *“perpetuaban los estereotipos de su sexo, pero sus logros en este campo comenzaban a mostrar a las mujeres desde un ángulo diferente”* (p. 317). Así que a la presente investigación aporta su enfoque de mujer producida, representada y mujer que produce.

Una serie de ensayos realizados por Teresa de Lauretis (1992) abordan tal vez por primera vez la problemática relación entre cine, feminismo y semiótica. Aquí la autora pretende confrontar los discursos teóricos alrededor de la mujer y las prácticas discursivas (cine, imagen, lenguaje narrativo); mujer entendida como *“una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de*

² “A través de impresos, anuncios publicitarios, fotografías, ilustraciones de libros y producciones artesanales como en la escultura y la pintura”. (Higonnet, 2000, p. 298)

existencia” (p. 15). Para lograr su objetivo, la autora toma recursos teóricos desde distintas disciplinas: psicoanálisis, antropología, semiótica y no es su pretensión establecerse dentro de una sola. El cine es abordado por ella como actividad significativa no como sistema, en otras palabras, es abordado como práctica discursiva a través de un documento, no como medio de comunicación. Aunque en algún momento, avanzado el desarrollo de su argumentación, presenta la unión de estas dos dimensiones, a través del concepto de tecnología social: *“una máquina, una institución, un aparato que produce imágenes y significados para la contemplación de un sujeto y junto con ella”*. (p. 98)

Un aspecto interesante de su planteamiento es la distinción entre mujer y mujeres, ya que estas últimas las concibe como sujetos históricos reales desde la perspectiva feminista, es decir, se refiere a aquellas mujeres directoras, creadoras de cine, mientras que la primera es aquella representada dentro de la película, esto en términos cinematográficos, porque de igual forma la autora lo extiende a la sociedad en general, en tanto discursos de otros escenarios y sujetos concretos.

Frente al cine, una de las preocupaciones de Lauretis (1992) es el ámbito de la producción: quién lo produce, si es una mujer o no y qué implicaciones existen; el motivo de ello es que para muchos autores –hombres- les es imposible pensar a las mujeres como sujetos y productoras de cultura, como es el caso particular de Lévi-Strauss, expuesto por la autora, quien desde su posición como sujeto masculino plantea que el deseo y la simbolización son pertenecientes e inherentes a los hombres. Por eso, los efectos de este tipo de discursos intelectuales y de los del cine, cumplen una función política en la dominación cultural, que incluye entre otros aspectos, *“la explotación sexual de las mujeres y la represión o contención de la sexualidad femenina”*. (p. 37)

Para Lauretis, los significados no se producen exclusivamente en una película, sino que exige tener varios mecanismos de representación, que circulan entre la ideología social (diversos discursos que circulan en la sociedad), el espectador y la película y es por esto que se debe acudir a la contextualización de la acción humana, entendida en una doble temporalidad, el tiempo de realización y el tiempo real de exhibición.

¿Y el feminismo dónde se encuentra? Lauretis considera que éste debe *“articular las relaciones del sujeto femenino con la ideología, la representación, la praxis y*

reconceptualizar la posición de la mujer en lo simbólico". (p.64) Así que aboga por la realización de cine feminista, un cine diferente al hecho por hombres, dado que ellos siempre han sido los que han definido lo visible, cómo ver y qué ver, cómo deben ser el placer y el significado. El cine feminista entonces construiría otra visión y objeto, encargándose de visibilizar un sujeto social diferente; empero este punto al que llega la autora no está directamente vinculado con lo que aquí se pretende, porque si bien se pueden analizar obras de mujeres, no quiere decir que efectivamente será una obra feminista, como lo advertirá más adelante Juana Suárez (2009).

Una investigación más reciente y más cercana al contexto colombiano, es la realizada por Clara M. González (2010) quien analiza las construcciones idealizadas sobre la mujer en la publicación semanal de la revista Cromos a partir de sus imágenes publicitarias y artículos, durante los primeros 40 años del siglo XX. Retomando los planteamientos de Joseph Renau, la autora afirma que las ilustraciones publicitarias, del cine y otras imágenes estudiadas por la historia *"no son tanto el reflejo de la sociedad real sino el de la proyectada, imaginada o anhelada por los promotores publicitarios"*, de modo que *"la distorsión de la realidad, impulsada por los filtros de la mirada y el campo comercial, constituye al mismo tiempo un obstáculo para la lectura de imágenes y una oportunidad para la identificación de ciertos fenómenos ideológicos que radican precisamente en dichas distorsiones"* (p. 250). La autora, siguiendo a Michelle Perrot y su discusión sobre la relación mujeres e imágenes, esboza que éstas permiten reconstruir su vida, aunque no sean testimonios reales, sino reflejo de los sueños o temores de las artistas que las reproducían, es por eso que ellas son imaginadas, representadas más que descritas o narradas.

González concluye que a través de su investigación se encuentran una serie de *"ideales estéticos cíclicos, pedagogía de las modas y reflejos de una búsqueda sociales"*; diversos mensajes que llegan *"a través de la televisión, el cine y los medios impresos, a veces de manera imperceptible, condicionan y moldean nuestros gustos"* (p. 259). Así que este hallazgo ratifica la importancia del cine como canal moldeador de gustos, idea que se mantiene dentro del ámbito de la recepción y que en esta investigación no se aborda.

Continuando con el campo artístico colombiano, Santiago Londoño (2010) pretende abordar la mujer representada a través del arte desde la colonia hasta el siglo XIX y parte del XX, en donde encuentra principalmente que las obras pictóricas son

realizadas en su mayoría por hombres o de forma anónima y suelen retratar desde mujeres pertenecientes a las élites, hasta próceres de la patria como Policarpa Salavarrieta o mujeres campesinas, indígenas y afrodescendientes a través de distintas técnicas pictóricas (acuarela, óleo, etc.). Posteriormente, la mujer aparecería retratada desde su pasividad en la vida doméstica, *“la nobleza y posible belleza tranquila de sus oficios (...) al tiempo que suaviza la vida rural e impone un modelo estético español”* (p. 290). Paralelo a esta corriente neocostumbrista españolizante como denota el autor, se daría una corriente más ligada al modernismo de la época (comienzos del siglo XX) que representaría a la mujer de una forma más erótica, misteriosa y malvada simbolizada en lo vampiresco, es aquí cuando surgirían los primeros desnudos a través de la pintura y la escultura en bronce. Luego llegaría el expresionismo para desmitificar a la mujer, de manera que fuese retratada como el ser real que era: sin bondad, inocencia y belleza que supuestamente debía tener según la sociedad, y que sabiéndolo no lo quería ver. (p. 298-299).

Ya llegando a los años sesenta el arte contaría con un par de obras que harían “las representaciones más ominosas de la mujer”, por aparecer como víctimas muertas que claman justicia por todo el dolor que han sufrido. Si bien esta investigación está dentro del campo artístico y en décadas previas a la de análisis, aporta una serie de ideas en relación a cómo se pintaba la mujer durante determinadas épocas, y no sólo en términos técnicos, sino en cuanto a lo visual, sus características. Dando referentes que si en esas épocas la mujer era representada de esa forma, ¿veinte o cuarenta años después cómo sería representada pero ya en otro formato, como el cine?

Una obra reciente y pionera en narrar la historia de la mujer en el cine colombiano es la obra de Paola Arboleda y Diana Osorio (2003), quienes se encargan de hacer un recuento histórico de la mujer desde los inicios del cine en el siglo XIX hasta entrado el siglo XXI. El enfoque de las autoras es desde aquellas mujeres que participaron en la producción y dirección en distintos formatos de cine, ficción y documental, largometraje, medimetraje y cortometraje, así sucesivamente, enfoque que dividen de acuerdo a décadas, teniendo en cuenta las condiciones de las producciones cinematográficas, las características de su trabajo y todas las sinopsis encontradas de las películas dirigidas por estas mujeres colombianas.

Es así como en los años setenta, las autoras contextualizan a la mujer en la realidad colombiana y cómo era reflejada en los medios de comunicación a través de la

publicidad. Aunque es una investigación amplia y aporta diversos elementos necesarios a la presente investigación, por un lado se queda en un nivel descriptivo de lo acontecido y por otro, su enfoque principal es desde aquellas mujeres que participaron en la producción, distanciándola del enfoque que aquí se pretende: tanto la mujer representada como las mujeres en tanto sujeto histórico, en palabras de Lauretis (1992), pero ese sujeto que sobresale y representa el conjunto de relaciones intrínsecas a todo el cine: la directora, la cineasta, en relación con el hombre.

Por su parte, Juana Suárez (2009) plantea que la mujer en el cine colombiano en sus cien años de historia ha dirigido pocos largometrajes y se ha enfocado a la realización del documental desde lo local y lo global, pero que de un modo u otro, ha contribuido en la creación del acervo visual colombiano. Aquellas realizadoras de cine que resalta la autora por realizar largometrajes de ficción son Camila Loboguerrero, además por ser la primera mujer en realizarlos: “Con su música a otra parte” y “María Cano”; Patricia Cardoso, “El reino de los cielos”; Patricia Restrepo y “El alma del maíz”. Por el lado del documental con recursos ficcionales y teatrales está Marta Rodríguez (junto a Jorge Silva) con su obra “Nuestra voz de tierra, memoria y futuro”, dentro del formato documental también se encuentran Gabriela Samper y Cine Mujer.

La autora hace la distinción entre cine feminista y cine de temáticas feministas, es decir, las realizadoras pueden abordar sus contextos y consecuencias, por ejemplo, de la violencia que caracteriza al país, pero no reconocer que existe una línea de pensamiento común desde el feminismo ni tampoco se identifican como feministas, así que pueden hacer cine feminista sin calificarlo como tal, pero tampoco quiere decir que por ser mujeres harán cine feminista.

Saliendo un poco de la relación cine o arte y género, pero enfocándose principalmente en el cine, Cristina Propios (2004) analiza el cine y videos que realizan las comunidades indígenas. De su propuesta investigativa, es útil su planteamiento teórico alrededor de las imágenes, ya que las considera como producto de un contexto histórico, que dicen más de quienes las producen -ejemplo los europeos- que de quienes son fotografiados o aparecen retratados; son imágenes que reflejan pero también refuerzan determinados imaginarios sociales, creando estereotipos que descontextualizan uno o más rasgos de la cultura de un pueblo, para la investigación de Propios, o de las características de la mujer para la presente investigación.

1.4 Síntesis

Para recapitular, las representaciones sociales son entendidas como el espíritu de una época, la significación de un sistema ideológico bajo unas condiciones sociopolíticas que deben cumplir unas reglas de funcionamiento y por eso tienen tres dimensiones: a) la clasificación de la realidad, es decir su desglose simbólico a partir de un objeto a representar; b) Un grupo social que construye dichas representaciones: sujetos pertenecientes a una clase y a una determinada posición en la estructura de la sociedad que se relacionan bajo una característica común: en este caso bajo un mismo oficio, ser cineasta y c) Finalmente la configuración de una institución, entendida como formas objetivadas gracias a las cuales los 'representantes' (instancia colectiva o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase, es decir el cine como institución; dimensión que se comprende a cabalidad cuando conocemos todo o gran parte de lo que sucedió durante una época determinada, desde una perspectiva de la intertextualidad, concebida como la conexión con otros campos: económicos, políticos, culturales, aspectos que serán analizados en el siguiente capítulo.

Pero este modelo analítico sólo se complementa con la perspectiva de género, al partir de la idea de que el género es forma y articulación de poder, usualmente asimétrica a todas las relaciones sociales, siendo una de sus dimensiones la simbólica. Elemento que se articula con el de representaciones sociales, ya que pueden llegar a ser contradictorias. La mujer entonces es el referente empírico de dichas relaciones. Entendida inicialmente como un ser inferior, que cumple tradicionalmente roles de madre, ama de casa, se suele materializar en un cuerpo femenino pero no es una relación directamente proporcional; tiene privilegios y opresiones dependiendo de su posición social y definida a partir de su relación con el hombre, por ello el hombre es tomado como un segundo referente empírico de las mismas relaciones de género: ser superior, materializado en un cuerpo masculino. Dichas relaciones se configuran dentro de ámbitos privados/domésticos a partir de relaciones familiares o que suceden dentro del hogar o que el individuo prevalezca, en contraste al ámbito público relacionado con el mundo laboral, económico, político, legal e incluso cultural. Esta perspectiva atravesará los capítulos restantes.

2 CINE COMO INSTITUCIÓN DENTRO DE LA SOCIEDAD COLOMBIANA

El cine tiene imágenes fragmentadas, ya que aparece como aparato técnico, actividad significativa, medio de comunicación, que tiene una relación con el Estado y con su espectador; es una forma de poder o instrumento de dominación de clase y es una expresión del sentimiento colectivo. Sin embargo, parafraseando las imágenes fragmentadas que presenta el castigo (Garland, 2006), todas esas imágenes pueden reunirse bajo la noción de institución o tecnología social (Lauretis, 1992; Garland, 2006). La institución se encarga de generar *“sus propios significados, valores y sensibilidades, que contribuyen, de manera reducida pero significativa, al rompecabezas de las formas de la cultura dominante”* (Garland, 2006: 290-291), que involucra una estructura compleja y se *“relaciona con otras instituciones y el mundo exterior”* (Garland, 2006: 328).

Por eso la institución tiene personajes o actores, estatus, relaciones enmarcadas en normas y un lenguaje propio, que proveen orden y estabilidad (Garland, 2006; Berger y Luckman, 1972): varios de los actores de la institución o del mundo cinematográfico son el Estado, espacios editoriales para la crítica y la difusión, los cineastas, su equipo de realización y producción y el público; actores que responden a una división del trabajo e innovación y cuyas relaciones pueden regularse por una legislación o valores. El cine tiene determinado estatus y se relaciona con otras instituciones culturales como la radio, la televisión, la publicidad, el teatro y demás, pero tiene su dinámica respectiva de funcionamiento, creando un lenguaje caracterizado por ser audiovisual (en movimiento). Asimismo, la institución cinematográfica, no es ajena al mundo exterior o al contexto en el que se circunscribe. He aquí la importancia de la intertextualidad de Chartier (2005). Varios de los elementos previamente mencionados, el lenguaje cinematográfico, el equipo de realización (a excepción de los cineastas) y producción -llamado en la época el equipo técnico- y el público no serán analizados en esta investigación, dada la extensión que implicaría, sin que ello signifique que no es necesario indagar posteriormente.

2.1 Época de FOCINE

El cine colombiano por vez primera en su historia innova al someterse al control social y las convenciones, es decir institucionalizarse (Berger y Luckman, 1972; Douglas, 1996) a través del Decreto 1244 de 1978 del Ministerio de Comunicaciones, en el que el gobierno autoriza a varias entidades estatales y (semi)privadas a conformar una asociación en pro del cine³, llamada Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), y sólo hasta 1979 mediante el decreto 3137 se establece su organización, estructura interna y mecanismos para obtención de recursos. El sentido de la creación de FOCINE, como empresa industrial y comercial del Estado vinculada a dicho Ministerio (Acosta, 2009), radica en el apoyo a la producción cinematográfica nacional de largometrajes, especialmente pero no con exclusividad. Es así como durante la época de su funcionamiento, de 1979 a 1991, *“se produjeron 45 largometrajes, 84 medimetroes y 64 documentales”* (Zuluaga, 2007: 71), de manera que se ejecutaran políticas que tuvieran incidencia sobre la industria cinematográfica y se recaudaran los recursos necesarios para su sostenimiento (Fundación Patrimonio Fílmico, s.f). Lo que llevaría a considerarla una –primera⁴- época dorada dentro del cine colombiano. De esta manera,

FOCINE no sólo permitió el debut de varios directores que se habían lanzado al ruedo con el cortometraje en los años 70, sino que hizo posible las segundas películas de algunos de ellos como Lisandro Duque, Camila Loboguerrero o (...) Mayolo, entre otros (Zuluaga, 2007: 79)

Según una entrevista realizada a Camila Loboguerrero -una de las primeras directoras mujeres en realizar largometrajes- por Arboleda y Osorio (2005) y apoyando lo anterior, FOCINE le permitió realizar su largometraje por el apoyo estatal representado en recursos económicos; sin embargo, su mayor crítica consistió en que existía mediocridad en guiones y corrupción, a pesar de que surgieran mayores número de realizadores. Por ende, en la década de los ochenta la creación de esta institución

³ Las entidades llamadas a conformar dicha asociación fueron el Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión), a la Corporación Financiera Popular y a la Compañía de Informaciones Audiovisuales.

⁴ Actualmente se dice que el cine colombiano está iniciando una época dorada. Revisar Revista Semana 15 de diciembre de 2012. <http://www.semana.com/cultura/articulo/cine-colombiano-buen-rollo/325458-3>

permitiría generar mayor producción cinematográfica, más desde la perspectiva de la cantidad que de la calidad de lo producido.

Así mismo, un crítico de la época consideró que FOCINE a mediados de los años ochenta –pero que se puede considerar para toda su época de funcionamiento- se convirtió

en un instrumento pesado, burocratizado, encadenado, lento, con frecuencia incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que es un obstáculo sobre todo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y que acentúa con más facilidad lo convencional, lo exterior, lo que produce imagen. (...) FOCINE no es sólo la estructura de financiación sino el ‘mogul’ que interviene, que sugiere e impone, que pide añadiduras y exige supresiones, que censura si es el caso y que luego se permite guardar el producto en bodega. (Álvarez, 1986).

Posteriormente otro crítico como Jairo Obando (1987b) publicó en *Arcadia va al Cine*, una serie de comentarios frente a la ineficacia de FOCINE como institución de fomento, ya que ésta se convirtió en

crédito comercial a un productor-realizador y no fue una promoción amplia para directores y técnicos, así como tampoco se diseñó una estructura de convencimiento donde se involucrara al espectador como fundamento de éste FOMENTO y la codicia disimulada convirtió a la mayoría de cinematografistas en deudores antes que realizadores y las refinanciaciones y amortizaciones fueron más preocupantes que el mismo argumento y guión; la firma de los pagarés fueron más importantes que la construcción de los personajes y los vencimientos comerciales golpeaban con más fuerza en el cerebro que el estudio y escogencia dramática de la locación, etc.

Por ende, la institución naciente, al tiempo que se construía (Berger y Luckman, 1972) perdió cierta legitimidad entre los críticos y los cineastas, pero estos últimos seguían acudiendo a FOCINE para lograr hacer cine, porque ese era el común acuerdo; de igual manera su crítica vendría después, una vez finalizado FOCINE, sin desconocer que fue una “*facticidad histórica y objetiva, un hecho innegable para el individuo*”, al tiempo que una construcción y producción humanas (Berger y Luckman, 1972: 82-83).

En esta misma década se creó la Corporación Cine Mujer que se encargó de hacer producciones que trataran de la problemática de las mujeres colombianas. Una de sus precursoras fue Sara Bright, quien hacía parte de forma paralela de grupos feministas y

trabajaba en cine. Según Arboleda y Osorio (2005), era un grupo conformado en su mayoría por mujeres, aunque no tuvieran interés en segregar hombres. La obra de esta corporación se centró en realizar especialmente cortometrajes y documentales, después llegó la época del video para la televisión; por dificultades para hacer cine, como les sucedía a otros cineastas, realizó videos por encargo. Otras participantes de Cine Mujer fueron Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Clara Riascos y Mady Samper⁵.

Durante su funcionamiento, FOCINE operó en dos etapas: en el primero, el Estado financió *“el 70% del costo de producción de los largometrajes con préstamos blandos y garantías hipotecarias; en la segunda se convierte directamente en productor, lo cual suplió la carencia de grandes productores que descubrieran talentos escondidos”*. (Acosta, 2009: 16). De esta forma establecía las normas de funcionamiento del cine nacional y determinaba cómo hacer cine o por lo menos, cómo financiarlo.

Hacia el final de FOCINE suceden dos hechos importantes para difundir el cine nacional a nivel internacional, lo que le devuelve la legitimidad y cohesión, aunque fuese temporalmente: Rodrigo D. No Futuro de Víctor Gaviria es nominada dentro de la selección oficial del Festival de Cannes y *“el Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó una muestra retrospectiva de cine colombiano denominada ‘De la magia al realismo’”* (Zuluaga, 2007: 81).

A pesar de dichos logros, FOCINE se cierra jurídicamente con la Constitución Política de 1991 y se termina de liquidar en 1993, lo que dificultó la producción del cine nacional, porque hizo que la búsqueda de financiación fuera más ardua y se acudiera a la empresa privada o a recursos propios para su realización, teniendo como consecuencia el uso de un formato más económico: el video. Sólo hasta 1998, el cine aparece como partícipe del presupuesto estatal a través de la creación del Ministerio de Cultura y su dependencia de Dirección de Cinematografía. En esta época surgen dos tipos de mujeres cineastas: aquellas premiadas por la convocatoria de cinematografía del Ministerio, de las que se resaltan María Amarral, Jessica Grossman y Libia Gómez y aquellas con estudios en el exterior e incluso con películas realizadas desde allá: Patricia Cardoso y Catalina Villar (Arboleda y Osorio, 2005). Estas nuevas generaciones

⁵ Al tratarse de cortometrajes y documentales, estas mujeres y sus obras no serán el centro de atención de este trabajo.

dieron continuidad al proceso institucional iniciado en 1979, a pesar del estancamiento cinematográfico en los años noventa.

Empero, Álvarez (1986) admite que *“FOCINE creó lo que no existía: el cine colombiano. Y la actual administración hizo cine colombiano y cultura cinematográfica más intensamente que las otras, después de un período de estancamiento que tuvo diversas causas y que amenazaba con ser definitivo”*, por lo que considera que la época de FOCINE debe verse bajo una época unitaria, más que por sus resultados individuales y ello significaría ver el cine desde una perspectiva de la cohesión y la legitimidad, fortaleciendo su carácter institucional.

Partiendo de los decretos que reglamentan el funcionamiento de FOCINE, ratificado en 1979 y el cierre jurídico de la entidad en 1991, hace que el período de análisis de las representaciones de la mujer en el cine colombiano, comprenda desde 1979 a 1991. Adicionalmente, para algunos autores de la revista Kinetoscopio (1990, junio-julio),

el período más próspero para el cine es el transcurrido entre 1984 y 1990, a pesar de las dificultades técnicas y económicas, donde sobre todo ha primado la inteligencia de los realizadores, el profesionalismo de los equipos técnicos y la excelente uniformidad del reparto hacen destacar lo que es esencialmente sin brillos. (p. 41).

López (1991b) no se queda atrás y acuña como el mejor período de FOCINE el presidido por María Emma Mejía entre 1985 y los inicios de 1987 *“demostrando de paso que los demás gerentes fueron unos lindos monigotes que subvaloraron este medio de comunicación y de identidad”*. (p. 88) En ese mismo sentido, Álvarez (1986) en sus reflexiones durante la época y publicadas en la Revista Arcadia considera que:

Con María Emma Mejía FOCINE ha tendido al frente a una persona proveniente del medio cinematográfico y por lo tanto, con intereses dictados en buena parte por las necesidades del mismo. Con ella hubo una verdadera reactivación del trabajo cinematográfico, después de una parálisis que por poco acaba definitivamente con el cine colombiano. Más importante aún, por su esfuerzo y el de la Ministra de Comunicaciones se salvó a la entidad de fomento del furioso embate de los directorios políticos, interesados en controlar los recursos de FOCINE y desviarlos hacia sus propios feudos e instrumentalizados por la industria establecida del cine en el país, la de la distribución y exhibición.

Independiente de los pros y contras que presente dicha entidad, desde la conciencia reflexiva de los críticos y los cineastas, el hecho de que el cine sea apoyado estatalmente implica que el cine signifique algo más, a tal punto que requiera dicha intervención, y no para usarlo como propaganda y difundir ideologías o con fines económicos (Mattelart, 1998; Althusser, 1970; Lazarsfeld, 1985; Horkheimer y Adorno, 1992) sino como un mecanismo o un medio que permite ser el *“registro y expresión más idóneo y eficaz para preservar la memoria y la identidad de los pueblos”* (Julio Raffo, citado en Acosta, 2009: 13) porque *“el cine es una representación de la realidad y formador de la identidad nacional y, por tanto, aquello que se transmite a los espectadores puede influenciar la imagen que un país tiene de sí mismo”* (Acosta, 2009: 15), así que el Estado debe preocuparse por aquello que de un modo u otro construye la cultura de cada sociedad, convirtiéndose en un actor más de la institución cinematográfica, sin que ello implique una homogeneización o control absoluto sobre los mensajes y formas emitidos a través del cine producido; de igual manera, la institucionalización del cine en el contexto colombiano, a través del apoyo estatal, se hace necesaria dados los altos costos de producción que implica hacer cine (Loboguerrero, 2013), aunque en determinados momentos ese apoyo haya dejado de existir, lo que significó retirarse como actor de la institución, como sucedió inmediatamente después de cerrado FOCINE, provocando inestabilidad y por tanto un proceso de desinstitucionalización (Berger y Luckman, 1972) del cine. Por tanto, el arraigo o no de la institución cinematográfica es un proceso intelectual, político y económico (Douglas, 1996), desde la crítica y el interés e inversión estatales.

2.2 Espacios editoriales y crítica cinematográfica

Pensar en el cine nacional no sólo implica la producción de películas, tener o no apoyo estatal por medio de determinadas entidades y leyes, como es el caso de FOCINE. Existen otros actores que configuran su campo y también están en juego, como un subcampo del campo cultural (Bourdieu, 1995). Se habla entonces de los espacios editoriales para su crítica o difusión como las revistas de cine, que dependiendo de la entidad que la avalara, así mismo era su enfoque. Para efectos del presente estudio y de su posibilidad de acceso, se consultaron las revistas correspondientes a la época de análisis de 1979 a 1991. Sin embargo, en el momento de consulta, el número más

antiguo corresponde a 1981 y el más reciente a 1992. Las revistas consultadas fueron *Cine*, *Arcadia va al cine* y *Kinetoscopio*.

Esta revisión se realizó para definir el corpus documental a analizar, es decir, los largometrajes que presentan el objeto representado (la mujer), dada la amplia producción de películas durante la época, partiendo de los interrogantes expresados a continuación: ¿Cuáles fueron aquellas películas que generaron mayor discusión por parte de distintos autores de crítica (independiente de la “buena” o “mala” crítica)? ¿Qué películas sobresalen por los galardones recibidos y son reconocidas en el campo artístico-editorial por ello? ¿Qué películas son las más nombradas a través del número de artículos? Para cumplir a cabalidad con lo planteado previamente, se iniciará con una presentación general de cada revista, cuál es el enfoque y la institución que lo avala, en caso de que sea así y para finalizar, cuál es el balance de las películas.

La revista *Cine* fue publicada por FOCINE desde 1980 hasta 1982, en la que usualmente se analizaba una película colombiana o se entrevistaba a sus productores ejecutivos y/o directores para saber el proceso de creación del guión, de producción y/o exhibición. También incluía artículos sobre el cine internacional: actores, directores y películas de otras localidades, ya fuera de Hollywood, México, Brasil o incluso Argentina, haciendo mayor énfasis en dichas producciones. Al finalizar cada edición siempre mostraba una publicidad en relación a FOCINE o festivales de cine auspiciados por la misma entidad.

La revista *Arcadia va al cine*⁶ circuló de forma independiente desde 1982 hasta 1990 y es testigo y parte de la época de FOCINE (Zuluaga, 2006). Estaba dedicada a la crítica cinematográfica en todos sus ámbitos: desde el proceso de producción (elaboración de guión, edición y demás) hasta las cuestiones de distribución y financiamiento. Presentaba diversas posturas alrededor de FOCINE, pero siempre desde una óptica holística y por fuera del marco institucional establecido por esta. Publicaba entrevistas a directores, ponencias, cartas de sindicatos y de otros sujetos del medio cinematográfico, que le enviaban a FOCINE presentándose en desacuerdo con muchas de sus decisiones. Publicaba reflexiones sobre la industria o la cultura cinematográfica nacional: cómo ha sido, cómo es y cómo debería ser durante esa época. Los autores de

⁶ Dada la dificultad en el acceso directo a la revista física, se consultó una compilación digital (CD) denominada “Descubriendo miradas 1971-2003”, hecha por la Cinemateca distrital con gran parte de todas sus ediciones. El material no presentaba ninguna paginación.

los artículos pueden ser directores o sujetos miembros del cine colombiano en cualquiera de sus ramificaciones: producción, dirección, entre otros.

La revista Kinetoscopio es una publicación del Centro Colombo Americano de Medellín, emitida por primera vez en 1990 hasta la actualidad. Inicia como un espacio para presentar las películas más reconocidas a nivel internacional (punto central de cada edición) y que serán presentadas en el ciclo de cine de esta institución, posteriormente profundiza sobre la información que se publica. Luego de sus primeras ediciones, se realiza una alianza con otras instituciones culturales de la ciudad para difundir todos los ciclos y actividades que realizan.

De forma especial, Juan Guillermo López (1991) caracteriza el cine hecho hasta ese momento por una desconexión entre las obras, falta de comunicación con las tradiciones (cinematográficas) que permitiría conformar una identidad nacional para dar status universal al arte, aspecto que han logrado las artes plásticas y la literatura, mientras que el cine se desespera por salir del provincianismo y por encontrar lenguajes que le den fuerza a los filmes. (p. 84) Elementos que están directamente relacionados con la jerarquía dentro del campo cultural mencionada por Bourdieu (1995), donde un arte puede ser más prestigioso que otro, tener más público que otro, puede obtener más ganancias que otro. López (1991) también establece que lo mejor del cine colombiano no son sus largometrajes, sino los medimetrajes. La razón de ello es que

hubo posibilidades de explorar lenguajes, de dar a conocer nuevos nombres (...). Que sin embargo, no impidió que posteriormente surgiera un grupo de largometrajes como los de Jaime Osorio, Víctor Gaviria y Sergio Cabrera que empezarían a sugerir un período de cinematografías nacionales, denominado así porque es allí donde se producen, más la comodidad geográfica que el estilo (p. 91-92).

Adicionalmente, el crítico Carlos Eduardo Henao (1990) hace una reflexión sobre el cine hecho antes de 1990, al que califica de comercial y taquillero, para que los realizadores se mantuvieran en la realización de cine y garantizaran una recuperación de la inversión, etapa que finaliza y da paso a una época caracterizada por el surgimiento de *“una nueva generación de directores que hicieron su ópera prima: Víctor Gaviria, Carlos Palau, Sergio Cabrera, Francisco Bottía”* (p 67), de lo cual se deduce que pueden dar un nuevo rumbo al cine. Las ideas de esos dos críticos se concentran en una publicación de la Revista Kinetoscopio en 1990:

los últimos cinco años han sido testigos del más sustancial período de actividad. Desde la aparición en 1984 de la película de Francisco Nórden, “Cóncores no entierran todos los días” hasta la película de Víctor Gaviria de 1989 Rodrigo D- No Futuro, los trabajos que han emergido durante este período otorgan un signo vigoroso y distintivo para el cine colombiano” (p. 40).

Para sintetizar la revisión documental se presenta la Tabla 1. En ella se encuentra que las películas que generaron mayor crítica, polémica, gustos y disgustos, que más se proyectaron en distintos festivales y participaron de retrospectivas escritas o a modo de exhibición y/o ganaron distintos premios fueron: “María Cano” de Camila Loboguerrero, “Rodrigo D. No Futuro” de Víctor Gaviria, “Confesión a Laura” de Jaime Osorio, “La Mansión de Araucaima” de Carlos Mayolo, “Pura sangre” de Luis Ospina y “La boda del acordeonista” de Pacho Bottía. Las películas serán analizadas en el siguiente capítulo y sus directores, como figura sobresaliente de la realización cinematográfica, serán analizados en el capítulo final.

Es relevante considerar que en la producción cinematográfica -en términos de largometrajes de ficción- la mayoría de sus directores son hombres, a excepción de una sola mujer, Camila Loboguerrero, haciendo obligatorio que una de sus obras haya sido incluida dentro de la selección final del corpus documental. Se encontró que las mujeres pertenecientes a este campo artístico realizaban principalmente cortometrajes y documentales, sin arriesgarse a hacer un largometraje. Elemento que será abordado en el último capítulo.

Una vez abordados dos de los actores de la institución cinematográfica, el Estado y los espacios editoriales, sus relaciones de tensión, basadas en la legislación o en los valores que los críticos otorgaban a las películas o a FOCINE y la experiencia cinematográfica compartida por todos sus miembros, desde el realizar, financiar, analizar y/o reseñar cine, bajo un principio estabilizador y fundamental: hacer y ver cine; se debe caracterizar el mundo exterior a dicha institución, a partir de la época de producción y proyección de las películas bajo un enfoque intertextual, en un entramado de relaciones (Chartier, 2005). Es decir, conocer lo que sucedió en Colombia durante los años setenta, ochenta y parte de los noventa a nivel social, económico, político y cultural y de forma específica respecto a la mujer.

Tabla 1. Películas reconocidas en revistas cinematográficas

PELÍCULA	CRÍTICA	ENTREVISTA*	RESEÑA	N°. DE PREMIOS	N°. DE PARTICIPACIONES EN FESTIVALES**	PARTICIPACIÓN EN RETROSPECTIVAS		TOTAL
						ESCRITAS	EXHIBICIÓN	
El inmigrante Latino	1	0	1	0	0	0	0	2
Taxista Millonario	3	0	2	0	0	0	0	5
Canaguaro	2	1	2	0	0	0	0	5
Holocausto Caníbal	1	0	0	0	0	0	0	1
Así va	0	1	0	0	0	0	0	1
Técnicas de duelo	1	0	0	0	0	1	1	3
Esposos en Vacaciones***	1	0	2	0	0	0	0	3
Colombia connection	2	0	1	0	0	0	0	3
Pisingaña	2	0	1	0	0	0	1	4
Visa USA	1	0	0	1	1	1	1	5
A la salida nos vemos	0	0	0	1	1	0	0	2
La boda del acordeonista	2	1	0	1	3	1	2	10
Tiempo de morir	0	0	0	1	1	0	1	3
Cóndores no entierran todos los días	3	0	0	0	0	1	1	5
San Antoñito	1	0	0	0	0	0	1	2
El tren de los pioneros	2	0	0	0	1	0		3
Pura Sangre	7	0	1	0	0	0	1	9
Carne de tu carne	5	0	0	0	0	0	0	5
La virgen y el fotógrafo	2	0	0	0	0	0	0	2
Con su música a otra parte	2	0	0	0	0	0	0	2
El escarabajo	2	0	0	0	0	0	0	2
Caín	3	0	0	0	0	0	0	3
Rodrigo D No Futuro	5	0	0	1	2	1	1	10
La Mansión de Araucama	4	1	0	0	0	1	1	7
María Cano	2	0	0	1	2	1	1	7
Arrieros semos	1	0	0	0	0	0	0	1
Confesión a Laura	1	0	0	4	2	1	0	8
Amor ciego	1	0	0	0	0	0	0	1
De mujer a mujer	1	0	0	0	0	0	0	1
Mujer de fuego	1	0	0	0	0	1	0	2
Amores difíciles	1	0	0	0	0	0	0	1
Milagro en Roma	1	0	0	0	0	0	1	2
La recompensa	0	1	0	0	0	0	0	1
El embajador de la India	0	0	0	0	0	0	1	0
El día que me quieras	0	0	0	0	0	0	1	1
Martín Fierro	0	0	0	0	0	1		1

Fuente: Datos contruidos por la autora. Los detalles se encuentran en Anexos I: Revistas de cine.

*Son entrevistas hechas a los directores, enfocadas principalmente a determinada obra filmica. Se excluyeron entrevistas que se refirieran a diferentes obras simultáneamente o que se centraran en dimensiones personales y profesionales del director.

**La participación en Festivales se refiere a aquellas participaciones enunciadas, avisadas y reconocidas en las revistas. Sin desconocer que muchas películas obtuvieron más premios y participaron en más festivales.

***Esta película queda por fuera de selección dado que se exhibió en 1978, antes del período de análisis escogido.

2.3 La sociedad colombiana a finales del siglo XX

2.3.1 Dimensión social

Durante el siglo XX la sociedad colombiana sufrió cambios demográficos, sociales, económicos y culturales. En ese sentido, la sociedad entre los años setenta a noventa, se caracterizó por un período de transición demográfica (1951-1973), es decir, por el aumento en las tasas de crecimiento poblacional y su posterior desaceleración; una de las razones para este segundo fenómeno fue la vinculación laboral y el nivel educativo alcanzado por la mujer y su consecuente uso de la píldora anticonceptiva, aspectos que estarían vinculados de igual manera con la relativa disminución de la importancia de la Iglesia Católica, en una sociedad tradicionalmente -un par de décadas atrás- considerada a sí misma católica y precursora de los ideales del matrimonio: tener hijos, ser fiel y la imposibilidad de disolver el sacramento, aunque en la práctica no fuera un elemento generalizado (Palacios, 2002:554).

En definitiva, la Iglesia y otras instituciones tradicionales se vieron desbordadas ante la ampliación de cobertura educativa (*VER ANEXO II: CAMBIOS SOCIALES*), la creciente urbanización, al pasar del 60% de población urbana del total de población en 1973 al 70% en 1985 (Corredor, 1992) y los medios de comunicación (cine, televisión, radio), que aceleraron la secularización de forma especial en tres ámbitos: asuntos de moralidad pública y privada, la educación y la política a través de la influencia en partidos políticos. Dichos medios de comunicación crearían nuevos gustos y públicos (Palacios, 2002: 624).

La desaceleración que inició a partir de los años ochenta, se debió *“a la crisis económica, la apertura comercial que obligó a cerrar a muchas industrias y al achicamiento del Estado, que dejó cesantes a miles de empleados públicos”* y condujo en algunas ciudades al desempleo, inseguridad, marginalidad y criminalidad (Palacios: 2002: 557-558), situaciones que vivió principalmente la población joven en aumento (Viviescas, 2004) y se retrataron en obras cinematográficas como *“Rodrigo D. No futuro”* de Víctor Gaviria (Palacios, 2002; Mejía, 1998), y literarias como *“La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo”* (Palacios, 2002) y *“No nacimos pa’ semilla”* de Alonso Salazar (Mejía, 1998).

2.3.2 Dimensiones económica y política

De manera más reciente y elaborada, Carlos Ortiz (2009) considera como factores estructurales de la desaceleración de los años ochenta el *“crecimiento acelerado del narcotráfico, la escalada de la violencia y la expansión de los grupos irregulares (guerrilla, paramilitares y delincuencia común); y otros no tan evidentes, pero no por eso menos importantes como la desindustrialización y la pérdida sostenida de autonomía tecnológica”* (p. 107).

Por otro lado, Ortiz (2009) resalta la transformación del Estado durante los años sesenta y setenta: *“de ser intervencionista e industrialista (...), se pasó a un modelo de neutralidad estatal que ha venido eliminando la intervención directa y ha situado la estabilidad macroeconómica de corto plazo en el primer nivel de la agenda del Estado: se volvió más importante el control de la inflación que la generación de empleo y el fomento industrial”* (p. 108); situación que se profundiza en los años ochenta.

Así que *“el bajo crecimiento y la reducción de las oportunidades no sólo han generado pobreza, desempleo e informalidad laboral, sino que además han llevado a que muchos colombianos emigren a otros países”*. (p. 109-110).

La transformación del Estado se confirma también por la disminución y el estancamiento en el gasto social (educación, salud, seguridad social y vivienda) desde 1980 a 1988, donde se da mayor prevalencia a los gastos públicos *“dirigidos al sector económico, a la justicia, a la defensa y al medio ambiente. Estos últimos ganaron cinco puntos absorbiendo en 1988 el 706% del gasto público total”*. (Corredor, 1992: 294) (VER ANEXO III: PIB Y GASTOS SOCIALES DEL ESTADO). Empero, el componente cultura no se ve reflejado en dichos gastos, donde se puede deducir que de un modo u otro se incluye dentro del gasto social o por el contrario no refleja un gasto propiamente dicho o simplemente no es considerado un gasto importante. Dicha reducción se debe principalmente al *“inicio del ‘ajuste’ derivado de la crisis de la deuda y de la recesión económica. Ello pone en evidencia el manejo residual de la política social que es la llamada a asumir la socialización de los costos”* (Corredor, 1992: 294-295) y refleja un modelo de desarrollo liberal desde la exclusión, la cual *“significa tanto la privación de la obtención de un ingreso que les permita la satisfacción de sus necesidades vitales, como la privación de los servicios básicos que el ámbito de lo público está llamado a*

satisfacer” (Corredor, 1992: 309), en contravía de los procesos de modernización que ya se estaban gestando (urbanización, secularización, mayor cobertura educativa).

Al crearse la institución de FOCINE en términos legales, se goza de un próspero desarrollo, a pesar del estancamiento industrial de la economía, sin embargo iniciados los años ochenta, la situación se complejiza a tal punto que termina cerrándose como vimos en el apartado anterior. Por otro lado, las iniciativas privadas emergen: en 1986 se crea la Fundación Patrimonio Fílmico, *“con el objeto de localizar y reconstruir los vestigios de la cinematografía en sus primeros años, conservarlos adecuadamente y emprender la investigación necesaria para elaborar la filmografía nacional”* (Mejía, 1998: 260)

Adicionalmente, los años ochenta se caracterizaron por ser una época violenta (endémica y pandémica) debido al conflicto entre la multiplicidad de actores armados y la violación de derechos humanos por parte del Estado a través de la represión militar ante los conflictos y demandas sociales (Corredor, 1992), al tiempo que se vivía un aire aparente y formalmente democrático: aún existía la posibilidad de tener elecciones presidenciales, en comparación al resto de América Latina, que atravesaba momentos dictatoriales, lo que Troyan (2008) llama la paradoja colombiana. En la segunda mitad de la década la situación política se vuelve más compleja por la *“ruptura del proceso de paz, en una escala de las acciones guerrilleras, marchas de protesta y paros cívicos en diferentes regiones del país, proliferación de grupos paramilitares y mayores acciones de violencia por parte de los carteles de la droga”* (Corredor, 1992: 255)

2.3.3 Dimensión cultural

Los años setenta representaron para los artistas (pintores, escultores, dibujantes, actores de teatro, etc.) una época de compromiso social o crítica con la realidad social y política del país, había un interés compartido por *“la función social y política del arte”* (Acuña, 2009: 113), en contraste con los años ochenta, en los que primaba el desencanto, confrontaciones ideológicas dentro de la misma izquierda, *“crisis políticas mundiales, la caída posterior del bloque socialista y su impacto sobre el campo cultural*

frente al nuevo orden que empezó a instaurarse en medio de las guerras regionales y, en el plano nacional, el asedio del narcotráfico". (p. 145)

Así mismo, en dicho campo se constituyó una contraposición en las visiones sobre el arte por la creación de una industria cultural especializada, es decir, el arte desde su dimensión mercantil o simbólica. Elementos que coinciden con la problemática alrededor de las concepciones sobre el cine, como lo evidenció la crítica en el apartado anterior: el cine como industria cultural y comercial o el cine desde propuestas visuales y narrativas innovadoras. En ese sentido, el carácter político de los años setenta disminuyó para los años ochenta y se radicalizaría en los noventa: *"la publicidad, los nuevos circuitos artísticos donde se mueve la obra, y el avance de la empresa privada y sus relaciones con lo cultural, incidieron en las dinámicas artísticas, realidad que afectó de manera considerable a la producción gráfica en un proceso que va del tránsito de los años ochenta a los noventa"* (Acuña, 2009: 146).

Las artes en Colombia, para la década de los años ochenta sufrieron una serie de transformaciones con la inclusión de nuevos materiales y técnicas *"como medios electrónicos, los impresos, letreros en la pared, objetos no artísticos (ladrillos, por ejemplo), sellos, o el mismo cuerpo del artista como soporte y herramienta"* y el video (Arango y Gutiérrez, 2002: 294); el paso del Salón Nacional de Artistas al Salón Nacional de Artes Visuales, como también la introducción de Salones Regionales (Rey, 2007), en concordancia con la dinámica de descentralización que se estaba gestando en otros ámbitos a nivel nacional, como la educación (Molina, 1998), la política (Wills, 2004), entre otros.

Según Bellón (2007), en términos generales plantea que hacia finales de los años setenta se popularizaron los canales de televisión por suscripción o por satélite y el uso de videograbadoras, afectando la práctica de ir a una sala de cine, ya que se cambiaba un modo de entretenimiento por otro. Lo mismo sucedería para los años ochenta, con la llegada de los primeros videojuegos y consolas como Pacman y Atari, posteriormente sucedería con internet. A mediados de los años ochenta la industria musical se recuperaría con la llegada de *"los discos digitales y los equipos de reproducción digital"* (Bellón, 2007: 425). Sin embargo, más allá de qué práctica cultural prevalezca en determinada época, lo importante es cómo el espectro cultural se va ampliando y va favoreciendo el contexto cultural: con la masificación del computador y *"por extensión de los teclados electrónicos el proceso de producción*

musical se facilita (...) se trataba de una forma muy económica de crear, producir o realizar música” (Bellón, 2007: 433). Situación semejante cuando el video incursiona y se fortalece en los años noventa dentro de la realización audiovisual colombiana, y ante las dificultades económicas de producir en cine, se opta por el video. Pero años atrás, esta dinámica se observó primero en Estados Unidos, con la creación en 1981 del canal musical MTV⁷. Musicalmente, los años ochenta ven surgir y consolidarse una diversidad de géneros: el punk, el rock, el rap (dentro de su propia cultura denominada hip-hop), la electrónica.

En Colombia, con la creación de la Constitución de 1991, que presenta el derecho al medio sano y sostenible, se empieza a *“transitar y a extenderse también el derecho al confort, a la lúdica, a la contemplación, al pensar. Apareció el derecho al disfrute del tiempo libre y del espacio para la creación”* (Viviescas, 2004: 123). Las artes, que desde las posturas políticas, creían no pertenecer a las mayorías poblacionales sino *“sólo para quienes pudiesen comprarlas y ostentarlas como trofeos, comenzaron a aparecer como referentes de las expresiones y las aspiraciones de cada vez más gente de todos los estratos”* (Viviescas, 2004: 123), en donde estos bienes aparentemente exclusivos se tomaban como derechos. De igual manera, la Constitución evidenció un país de mayor diversidad cultural y no un país homogéneo, por lo que el Estado tuvo que formular políticas desde un nuevo enfoque, en donde la cultura sería *“fundamento de la nacionalidad”* (Mejía, 1998: 251); aunque un par de años atrás la idea de no homogeneidad se venía gestando desde 1982 con el fomento de una cultura regional en vez de nacional, *“fortaleciendo la autonomía administrativa y financiera en materia cultural en cada uno de los departamentos”* (Mejía, 1998: 250), aunque tuviese al mismo tiempo como debilidad la *“carencia de un equipamiento cultural adecuado, pues muchas regiones del país carecen de lugares adecuados como bibliotecas, teatros, casas de cultura o museos”* (Mejía, 1998: 254), convirtiéndose en fenómenos propios de la urbanización y de las grandes ciudades (Viviescas, 2004), y dentro de la relación

⁷ MTV se encargaría de difundir videos musicales, que inicialmente eran videos que reflejaban “la cultura norteamericana: cosas que se rompen, sobre todo si es loza y enseres de la casa; y docenas, no, cientos de chicas con cuerpos espectaculares que giran, se contonean y se mueven rítmicamente en los estados de desnudez que los códigos de decencia del momento permitían (...); muchos eran diseñados por agencias de publicidad”. Posteriormente, sólo hasta mediados de la década de los ochenta surgirían los productores especializados en hacer videos, incluso directores de cine incursionarían en dicha moda (Bellón, 2007: 444-445).

cultura y urbanización, se pueden percibir estas formas de cultura como actos modernizadores, hipótesis que requiere de mayor indagación.

De acuerdo a Mejía (1998), los primeros años de los noventa serían testigos de una serie de programas y políticas en pro de la cultura y modernización del aparato estatal colombiano en relación a esta: los sectores que se beneficiaron fueron la televisión, el teatro, la edición privada de libros, formación de gestores culturales y redes culturales, dejando al cine de lado, como constatamos en el apartado anterior.

2.3.4 La mujer dentro de la sociedad colombiana en (des)conexión con América Latina

A lo largo de dos siglos de la conformación de la aparente nación colombiana, después de lograda la independencia hasta el siglo XX, según Diana Gómez (2010) existen tres fuentes de fractura social que se han mantenido durante ese tiempo⁸; resaltando la discriminación por género, es decir, la mujer en la sociedad colombiana y su situación desigual respecto a los hombres.

En las primeras décadas del siglo XX los derechos de las mujeres no eran reconocidos, seguían dependiendo de los hombres, por considerarse en contra de la sociedad. Sólo hasta los años treinta y cuarenta, la mujer lograría ciertos espacios y derechos como la educación básica-secundaria y superior, creando cambios en su imagen. En los años cincuenta lograrían el sufragio, unas lo ejercieron de manera consciente y autónoma, otras seguirían subordinadas a lo que indicaran sus esposos al respecto (Gómez, 2010: 398).

Las décadas siguientes, en especial los años setenta, ochenta e inicios de los noventa, se caracterizarían por una serie de reconocimientos jurídicos a los derechos de la mujer, derechos que se reconocerían tardíamente comparado al resto del continente (Velásquez, 1998): igualdad jurídica entre hombres y mujeres en la relación marital; el hombre no tendría potestad sobre la mujer; la mujer no se vería obligada a llevar el apellido del esposo; aquellas que fueran madres sin haberse casado y los hijos producto de esta relación tendrían derechos; así como también la adopción de un

⁸ Su análisis se centra en la discriminación étnica, cultural, por género y edad hacia los más jóvenes; aunque menciona la del conocimiento, este último aspecto no lo analiza en su argumentación.

mecanismo internacional para eliminar toda forma de discriminación contra la mujer - la CEDAW- (Gómez, 2010), lo que haría que el Estado Colombiano se viese obligado *“a pensar en la ‘cuestión de la mujer’ y a hacer un seguimiento sistemático al impacto de sus iniciativas sobre la vida de sus ciudadanas”* (Wills, 2004: 164). Todos esos derechos fueron aprobados a excepción de uno: el aborto, que inició su promoción y polémica a finales de los años setenta, entre 1978 y 1979 (Velásquez, 1998), cuyos esfuerzos no cosecharían frutos parciales sino hasta 27-28 años después⁹. Paradójica y paralelamente a la aceptación en el Congreso de la CEDAW, una mujer artista, Feliza Bursztyn fue humillada y detenida por militares, vendada y tuvo que responder un interrogatorio, para luego asilarse (Velásquez, 1998).

A partir de la Constitución de 1991 se reconoce plena e igualitariamente a hombres y mujeres como sujetos de derechos, siendo un texto *“más democrático que el que regía antes, [el cual] introdujo una serie de cambios importantes para el devenir político del país, tanto así que en conjunto se puede hablar de una transición de régimen”*¹⁰ (Wills, 2004: 187). Así mismo, el gobierno de César Gaviria, iniciada la década de los noventa avanzaría *“en la incorporación estructural de la temática de la mujer [con] la creación de la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia”* (Velásquez, 1998: 69)

A pesar de ello, Gómez (2010) plantea que la discriminación por género permanece en distintos ámbitos (mercado de trabajo, política, cultura) y por tanto, la sociedad colombiana se puede definir como *“una sociedad estamental, más que democrática y equitativa, que aún pasa por el patriarcado como forma de distribuir desigualmente las relaciones y posiciones entre hombres y mujeres”* (p. 399). Discriminación que se vería palpable en América Latina en su dimensión política, y en conexión con lo público, de la cual históricamente la mujer ha sido excluida, relegándola al ámbito privado/doméstico, viviendo un autoritarismo (por parte del padre, el esposo, el jefe de Estado) y no sólo en contextos sociopolíticos, ya que por la época de los años

⁹ En el 2006 la Corte Constitucional aprobó el aborto en tres casos excepcionales (peligro para la salud física y mental para la madre, violación de la madre, malformación o problemas graves de salud del feto), aunque distintos sectores conservadores busquen su prohibición.

¹⁰ La transición de régimen a la que se refiere María Emma Wills (2004) es *“de una democracia sustentada en arreglos culturales institucionalizados de corte autoritario a una democracia multicultural con mayores balances y contrapesos institucionales”* y no de una dictadura a una democracia como lo vivió gran parte de América Latina (p. 187)

setenta se conformarían las dictaduras en muchos países (Kirkwood, 1985). Es por eso que nace el lema: *“Democracia en la casa y en la calle”* (Kirkwood, citada en León, 2007).

Lola Luna (1999) encuentra que a partir de la crisis principalmente económica que se vivió en América Latina durante los años ochenta y de forma muy especial en Colombia, permitió que se impulsara el conocimiento sobre la mujer y el desarrollo, develando la carga que asumía el género femenino sin recibir a cambio la toma de decisiones en el campo político, social y económico.

Las mujeres pobres aumentaron su jornada de trabajo hasta tres o más veces para sobrevivir; para la Conferencia Internacional de la Mujer en 1985 poco se había avanzado en el logro de la igualdad (Luna, 1999) a pesar de los esfuerzos aunados entre el Estado y la cooperación internacional (Velásquez, 1998). Elementos que estarían relacionados con el aumento de la fuerza de trabajo femenina en las zonas urbanas, en la que las mujeres pasaron de una tasa de participación laboral de 37% en 1971 al 42.6% en 1991, mientras que la tasa masculina se mantendría estable en 72% (Velásquez, 1998), evidenciando la discriminación enunciada por Gómez (2010). En los noventa se vivió una corriente conservadora, lo que hizo que los conceptos de igualdad y género fueran cuestionados, pero la consolidación del movimiento feminista hizo que la ONU no retrocediera en sus discursos sobre la igualdad (Luna, 1999).

Giovanna Mérola (1985) considera que la mujer en América Latina, en lo transcurrido del tiempo hasta el momento –mitad de los años ochenta-, es sujeto de injusticias y opresiones específicas, mucho mayor en contraste a las sufridas por las europeas o norteamericanas y que incluso el surgimiento del movimiento feminista latinoamericano ha estado conformado por profesionales que han estado en contacto con el exterior en medios intelectuales. La mayoría de mujeres de las sociedades latinoamericanas son amas de casa más que trabajadoras y cuentan con el apoyo familiar o no de ciertas mujeres (abuela, hermana, empleada doméstica, etc.) para el cuidado de sus hijos, por la estructura familiar particular de la época.

En la televisión sólo se transmiten imágenes de mujeres que correspondan a los intereses de las transnacionales de cosméticos, jabones, detergentes, es decir mujeres

relacionadas con el ámbito doméstico. En esa misma perspectiva están otros medios de comunicación como las revistas, las foto romances que sólo permiten la alienación de la mujer, en palabras de Mérola (1985). Las universidades y los grupos de izquierda son renuentes a las luchas feministas y a los estudios sobre la mujer, de modo que el “Primer Encuentro Latinoamericano y del Caribe de Mujeres Feministas” es una respuesta ante tanto rechazo y así avanzar reflexivamente sobre las realidades latinoamericanas.

Dicho encuentro se realiza en 1981, en Bogotá. Impulsado inicialmente en 1979 desde Caracas por el grupo La Conjura, y que permitió reunir alrededor de 200 mujeres de todo el continente y de Europa y Estados Unidos. En el segundo encuentro, en Lima, se triplicó la asistencia de las mujeres.

Pero el feminismo como movimiento social que pretende cambiar el mundo y orden social actuales, durante esa época, está en proceso y sin alguna homogeneidad: están las feministas que participan de partidos políticos tradicionalmente jerarquizados y masculinizados, feministas que separan su participación política a través de partidos y a través de grupos feministas, están las radicales que promulgan la autonomía del movimiento, las reformistas que buscan el cambio de leyes y condiciones igualitarias en lo laboral, las marxistas que pretenden generar una dependencia de la lucha de las mujeres frente a la lucha de clases, otras que buscan reconocer el trabajo de las mujeres en las artes, y otras que promulgan que la opresión de la mujer se basa en la sexualidad (Carosio, 2009).

En América Latina el feminismo se caracterizó no sólo por ser radical sino también político y popular, aunque también pertenecieran mujeres instruidas de clases medias que buscaron articularse con movimientos populares. Durante los años setenta y parte de los ochenta, muchas feministas se encontraban frente a contextos antidemocráticos de dictadura en sus países, como fueron los casos de Chile, Argentina, o de revoluciones como en el caso de Centroamérica ante los que debían luchar, pero como lo vimos anteriormente, Colombia en este sentido estuvo en desconexión con América Latina, porque no vivió un proceso dictatorial o revolucionario. Llegaron los noventa y el feminismo se profesionalizó, surgiendo ONG alrededor del género, encontrando una alianza con los sectores más reactivos, conservadores y sin generar mayor discusión frente a estos a partir de lo global, la clase y la etnia.

Luna (1999) considera que el feminismo y su trabajo en sectores populares, favorecido por las políticas para el desarrollo de la cooperación internacional, permitieron la conformación del movimiento social de mujeres (con identidad diferenciada), centros de documentación, de salud reproductiva, publicaciones, investigaciones y expansión de la conciencia feminista. Así mismo, el feminismo ha obtenido mayor importancia política –por su interrelación con el poder político tradicional desde un hacer político informal en un inicio- en decrecimiento de su formación como movimiento. La autora aquí plantea que para los noventa, el feminismo ya es una conciencia, pensamiento y modo de vivir. Sin embargo, el espíritu del movimiento se mantiene al oponer autonomía frente a la institucionalización (feminismo desde ONG)¹¹.

Los años ochenta significan un retorno a la democracia, algunas académicas, especialmente del Cono Sur critican los paradigmas sexistas de las ciencias sociales y las relaciones entre hombres-mujeres en lo privado. Los estudios de mujer/género en esta primera etapa toman como objeto de análisis a la mujer y son iniciados por académicas activistas del movimiento y mujeres dentro y fuera de la academia a pesar de la resistencia por incluir este enfoque en la universidad (León, 2007: 27).

Hacia mediados de los años ochenta se realizan una serie de reformas de descentralización y democratización política como la elección popular de alcaldes (1986) y la elección popular de gobernadores (1991), que en cuestiones de género hizo que hubiese un sostenido aumento de mujeres en el nivel parlamentario, pero que en los nuevos espacios construidos –alcaldías y gobernaciones- las mujeres no encontrasen un espacio adecuado. Más cuando quienes lograban calar en estos espacios eran mujeres pertenecientes a las élites con conexiones familiares. Sin embargo, se requiere aclarar que a pesar de la mínima presencia de la mujer en la política formal, ello no ha significado *“que reivindicaciones, políticas públicas o instituciones a favor de la equidad genérica se estén adelantando con fuerza y convicción, que la opinión se haya familiarizado con el decálogo de los derechos de las*

¹¹ La autora refuta esta postura porque considera que la autonomía está más en relación con cómo usar la financiación internacional más que si se está adentro o afuera de la institucionalización. Al surgir interrogantes frente a incidir en el Estado, la propuesta que surge es incidir desde lo local, lo cercano más que desde lo global, como lo propuesto en la Conferencia Mundial sobre la Mujer en 1995, en Beijing.

mujeres o que los contrapúblicos hayan logrado permear de manera significativa y permanente la esfera pública oficial” (Wills, 2004: 111).

Elementos que, como veremos en el siguiente capítulo, serán evidentes: el feminismo, la academia y la presencia de la mujer en la política formal no permea profundamente las representaciones sobre la mujer construidas en los años ochenta y de forma específica en el cine colombiano, pero ponen en la esfera pública cierta sensibilidad hacia la cuestión de la mujer, cuestionando o afirmando los discursos tradicionales sobre ella, además de que son la referencia externa a partir de prácticas, de las representaciones (Chartier, 2005) y por ende, tanto la institución (una parte del rompecabezas de la cultura dominante de la época) como el universo simbólico, se legitiman a través de individuos con *“ubicación e intereses sociales concretos”* (Berger y Luckman, 1972: 162), quienes son los que construyen dichas representaciones. En contraste a la situación económica que sí afecta los dilemas de producción de las películas y más aún cuando no se toman como una política estatal.

3 MUJERES REPRESENTADAS EN EL CINE COLOMBIANO

Analizar los utillajes o la visión del mundo (Chartier, 2005) sobre el objeto representado en el cine, desde el desglose simbólico, consiste en identificar qué significa ser mujer, es decir, aquella mujer imaginada, representada, producida (González, 2010; Duby y Perrot, 2000) en cada película, a través de los roles asumidos, sus posiciones sociales, el tipo de relación con los hombres que presentan dichas mujeres, cómo se relacionan entre mujeres y cómo se presentan dentro del ámbito privado y/o público. El corpus documental realizado durante FOCINE y observado directamente para su análisis está compuesto por “María Cano”, “Rodrigo D No Futuro”, “Confesión a Laura”, “La Mansión de Araucaima”, “Pura sangre” y “La boda del acordeonista” (VER ANEXO IV: FICHAS CINEMATOGRAFICAS). En su diversidad, se unifica bajo un enfoque de análisis de contenido o análisis de las representaciones del relato (Martín Serrano, 1999).

Si bien películas como “María Cano” y “Confesión a Laura” son películas contextualizadas en épocas históricas anteriores (los años veinte y el Bogotazo del 09 de abril de 1948, respectivamente) al período de análisis del estudio (1979-1991) y “La Mansión de Araucaima” está basada en una obra literaria homónima, estas películas y el resto del corpus fílmico elegido, son comprendidos dentro de un marco valorativo, en donde existen una serie de personajes contruidos narrativa y visualmente como principales, secundarios o extras, quienes desempeñan roles llevando a cabo actos, tienen atributos “*físicos, sociales, morales, etc.*” (Martín Serrano, 1999: 152), usan instrumentos para conseguir ciertos objetivos y pueden concluir en el logro o fracaso de los mismos y están en interacción con otros personajes (Martín Serrano, 1999: 151). Los personajes femeninos y no las escenas o las situaciones concretas, son la unidad de análisis de los largometrajes seleccionados.

3.1 “Pura Sangre”

Roberto es dueño de un ingenio de caña en Cali, está anciano y enfermo y requiere transfusiones de sangre. Su hijo, administrador del ingenio, descubre cómo sus trabajadores obtienen la sangre: la enfermera, Florencia, y dos hombres, ambos conductores y uno de ellos también fotógrafo, capturan niños y hombres gay en bares

o en distintos barrios de la ciudad, los anestesian, matan y botan en potreros. En la casa de don Roberto, viven también dos mujeres, de distintas edades, madre y abuela, junto a dos niños, pero no los cuidan. También trabajan ahí una mujer negra como empleada doméstica y una monja que reemplaza a Florencia cuando no se encuentra, en el cuidado de don Roberto y adicionalmente cuida a los niños. Al final, el paciente descubre de dónde obtiene la sangre y fallece. El conductor se convierte en cuidador del hijo de don Roberto porque quedó inválido y Florencia obtiene un nuevo trabajo como enfermera en un nuevo lugar.

En todo el relato cinematográfico aparecen varias mujeres (*VER TABLA 2*) que asumen los roles de enfermera, empleada del servicio doméstico, monja, esposa-madre o abuela, cantante, donde prevalecen los personajes femeninos secundarios y extras sobre el principal; todos los personajes viven en la zona urbana de Cali.

La enfermera, la monja y la empleada doméstica, dos blanca-mestizas y una afrodescendiente, respectivamente, son representadas dentro del trabajo doméstico y/o de cuidado remunerado, mientras que la esposa-madre y la madre del fotógrafo asumen el cuidado de una manera no remunerada pero como un deber por realizar. Por tanto, son mujeres representadas dentro de relaciones maternas o rol materno, al dedicarse al cuidado y servicio del otro (Lagarde, 2003; Beauvoir, 1989).

3.1.1 Empleada doméstica

La empleada doméstica (personaje extra, mujer 3), afrodescendiente, de más o menos 40 años, clase baja, identificada por su uniforme y labor, se encarga de uno de los trabajos menos valorizados socialmente dentro del hogar -limpiar los platos sucios de la cocina- y es tratada como un ser inferior, dentro de una relación de dominación: un compañero de trabajo (el conductor), la trata despectivamente, ella servilmente acepta lo que él le exige: irse de la cocina porque los conductores deben hablar ahí. Es una mujer discriminada por su triple condición: por su racialidad negra, por su oficio de empleada doméstica y su condición de género, ser mujer. Es decir, inferior, subalterna y oprimida en tres intersecciones (Molina, 2003; Collins, 2008; León, 2007; Curiel, 2009). Ella trabaja de forma remunerada dentro de un espacio doméstico de clase alta y por ende, mayor posición social que ella, vinculando el ámbito público (desde su actividad laboral y económica) y doméstico (es una vivienda) en uno solo. Esta mujer

representada refuta la idea de Rosaldo (1979), quien consideraba que las mujeres al confinarse al ámbito doméstico no podían ejercer actividades económicas y políticas.

3.1.2 Esposa del conductor y madre

La esposa del conductor y madre, una mujer de clase baja, mestiza, aproximadamente con 35 años, siempre usa vestido largo, no aparece maquillada; es representada como sujeto de placer de su esposo, el mismo compañero de trabajo que maltrató a la empleada doméstica. Esta mujer se dedica a estar dentro de su casa (ámbito doméstico), porque tiene como objetivo cuidar a sus hijos, aunque en determinados momentos el cuidado no sea permanente: siendo pequeños, los deja ir solos al colegio; es maltratada y en ocasiones ignorada por parte de su esposo, aceptando en su silencio ese trato y las decisiones que él toma. El silencio se convierte en su instrumento para cumplir el objetivo respecto a su esposo.

Aunque en cierto momento, cuando están en el río, a manera de ocio y usando un vestido de baño, pero dentro de una salida familiar, exige que sus hijos no escuchen groserías por parte de su papá; no hay eco por parte de él: puede encontrarse en un ámbito público, distinto a su vivienda pero la relación de dominación por parte de su esposo sigue siendo la misma. Así mismo, no aparece en interacción con otras mujeres, a pesar de que en dicha salida esté otra mujer (Florencia, la enfermera). Ella se convierte en un sujeto sumiso, débil (Tristán, 1844) que no es agente transformador de su propia historia, sólo se adapta a vivir en esas condiciones y por tanto cumple con la naturalización de los roles asignados a la mujer, es decir, ser madre y esposa, quien en contraste a la empleada doméstica, sí confirma lo que planteaba Rosaldo (1979), ya que no es vista en actividades distintas a las ya mencionadas. Mientras que su esposo, es representado bajo una actitud dominante y agresiva en todo el relato, atributos que presenta en la relación principalmente con mujeres que considera inferiores a él, como la empleada doméstica y su esposa. No se observan esos atributos en interacción con otras mujeres, como la enfermera.

3.1.3 Madre del fotógrafo-conductor

La madre del fotógrafo, como personaje extra, se inquieta únicamente por darle comida a su hijo y saber si tiene un buen salario, su objetivo es satisfacer las

necesidades alimenticias de su hijo y preocuparse por su bienestar, teniendo como atributos morales, ser servicial y sumisa. Es una mujer de clase baja, mestiza, de aproximadamente 50 años, no es vista fuera de su casa ni en relación con otras mujeres dentro del relato. Su hijo sólo busca que su mamá le dé apoyo material a través de la alimentación, porque él trabaja en la noche, tiene relaciones sexuales con un hombre capturado en su trabajo, lo mata y lo abandona en el potrero. Una vez más, al igual que la esposa y madre anterior, es una mujer representada dentro de una relación material de cuidado hacia su hijo, construyendo su existencia en torno a él (Lagarde, 2003).

3.1.4 Madre y abuela (mujer 1 y 2)

La madre y abuela, por su clase social alta (parientes de don Roberto y su hijo, dueño y administrador, respectivamente, del ingenio) no se responsabilizan del cuidado de los niños que están a su lado ni de don Roberto, sólo los acompañan o viven con ellos, por ende no ejercen un rol materno y de cuidado completamente, sino que lo conceden a otras mujeres (Florencia y la monja). Se dedican únicamente a recibir entretenimiento e información por medio de la televisión, sentadas en una sala de su casa, convirtiéndose en sujetos pasivos; están arregladas en su vestuario, accesorios y maquillaje, dando la impresión de mujeres distinguidas. Todos estos elementos se configuran como privilegios (Collins, 2008) y experiencias de dominación sobre las mujeres que las rodean (Celiberti, 2010); que poseen por su clase social alta y racialidad blanca y las ubica en el mayor nivel de la tecnología de la jerarquización (Gargallo, 2007).

3.1.5 Monja

Las mujeres 1 y 2 (madre y abuela) de clase alta le adjudican a la monja el cuidado de los niños y el enfermo/anciano, desligándose de las funciones que aparentemente les correspondería, lo que evidencia una relación desigual entre las mismas mujeres, de acuerdo a su posición social y ocupación, siendo la monja, una mujer dominada por las mujeres de clase alta (Celiberti, 2010). Tiene como atributos morales, ser un personaje subalterno, servicial, que se preocupa por la información de la televisión que reciben los niños que cuida, dado que uno de sus roles es el de niñera; su segundo rol es el de

enfermera, ya que cuida a don Roberto, su paciente. Esta mujer, identificada por el vestido de monja de claustro, con una cruz en su delantal, está por fuera del lugar que le suele competer (la iglesia, el trabajo comunitario) y se encuentra dentro del ámbito doméstico, trabajando -como la empleada doméstica- cada vez que la necesitan, para una familia de mayor poder adquisitivo. Es respetada por su paciente, por la religiosidad en la que se enmarca y porque sólo la busca para que lo atienda cuando su enfermera de base no se encuentra, pero debe seguir sus órdenes; no la trata despectivamente, como su conductor trata a su empleada doméstica ni como sujeto sexual, como él trata a Florencia. En todas estas relaciones, don Roberto, por ser un sujeto masculino y de clase alta, aparece como el sujeto superior (Molina, 2003), quien puede impartir órdenes.

3.1.6 Florencia, enfermera

El personaje principal, Florencia, difiere de la mayoría de personajes femeninos presentados en tanto tiene como atributos sociales: conocimientos profesionales, pertenece a una clase media; físicamente es blanca, dentro de su lugar de trabajo usa uniforme de enfermera pero cuando sale de esta, usa ropa usualmente informal y oscura: pantalones y blusas, se podría decir entonces que cumple con el modelo estético de mujer que critica Carneiro (2001). Desde la tecnología de la jerarquización de Gargallo (2007) y los privilegios de Collins (2008), está en un nivel superior frente a los personajes extras y los personajes secundarios que son tratados en una categoría subalterna (a excepción de las mujeres representadas dentro de la clase alta), y tiene privilegios como movilizarse por distintos espacios de la ciudad, salir de su trabajo dentro de una casa de mayor posición social de la que ella tiene; tener control sobre la situación, al realizar las actividades principales relacionadas con los niños y hombres capturados: anestesiar, desvestir y obtener la sangre, y frente a sus compañeros (el conductor y el fotógrafo) asume una posición mediadora cuando hay un conflicto y les da órdenes desde su conocimiento y oficio, por lo que puede ser dominante ante ellos y ellos ser dominados, elemento que ambos personajes masculinos no permiten con las otras mujeres con las que se relacionan, como ya se observó previamente.

Los dos conductores y Florencia buscan a las personas por capturar para obtener la sangre, saliendo en las noches en un carro, así que en esta tarea, todos están en una

relación equitativa. No obstante, ella recibe órdenes tanto de su paciente anciano, como del hijo de don Roberto y respecto a ellos, sí es dominada, sufriendo una opresión por su género y oficio (León, 2007). De igual manera, ella es autora y cómplice de toda la situación criminal: sólo observa cómo se hace el resto del trabajo, es decir, capturar y botar en un monte o potrero a las personas capturadas, labores adjudicadas a sus dos compañeros. Teniendo como atributos morales la tranquilidad, ser calculadora, medida e insensible: sólo le importa hacer su trabajo (buscar la sangre), en el que además de otorgar cuidado al paciente (a través de las transfusiones o los masajes), le ofrece placer visual (él observa sus piernas, su trasero; desde una cámara, observa su cuerpo con ropa interior). Su paciente la percibe como un objeto de complacencia pero ella también lo permite desde su posición de dominada. Este es un personaje dominante-dominado frente a los diversos hombres que la rodean.

3.1.7 Síntesis de personajes femeninos y mujer cantante

Cuatro personajes femeninos anteriormente esbozados cumplen con los roles atribuidos socialmente a la mujer: ser madre o esposa, sin embargo, cómo viven ser esposa o madre difiere, no es una vivencia homogénea. Hay madres que no se preocupan por sus hijos, aunque los acompañen porque le otorgan esa tarea a una subalterna (una monja), o se interesan por el aprendizaje y el bienestar de sus hijos pero no están todo su tiempo con ellos. Si es esposa, el silencio y la docilidad primará. Fuera de ser esposa y madre y ser sumisas en la relación con otros hombres, también pueden ser mujeres activas que trabajan en el ámbito público-doméstico, es el caso de la empleada doméstica, la monja y la enfermera. Aquella mujer que posee mayores privilegios es quien tiene conocimiento (profesional) y justamente es ella quien aparece como una mujer ecuánime e insensible, porque se dedica a su trabajo racionalmente y puede controlar a sus compañeros, pero aceptar las órdenes de sus jefes, mientras que sus otras dos compañeras de trabajo (la empleada doméstica y la monja) aparecen como sujetos completamente serviles ante cualquier sujeto que las rodea. En general, los atributos y roles de los personajes dependen de las relaciones que establecen con hombres y mujeres, no son esenciales ni categóricos.

El ámbito en el que suelen permanecer estas mujeres es el doméstico, ya sea como vivienda o como lugar de trabajo, o también pueden transitar hacia ámbitos públicos

(urbanos y rurales) por trabajo y/o entretenimiento (un bar, las calles de la ciudad, potreros o un hospital) o sólo ocio (el río). El único personaje femenino que está plenamente por fuera del ámbito doméstico es un personaje extra: dedicada al entretenimiento de su público en mayor medida masculino, a través del canto en un bar y refleja cierta sensualidad; tiene rasgos físicos masculinos pero con una hiperfeminidad hegemónica, es decir, su expresión de género parte de lo que se considera social y tradicionalmente ser mujer y lo amplía usando maquillaje y vestido de lentejuelas, es su forma de construir su identidad femenina; en teoría contemporánea de género, se podría considerar como una mujer trans. Este personaje se encuentra en uno de los espacios en los que capturan a los dos hombres gay para obtener su sangre.

La trama de la película se sitúa en un ámbito criminal, al capturar y matar personas para extraer la sangre que requiere el paciente. Por ende, no es un universo cotidiano, sino de desviación y de violación de las normas, lo que hace que los personajes se inscriban, en otra dimensión de la dominación, que a veces implica no sólo sumisión sino también complicidad, al contribuir a dicha dominación.

3.2 “La Mansión de Araucaima”

En una vieja y misteriosa casona tropical cohabitan el supuesto dueño, un fraile, un piloto convaleciente, el sirviente [afrobrasileño], el guardián mercenario y la Machiche, hembra madura y dominante. Hasta allí llega una joven modelo para desatar todo tipo de pasiones. Fundación Patrimonio Fílmico (2006: 139) El desenlace termina en la muerte de las dos mujeres, el piloto, el sirviente siendo libre y todos abandonando la casa.

Tabla 2. Mujeres de “Pura Sangre”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
Personaje principal	Florencia	Enfermera	Cuida a dos pacientes, anestesia y desviste niños, hace transfusiones de sangre, media conflictos entre compañeros	Objetivo: Buscar niños y jóvenes para obtener sangre. Instrumento: sale en las noches en un carro, junto a sus compañeros	Blanca, esbelta, joven, usa vestido de enfermera y ropa oscura (blusa y pantalones) en otros espacios	Profesional, clase media, residente en ciudad capital (Cali)	Tranquila, mesurada, calculadora, insensible	Control sobre sus compañeros por el conocimiento adquirido. Otorga cuidado y placer a su paciente y obedece a exigencias de su jefe	No aplica	No aplica	Trabaja en una vivienda de mayor posición social que ella pero se moviliza en toda la ciudad
Personaje secundario	Monja	Enfermera-niñera	Cuida a un paciente, acompaña a dos niños y les cuenta historias	Objetivo: cuidar a quienes tiene a cargo. Instrumento: está presente en la casa cada vez que la necesitan	Blanca-mestiza, estatura baja. Siempre usa un vestido de monja de claustro, con una cruz en el delantal	Religiosa, residente en ciudad capital (Cali)	Subalterna, servicial, preocupada por la información que reciben los niños	Sólo se relaciona con su paciente dentro del cuidado; al estar enmarcada dentro de la religiosidad es respetada pero debe seguir órdenes	Relación de dominación por parte de mujeres de mayor posición social	No aplica	Trabaja en una vivienda de mayor posición social que ella, por fuera del ámbito que le correspondiera
	Mujer 1 y 2	Madre y abuela	Se sientan en una sala a ver televisión, conversan entre ellas	Objetivo: entretenerse con noticias y programas televisivos, acompañar a niños pero no cuidarlos. Instrumento: ver televisión	Blancas, usan vestidos, tacones, collares, tienen el cabello recogido y rubio, están maquilladas. Una es una mujer joven de más o menos 30 años, la otra es más adulta, de 50 años	Clase alta, residente en ciudad capital (Cali)	Sujetos pasivos, otorgan su labor a otra persona	Determinan su posición social por la relación que tienen con su esposo e hijo, dueños de un ingenio	Dominan a la mujer que tienen a cargo, en el silencio ella ya sabe qué debe hacer	Sólo aparecen en su casa, viendo televisión	No aplica
	Esposa de conductor	Esposa y madre	Permite que su esposo le pegue en el trasero a manera de acto placentero para él; guarda silencio cuando su esposo la maltrata simbólicamente, cuida a dos niños aunque los deje ir solos al colegio	Objetivo: Cuidar a sus hijos y aceptar actitudes y decisiones de su esposo. Instrumento: estar junto a sus hijos. Guardar silencio ante su esposo	Mestiza, cabello negro, siempre usa vestido largo, no aparece maquillada, sólo en el río aparece con vestido de baño. Tiene aproximadamente 35 años.	Clase baja, residente en ciudad capital (Cali)	Sumisa, dócil, conservadora, exigente ante lo que pueda afectar a sus hijos	Acepta las decisiones y tratos de su esposo, es sumisa, débil ante él, es una plena relación de dominación sobre ella	No aplica	Permanece en su casa, dedicada a las labores que le competen	Va al río en términos de ocio pero enmarcada en una salida familiar
Personaje extra	Madre del fotógrafo	Madre	Le da comida a su hijo y le pregunta si le están pagando bien en el trabajo	Objetivo: satisfacer necesidades alimenticias de su hijo. Instrumento: Pone el plato de comida sobre la mesa	Mestiza, madre de más de 50 años, usa un vestido largo	Clase baja, residente en ciudad capital (Cali)	Servicial, sumisa	Se preocupa por el bienestar de su hijo: por su alimentación, por cómo le pagan	No aplica	Permanece en su casa, dedicada a las labores que le competen	No aplica
	Mujer 3	Empleada doméstica	Lava platos en la cocina, se va de ahí cuando se lo exigen	Objetivo: limpiar objetos ensuciados por sus jefes y/o compañeros de trabajo. Instrumento: toma cada plato y lo enjuaga en el lavaplatos	Afrodescendiente, con 40 años aproximadamente, usa uniforme de empleada doméstica	Clase baja, residente en ciudad capital (Cali)	Sujeto tratado como inferior, servil	Relación de dominación proveniente de un compañero de trabajo que la percibe de esa manera por su raza-etnia	No aplica, sólo aparece en relación con un hombre	Es su lugar de trabajo	Trabaja en una vivienda de mayor posición social que ella
	Mujer trans	Cantante de un bar gay	Canta en un bar	Objetivo: entretener a su público Instrumento: se presenta en el escenario con un micrófono y música de fondo	Mestiza, usa un vestido de lentejuelas, está excesivamente maquillada, su rostro tiene rasgos físicos masculinos	Clase baja, mestiza, residente en ciudad capital (Cali)	Divertida, sensual, proveedora de entretenimiento	Entretiene a los allí presentes, que en su mayoría son hombres	Entretiene a su audiencia, que en menor medida son mujeres	No aplica	Trabaja en un espacio de entretenimiento

Fuente: Datos elaborados por la autora.

Al analizar los personajes femeninos de “La Mansión de Araucaima”, sintetizados en la *Tabla 3*, encontramos dos personajes principales femeninos: Machiche y Ángela, ambas eran actrices de teatro y de comerciales de televisión, respectivamente, perteneciendo al ámbito público de las artes como Matto (1902) propone. Pero deciden abandonar esas actividades e ingresar a un ámbito doméstico en medio del campo como la hacienda, en donde se transforman en proveedoras de placer en momentos distintos; el ámbito doméstico les permite vivir su placer. Machiche, físicamente es una mujer mestiza de más de 40 años, siempre usa vestidos y es el eje femenino inicialmente, ya sea que busque a los hombres para satisfacer sus necesidades o que ellos la busquen, ese es su instrumento para lograr sus objetivos: cuidar en términos de alimentación e higiene a todos los hombres de la hacienda y proveer placer, directa o indirectamente, pero al mismo tiempo, ella busca su propio placer, actos que hace con gusto y le causa alegría.

Machiche es una mujer definida por el servicio que hace hacia los hombres (Molina, 2003) y por sus funciones sexuales (Rosaldo, 1979), al tiempo que se construye como sujeto por defender su placer.

Ángela es una actriz joven, llega en bicicleta a la hacienda, la recorre con un walkman, usa ropa informal (pantalón y blusa), de más o menos 25 años y mestiza, actriz de un comercial de televisión, abandona su trabajo y complementa a Machiche en tanto proveedora de placer. En sus atributos morales, aparece como una mujer ingenua por desconocer la dinámica de la hacienda, se aventura al conocerla y se transforma en una mujer seductora, que se divierte. Al final del relato vuelve a ser temerosa.

El hombre de mayor jerarquía -por ser el dueño de la hacienda-, Don Maximiliano junto a Machiche ven la presencia de Ángela como una amenaza porque ha perturbado el orden establecido, las normas que ellos mismos han creado, aunque vayan en contravía de lo socialmente aceptado por fuera de la hacienda: una sola mujer está sexualmente con cuatro hombres.

En la relación entre mujeres, Machiche no acepta la presencia de Ángela, la desprecia y de quien habla despectivamente primero por una opresión generacional (León, 2007): es más joven que ella y segundo, porque la está suplantando o complementando en su rol, ya no es Machiche el centro de la vida erótica de los hombres, sino que tiene que compartir su lugar con otra mujer o incluso verse relegada a un puesto secundario con

algunos de ellos, por ejemplo Cristóbal (el sirviente afrobrasileño) quien prefiere a Ángela y Machiche se muestra triste, decepcionada. Por ende, desesperadamente busca a varios de los hombres para ser de nuevo el centro de la vida de ellos, su existir se basa en los otros masculinos, no se imagina ni acepta estar en un segundo lugar pero no encuentra eco y lo que recibe, en cambio, son maltratos y rechazo por parte de dos hombres (el guardián y el sirviente), incluso cuestionamientos y juicios ante sus relaciones sexuales y de cuidado con el resto de hombres, así que se muestra completamente dominada por las decisiones de estos hombres.

La única opción que tiene Machiche es aceptar su presencia, adaptarse a ella y dar la orden de que Ángela no se vaya, aunque paradójicamente todos los hombres así lo deseen, retomando su posición dominante ante los hombres. Ambas mujeres terminan bañándose con Don Maximiliano, el resto de hombres sólo puede observarles, así que ante este sujeto ambas son mujeres dominadas.

Después están las dos mujeres en la habitación de Machiche, Ángela se acuesta desnuda en la cama y Machiche le pone una serpiente encima de su cuerpo, asimilándose a la serpiente de Eva y el pecado en la tradición judeocristiana, Machiche le está entregando la batuta del pecado a Ángela.

Posteriormente Machiche, desde una posición dominante, la rechaza argumentando que a ella no le atraen las mujeres sino los hombres, además que tampoco pretende su amistad, le critica que sea una mujer, su juventud y posible inexperiencia en el plano erótico-afectivo, por tanto, Machiche retoma el sistema heteronormativo criticado por Butler (citada en Campillo, 2003) y Curiel (2009). Ello provoca que Ángela sienta miedo y decepción porque ya no pertenece a las relaciones establecidas dentro de la hacienda, busque ayuda entre varios de los hombres pero al no recibirla, decide ahorcarse.

Tanto en Machiche como Ángela, el fin de su existencia es el goce de los hombres a través de ellas, no tienen otro fin, es su elección cuando ingresan a la hacienda, porque antes de esta tenían otro oficio e interactuaban en un ámbito público: eran actrices. Ambas mujeres dependen de las relaciones establecidas con los hombres de la casa y en el caso de Ángela depende adicionalmente de la relación que construye con Machiche, porque la concibe como una maestra y una compañera erótica,

desvirtuando el sistema heteronormativo (Campillo, 2003) impuesto por Machiche y los hombres de la hacienda.

Machiche por llevar más tiempo dentro de dichas relaciones con los hombres, éstos le permiten ser enterrada al ser asesinada, en cambio Ángela, por haber irrumpido el orden establecido dentro de la hacienda y tener oficialmente la batuta del pecado, es quemada para no tener ningún rastro de ella. Los dos personajes en distintas relaciones y circunstancias pueden ser dominantes pero en otras ser dominadas, no son totalmente sumisas y débiles como varios de los personajes en “Pura Sangre”, sino que proponen y eligen respecto a su placer, teniendo un rol activo desde sus posibilidades y en ese sentido, se asemejan a las mujeres negras esclavas de Oquendo (2009). Paradójicamente, son esas acciones placenteras alrededor de la sexualidad, que en varios momentos benefician a los hombres, las que hacen que las vean como sujetos inferiores (Molina, 2003) que deben ser excluidas (Tristán, 1844) de todo el grupo que vive en la hacienda, a tal punto que les provocan la muerte; igualmente, es una forma de no reconocer abiertamente que pueden ser mujeres que viven alrededor del placer y por ende, ser sujetos emancipados, aunque sea una emancipación contradictoria, dada la dominación masculina bajo la que se encuentran.

Tabla 3. Mujeres de “La Mansión de Araucaima”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
	Machiche	Proveedora de placer y cuidado	Hace el desayuno, baila sensualmente, besa a varios hombres, tiene relaciones sexuales y se se baña con ellos	Objetivo: cuidar en términos de alimentación e higiene a los hombres, proveerles placer. Instrumento: busca a cada hombre o la buscan para satisfacer su necesidad	Blanca-mestiza, adulta, de 40 años o más, usa vestidos o batas dependiendo de la ocasión	Actriz de teatro, clase media, reside en el campo	Tiene sus propias normas, alegre y dedicada por el cuidado de los otros, pero desesperada y dominada cuando pierde su lugar, dominante ante la mujer y algunos hombres de menor jerarquía	En un inicio es el eje erótico de la vida de todos los hombres de la casa, luego varios la rechazan	Desprecia la presencia de la otra mujer, luego se adapta a ella y finalmente la rechaza haciendo que se ahorque	Dentro de la hacienda, se dedica a cuidar a los otros (hombres)	Trabajaba como actriz pero abandonó ese rol
Personaje principal	Ángela	Proveedora de placer	Besa y tiene relaciones sexuales con varios hombres de la casa, acompaña en el baño al hombre de mayor jerarquía, se ahorca al ser rechazada por su compañera erótica	Objetivo: proveer placer a los hombres. Instrumento: buscar a cada hombre de la casa para relacionarse con ellos	Joven blanca-mestiza, usa ropa de colores claros (pantalón y blusa) o aparece desnuda	Actriz de comercial y/o modelo, reside en en el campo	Ingenua inicialmente, luego se transforma en seductora y divertida, temerosa al final	Por decisión propia, se convierte en el centro erótico de varios de los hombres, algunos la rechazan	Inicialmente percibe a Machiche como una maestra y una compañera erótica de la nueva experiencia que está viviendo, luego es rechazada por ella	Permanece en la hacienda al servicio erótico de varios de los hombres	Trabajaba como actriz pero abandonó ese rol al ingresar a la hacienda

Fuente: Datos elaborados por la autora.

3.3 “La Boda del Acordeonista”

Adel es un cantor de la costa Caribe que deambula por los pueblos tocando su acordeón y enamorando muchachas. Conoce a Blanca quien le entrega su amor, éste acepta casarse e irse a vivir con ella a Barranquilla. No obstante la promesa, y la presión de la familia de Blanca, para Adel será muy difícil cumplir con su compromiso: la misma noche del día de la boda será seducido y quedará obsesionado por La Mohana, diosa de las aguas, sobre cuya leyenda los viejos narran más de una historia Fundación Patrimonio Fílmico (2006: 136). Tres mujeres más dependerán de él: su mamá y sus dos hermanas pero ello no importará, porque al final, la Mohana se lo llevará consigo y ellas perderán al hombre, centro de sus vidas.

Son cinco mujeres, definidas por el parentesco que tienen con un solo hombre, como lo argumenta Rosaldo (1979): dos hermanas (mayor y menor), la mamá, la novia-esposa y la amante-diosa, presentadas en la *Tabla 4*: en sus atributos físicos y sociales, son cuatro mujeres afrodescendientes y una indígena, respectivamente, residentes en una zona rural de la costa caribeña y de clase baja.

3.3.1 Blanca, novia-esposa

Blanca, como personaje principal, tiene un rol totalmente tradicional: ser novia y luego esposa; quiere casarse pero depende de sus hermanos para tomar la decisión, así cambiaría de autoridad masculina sobre su propia vida: de sus hermanos a su pareja. Adel logra que ella acepte casarse con él y Blanca logra que su futuro esposo y ella se trasladen de un pueblo a una ciudad capital como Barranquilla, una vez se casen. La tensión entre abandonar o no la conversación que ambos tienen, alejarse o acercarse y dudar del amor del otro son los instrumentos que ambos usan para acceder a la solicitud de cada uno.

En sus atributos morales, es una mujer dependiente emocionalmente de su novio y futuro esposo, al tiempo que exigente en el plano económico: le pide que gane más dinero para lograr cambiarse de ciudad, pero él no lo logra porque es un pescador, además de músico, que tiene deudas y le pagan poco. Ese anhelo personal no lo asume como su responsabilidad, no tiene la fuerza y los medios para hacerlo (no tiene dinero porque no trabaja, se lo dan sus hermanos o su novio) y piensa que al tener próximamente esposo, él debe asumirlo. Además, Blanca hace que en momentos de

duda de Adel sobre su relación, sus hermanos lo amenazan para que se case con ella. Se construye principalmente como una mujer débil, definida por su relación con sus hermanos y su novio para poder ser, de manera que no trasciende sus límites domésticos ni logra su emancipación (Rosaldo, 1979). Tampoco le interesa hacerlo. Por otro lado, su cabello es conflictivo para su identidad porque no acepta ser crespa y tampoco tiene los recursos en ese pueblo para hacerse algún cambio –acude a aplicarse aguacate–, cree que ese pueblo es de menor desarrollo y la cohibe, por tanto, su lugar de residencia (zona rural del Caribe colombiano) y su clase social (baja) se convierten en dos de sus mayores opresiones, adicionales a la de género (León, 2007).

Sin embargo, el relato al enfocarse en este aspecto, da cuenta de que es una mujer que además del matrimonio, sólo le preocupa su belleza y seguir patrones hegemónicos: *“quiero ser mona porque quiero ser gente y porque me da la gana”*. Cuando regresa al pueblo, proveniente de un viaje a Barranquilla, ha cambiado su forma de vestir, de peinarse, acepta tener el cabello crespo pero se lo tinturó de otro color, usa gafas oscuras en medio de la noche y ropa ajustada en contraste al inicio del relato, que usaba ropa menos llamativa y más holgada. Pretende distinguirse de algún modo, así sea desde el vestuario y los accesorios, del resto de mujeres que la rodean.

Adicional a lo anterior, es víctima de malos tratos de su futuro esposo, ya que no acepta el cambio de su estética, buscando incidir en su decisión. Es representada como una mujer dominada por las normas sociales de su familia, su futuro esposo y la sociedad en general y debe/desea cumplir con dichos requerimientos porque los ha interiorizado, pero su llanto ante la violencia que ejerció su futuro esposo, simboliza el sufrimiento y dolor que siente, sólo que no transforma ni refuta esa relación y antes la acepta en su silencio. Adel oculta la violencia que ejerció contra ella, abrazándola cuando se enteran que se quemó el vestido de novia y se casa con ella al día siguiente.

3.3.2 Madre de Adel

La madre es un personaje secundario, que quiere que su hijo tenga una mujer a su lado porque de esa forma lo completa, exigiendo que esté dentro de una relación institucionalizada y legítima: el matrimonio y por ello acepta su relación con Blanca. Su existencia se fundamenta en estar pendiente de su hijo (por su nivel de ingresos y su seguridad) y darle la bendición de ser necesario, cumpliendo con lo que socialmente

(desde un argumento naturalizador) se exige de una mujer al ejercer un rol materno (Beauvoir, 1989) pero sólo en relación a su hijo hombre, no sus hijas mujeres porque ellas sí deben preocuparse por sí mismas y el cuidado de la casa, en términos de tener la ropa arreglada, limpia y organizar la casa, así que hay un cuidado desigual hacia su hijo e hijas o en su defecto, no hay cuidado.

En la relación con las otras mujeres del relato es evidente la diferencia en el trato, respecto a sus hijas: a su sobrina, Ariana, la acepta cuando llega a su casa, dejándola quedarse y apoyándola emocionalmente; y frente a su nuera, Blanca, se encarga de la decoración de su fiesta por orden de Blanca, lo que hace ver a la madre en esta situación bajo una relación de dominación por esta mujer y posteriormente, le brinda apoyo emocional cuando la Mohana se lleva a Adel. A pesar de que las relaciones que tiene la madre de Adel con sus hijas está enmarcada en relaciones familiares, ello no significa que les otorgará atención y cuidado emocional y material, lo que permite plantear que ejerce su rol materno parcial y desigualmente (Celiberti, 2010) de acuerdo a su lejanía o cercanía (prevaleciendo la lejanía) con las mujeres y el género. En términos del ámbito público y privado, sólo mantiene en su casa, conversando y haciendo la decoración.

3.3.3 Hermana mayor y hermana menor, Angélica

El objetivo principal de la hermana mayor, como personaje principal, es proteger y cuidar de su familia y de forma especial de su hermano en los más mínimos detalles, (hasta en su apariencia), es incluso mucho más protectora y servicial que su misma madre dado que está detrás de cada acto que su hermano realiza; concibe a su hermano como la figura masculina que ocupa el lugar de su padre, es temerosa y se entristece ante su posible ausencia, después de que se case y no se percibe a sí misma sin un sujeto masculino al lado, lo que la hace dependiente de ese otro masculino, mediado por su parentesco (Lagarde, 2003; Rosaldo, 1979). Y frente a la relación con otras mujeres como su hermana menor, Angélica o su prima, Ariana, busca controlar o refutar sus acciones, generando conflictos. En el ámbito doméstico, siempre se encuentra en su casa atendiendo a las demás personas.

Angélica (personaje secundario) es quien tranquiliza los temores de su hermana, interesada en conocer un contexto diferente al que se encuentra, sí desea que su

hermano se vaya del pueblo cuando se case, para que él abra sus posibilidades de vida, dado que ella no se concibe como un sujeto que lidere acciones o se arriesgue, y en ese sentido se distancia de su hermana y genera tensiones: ambas se insultan por la diferencias en sus proyectos y deseos, la hermana mayor quiere estar junto a un hombre (sea papá, hermano o pareja), mientras que Angélica quiere estudiar belleza y vivir en otra ciudad, pero ese proyecto depende de las acciones previas de su hermano, no lo puede realizar por sí misma. No es un sujeto emancipado, así desee un proyecto de vida que difiere de las mujeres que la rodean.

Tensiones que se muestran en el ámbito público, cuando se reúnen con una amiga en la playa para coser el vestido de novia de Blanca y ahí tienen una pelea. Coser ese vestido y hacer decoraciones para el matrimonio son acciones que realizan como una forma de dominación de Blanca sobre sus cuñadas y suegra, a partir de la legitimidad que refleja la institución del matrimonio; sumando el estado civil a las intersecciones de género que había presentado de forma amplia León (2007). Así mismo, acompaña a Blanca a la caseta comunal para que busque a su novio Adel, porque recién llegó de Barranquilla, ella se entretiene ahí. En los atributos morales de Angélica se encuentra que está mediada por el dinero y lo que puede obtener con este, así como también verse esperanzada por lo que puede llegar a ser en el futuro, un ejemplo de este último elemento es que es la única mujer que se dedica a una actividad de ocio al llenar un libro de calcomanías sobre ciudades del mundo.

Si bien la existencia de la hermana mayor se define por la presencia o ausencia de su hermano, al final reconoce que debe recuperarse y continuar con su vida y sus labores, así estén encaminadas a la atención de otros, ratificando una vez más el carácter maternal desde el cuidado y el servicio de Lagarde (2003): después de llorar porque su hermano ya se casó, es quien atiende a los invitados de la fiesta del matrimonio.

3.3.4 Ariana, la amante-diosa (la Mohana)

Ariana, mujer indígena que se integró a la familia (de características raciales negras) como prima es representada inicialmente ante el resto de mujeres (madre y hermanas de Adel) bajo unos atributos morales como ser una niña (evidenciado por su vestido holgado y su peinado de cola de caballo), débil, temerosa, entristecida y religiosa, pero una vez se encuentra dentro de la ciénaga bañándose y aparece Adel, su actitud

cambia, es una joven que le muestra su sensualidad y coquetería y para ello usa un vestido ajustado y su cabello suelto. Figura que coincide en una sola, con las imágenes de la mujer virgen y seductora de Higonnet (2000).

Ariana, de haber sido representada como un sujeto sensual en la ciénaga, pasa a ser aquella mujer dedicada al cuidado del hogar, al limpiar los objetos de la casa combinado con un rol activo y propositivo en el que baila y se atreve a tocar un acordeón ajeno, a diferencia del resto de mujeres que rodean a Adel las cuales son sumisas o dependientes, instrumentos que permiten que él la admire cuando la observa por una rejilla de la casa, desde afuera y así conseguir su objetivo: enamorar al hombre protagonista del relato, así esté comprometido.

Ariana vuelve a ser objeto de placer en su relación con este hombre, cuando en medio de la noche, ambos se acercan y se besan, al tiempo que es misteriosa por sus creencias. En otra escena se encuentran cerca a la playa, están acostados y mientras él la abraza, le pregunta qué hará cuando se case, ella le responde: *“yo sé lo que voy a hacer”*, pero no le da mayor información: al final del relato cinematográfico se convertirá en una diosa (la Mohana) y se lo llevará con ella a la ciénaga después de que se case con Blanca para vivir con él en la eternidad.

Ariana se ha convertido en la amante de Adel, consciente de que están en un espacio comunitario (ámbito público), como una fiesta en la caseta comunal del pueblo y están sentados uno al lado del otro, tomando una bebida, no pueden ser vistos siendo cariñosos el uno con el otro. Ante los halagos y caricias de Adel, es precavida y le pide que tenga cuidado porque lo conocen y ese día llegará Blanca, sabe que no es legítimo que tenga una relación afectiva con otra mujer, por fuera del compromiso oficial que él tiene con su novia. Por otro lado, es la responsable de haber quemado el vestido de novia de Blanca, Adel le cuestiona sus motivos para hacerlo, al tiempo que la agarra fuerte de sus brazos. Ella sale corriendo. En este caso, Ariana no acepta que Adel la violente con otro gesto como sí lo permitió Blanca. Adel va detrás de ella y la encuentra llorando en la playa, le pide que comprenda los motivos para no faltar a su compromiso con su novia, aún así la quiere. Ella sólo rechaza los gestos de él para tocarla.

Ariana es entonces aquella mujer que aunque le duela, tiene mayores mecanismos y resistencias para no aceptar ninguna violencia hacia ella y más cuando no pretende

matrimonio, aunque por su carácter mitológico, se vaya con él para siempre. Así que dentro del ámbito doméstico, se dedicará a cuidar el hogar o a erotizar su relación con Adel, mientras que en el ámbito público, se movilizará entre la ciénaga para bañarse y vivir allí; la caseta comunal para compartir con su amante y entretenerse y la playa para mostrar sus emociones. Es un personaje femenino complejo que se relaciona y actúa distinto dependiendo del sujeto y lugar en el que se encuentre.

3.3.5 Relaciones entre personajes y sus características

Mientras transcurre la fiesta del matrimonio entre Adel y Blanca, toman la foto familiar: la hermana mayor al lado izquierdo de Adel y la esposa a su lado derecho y enseguida la mamá de Adel, la hermana menor en el centro pero sentada en el piso. Ahí se ve la jerarquía y las formas asimétricas de poder en las relaciones de género (Scott, 2008): Adel ocupa una figura central, tiene mayor importancia la hermana mayor que la mamá y está al mismo nivel de la esposa, es ella la que sufre por la partida de ese sujeto masculino quien no estará en su vida de la forma en la que estaba, sino que será una figura completamente ausente. La relación edípica que se suele atribuir a la mamá, se encuentra en la hermana mayor y la hermana menor sigue ocupando una posición inferior. Para este día visten ropa más formal y elegante, dado que es una coyuntura importante en la vida familiar y comunitaria, de resto, siempre han usado vestidos informales. A excepción de la madre, que usa un vestido similar al resto de sus apariciones en el relato.

Al día siguiente de la fiesta, único momento donde la hermana mayor y Blanca descansan, al despertarse no aparece Adel, las hermanas lo buscan desesperadamente, pero descubren que Ariana, es decir, la Mohana se lo llevó consigo. Blanca se desconsuela y la madre de Adel la abraza a manera de apoyo. La forma de aceptar la infidelidad de Adel con su prima, es de manera mitológica: una diosa se lo llevó hacia las aguas de la ciénaga. Por ende, la dinámica familiar alrededor de este hombre y la posición de las mujeres, cuyas vidas dependían de sus acciones, debe cambiar a tal punto que deben seguir sus vidas sin él, sin posibilidad de volverlo a ver, no obstante, la forma en la que superan o no su ausencia no es relatada en la película.

Entre las cinco mujeres representadas predominan las relaciones de dependencia emocional y económica que tienen hacia Adel, protagonista masculino. En términos de sus atributos morales son mujeres dominadas, serviles, en algunos momentos, conflictivas, controladoras y cuidadoras del hogar o de los otros y se acompañan entre sí. Aunque en ciertos casos, Blanca y Ariana se resistan a una dominación absoluta por parte de Adel, al hacerle exigencias económicas y emocionales. La madre, las dos hermanas y Ariana cumplen con el trabajo doméstico no remunerado, como sucedió con varios de los personajes de “Pura Sangre”: limpian el hogar, la ropa o proveen apoyo emocional.

La madre por su parte, parcializa el cuidado de todos sus hijos, al centrarlo en su hijo y no sus hijas, aunque su hija mayor se preocupe por su hermano, mucho más de lo que su mamá hace; la madre ofrece en cambio su cuidado completamente a dos mujeres que no tienen un parentesco directo como Blanca y Ariana. En un solo caso la seducción, el placer se hace evidente bajo la figura de la amante-diosa y controvierte la relación dominante que prevalece en la figura masculina de Adel, elementos que coinciden con las mujeres de “La Mansión de Araucaima”. Sus atributos morales y actos varían de acuerdo con quién se relacione: si es con las mujeres, es una niña frágil y triste y busca su ayuda, pero si es con un hombre, es seductora y lo enamora.

3.4 “Rodrigo D. No Futuro”

Rodrigo no tiene todavía veinte años. Está en una ventana del último piso de un céntrico edificio en Medellín. Va a saltar sobre esa ciudad que lo oprime, lo llama, lo margina. No tiene otra opción, le grita a la ciudad. El tiempo se detiene y ahí está todo lo que ha sido su vida y lo que la rodea. Fundación Patrimonio Fílmico (2006: 159-160) Sus amigos se dedican al sicariato, el robo y/o el microtráfico de sustancias psicoactivas o a tocar y escuchar punk, heavy metal, todos son marginados por el resto de la ciudad. Al final Rodrigo y un amigo joven fallecen.

Tabla 4. Mujeres en “La Boda del Acordeonista”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
	Ariana	Amante, diosa	Llora ante hermana mayor y madre, limpia la casa, toca el acordeón y baila, quema el vestido de la novia de Adel	Objetivo: enamorar al hombre protagonista. Instrumento: usa su forma de ser para llamar la atención de Adel y llevárselo a la ciénaga	Joven indígena. Usa un vestido y un peinado que la infantiliza, luego un vestido ajustado a su cuerpo, con su cabello suelto y finalmente usa varios vestidos que la hacen ver como una mujer más adulta pero no totalmente	Clase baja, reside en un pueblo-campo	Niña débil, temerosa, entristecida y religiosa, sensual, coqueta y misteriosa	Es seductora, coqueta y misteriosa y precavida. Admirada por tocar el acordeón, poner música y bailar. No permite que la agredan.	Aparenta ser una niña frágil, religiosa, triste por su situación con su madre enferma	Dentro del hogar se dedica a limpiar o a erotizar su relación con el hombre	Se moviliza entre la ciénaga al bañarse e irse a vivir ahí, la caseta comunal y la playa como espacio de ocio y liberar sus emociones
	Blanca	Novia-esposa	Dialoga con su novio sobre la posibilidad de casarse. Se aplica aguacate para cambiar las características de su cabello, discute con su novio y se va de la casa de él, regresa con cambio de color y vestimenta. Descansa después del matrimonio pero llora al descubrir la desaparición de su esposo	Objetivo: casarse y trasladarse de un pueblo, cerca a la ciénaga y la playa, a una ciudad capital. Instrumento: genera tensión con su novio, se acerca y se aleja de él y hace que sus hermanos lo amenacen para lograr lo que ella quiere. Viaja para cambiar su aspecto físico	Afrodescendiente joven. Inicialmente usa ropa holgada (falda y una blusa) y menos llamativa. Después usa ropa ajustada, gafas oscuras, se cambia a rubio el color del cabello y cuando se casa por la iglesia, usa un vestido blanco y elegante en su boda	Clase baja, residente en un pueblo-campo	Dependiente, dominada en el plano emocional y exigente en el plano económico	Las decisiones las deben tomar sus hermanos o su esposo, no ella. Aunque le duele, permite ser maltratada por su novio	Relación de dominación, porque al sus hermanos encargarse económicamente del matrimonio y tener dinero, hace que ellas se encarguen de la organización del mismo: cocer, decorar. Busca que su suegra la consuele cuando pierde a su esposo	Dentro del hogar, se preocupa por su matrimonio	Se va del pueblo, de su hogar y viaja a una ciudad más grande a cambiar su look
Personaje principal	Mujer 1	Hermana mayor	Le arregla la camisa a su hermano, desconfía de mujeres que preguntan por él, lava la ropa, insulta a su hermana porque quiere estudiar un curso de belleza, cose el vestido y hace la decoración para el matrimonio de su cuñada, llora por su hermano cuando se casa, atiende a los invitados, entregando algo de comer, descansa después de la fiesta de matrimonio	Objetivo: cuidar, proteger y ayudar a su hermano. Instrumento: está detrás de cada acto que él realiza o se relaciona con él	Afrodescendiente , adulta; usa faldas de manera informal y el día de la boda también usa faldas pero de manera más formal	Clase baja, residente en un pueblo-campo	Controladora, protectora, cuidadora del hogar, dependiente	Controla su apariencia, protege, es dependiente de su presencia	Relación conflictiva con su madre y hermana, no está de acuerdo con sus decisiones o pensamientos. Anhela tener el rol de su cuñada	Permanece en su casa, limpiando, atendiendo a otros	Aparece en la playa, trabajando en el vestido de su cuñada
	Angélica	Hermana menor	Llena un álbum de calcomanías sobre ciudades del mundo, lee guías de belleza, limpia la casa, cose el vestido de matrimonio de su cuñada y decora para la boda, arregla la maleta de su hermano	Objetivo: cuidar el hogar y atender las necesidades de su cuñada y su hermano. Instrumento: hace limpieza, se preocupa por su hermana, obedece las solicitudes	Afrodescendiente , joven, usa vestidos todo el tiempo	Clase baja, residente en un pueblo-campo, estudia un curso de belleza, quiere conocer un contexto diferente, viajar	Mediada por el dinero y lo que puede lograr con este, esperanzada en cambiar su vida	La consecución de su proyecto individual se supedita a lo que haga previamente su hermano	Las acompaña, tranquiliza o discute con ellas cuando no está de acuerdo	Se dedica a la limpieza del hogar	Visita la caseta comunal y la playa, como espacios de ocio y trabajo, respectivamente
Personaje secundario	Mujer 2	Madre	Le da bendición (católica) a su hijo cuando él sale de viaje, hace la decoración de la boda, alista la maleta de su hijo, abraza a su cuñada	Objetivo: cuidar a su hijo parcialmente. Instrumento: opina sobre las acciones de su hijo, organiza su maleta o ayuda en la decoración de su boda	Afrodescendiente , adulta, siempre usa vestido, el día de la boda su atuendo se ve similar al resto de sus apariciones en escena	Clase baja, un pueblo-campo a su sobrina	Preocupada por estado civil y económico de su hijo, ayudar a su sobrina	Busca el bienestar de su hijo pero no actúa al respecto	Se desentiende del cuidado de sus hijas. Consuela a Blanca y recibe a su sobrina	Permanece en el hogar pero sólo guarda asiento o conversa	No aplica

Fuente: Datos elaborados por la autora.

Los personajes principales y secundarios de “Rodrigo D No futuro” hacen parte de las clases bajas o populares de la ciudad de Medellín y son mestizos. El relato plantea pocos personajes femeninos, principalmente secundarios y extras, tan sólo un personaje principal, basados en varios estereotipos y relaciones de parentesco (Rosaldo, 1979): la novia, la madre, la hermana, la amiga y/o vecina (VER TABLA 5), en

relación con los personajes masculinos principales: Rodrigo, un joven desempleado que tampoco estudia, pero interesado en tener su propia batería para tocar punk, asiste a toques musicales de heavy metal y punk de sus amigos; Adolfo, se dedica al microtráfico de sustancias psicoactivas, maneja armas y su amigo, Jhonsito, se dedica al sicariato, por ello, al final del relato fallece. Sus posiciones marginales y acciones violentas, hacen que Rodrigo y Jhonsito mueran, el primero por suicidio, porque no le encuentra sentido a su mundo sin su madre y el segundo porque alguien más lo asesinó. La muerte es el futuro (cercano) que le espera a Adolfo.

3.4.1 Novia 2

Los atributos físicos de la novia 2 es ser una mujer joven, mestiza, usa tacones, pantalón y blusa; en sus atributos sociales se encuentra que se educa al recibir clases y desde esta perspectiva es partícipe del ámbito público (Bachelery, 1842). Es un personaje secundario que tiene como objetivo abrazar y consentir a su novio Jhonsito, y cuidarlo de un modo u otro a través de la preocupación que expresa dadas las amistades que tiene y lo que hace cuando no está con ella, ejerciendo un rol materno bajo el contexto en el que están: sustancias psicoactivas y violencia. Construye su relación en un sistema heteronormativo (Butler, citada en Campillo, 2003; Curiel, 2009), al tiempo que se define desde la no ausencia de un sujeto masculino (Molina, 2003). Su objetivo fracasa al fallecer su novio pero no hay mayor sorpresa por su parte, aún así recibe consejos de otras mujeres para que no se sienta abandonada, percibiendo a estas mujeres como una red de apoyo. Entre mujeres no sólo hay relaciones de dominación y experiencias de desigualdad como ya lo plantearon Collins (2008), Carosio (2011), Celiberti (2010), Gargallo (2007), entre otras, sino que también pueden existir relaciones de solidaridad bajo una situación de dificultad.

Tabla 5. Mujeres representadas en “Rodrigo D. No futuro”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
Personaje principal	Mujer 1	Novia-hermana-hija	Dialoga con su novio (le exige que le compre productos de belleza e higiene personal, lo ceta con una mujer), cuestiona los ingresos y actitudes de su novio pero al final guarda silencio con él, tiene relaciones sexuales con él, refuta y discute con su padre y hermano, pero los cuida a través de la alimentación y la higiene de su casa	Objetivo: cuidar en medio de tensiones a sus familiares, acompañar y proveer placer a su novio. Instrumento: permanece en el hogar, se encuentra constantemente con su novio	Mestiza joven. Usa pantalones y blusas cuando se encuentra con su novio, pero en su casa busca estar cómoda con pantalones cortos	Clase baja, tendrá un trabajo como secretaria, residente en comunas de ciudad capital (Medellín)	Sumisa, exigente, conflictiva, cuidadora	Con cada hombre que se relaciona se comporta distinto. Si es el novio es sumisa y débil, si es el padre y hermano es conflictiva pero los cuida	No aplica	Permanece en su casa, se encarga del cuidado del hogar en remplazo de su madre que falleció: limpia, alimenta.	Trabajará como secretaria
			Le pide a su novio que no se trasnoche y le advierte que no le agrada una amistad con otro joven	Objetivo: cuidar a su novio. Instrumento: expresa su preocupación	Mestiza joven. Usa pantalón, blusa y tacones	Clase baja, recibe clases de secundaria o un curso, residente en comunas de ciudad capital (Medellín)	Cariñosa, cuidadora	Cuida a su novio, pretende su bienestar ante el contexto riesgoso en el que vive	Recibe consejos de mujeres de mayor edad que ella	No aplica	Estudia y se encuentra con su pareja en la calle
Personaje secundario	Madre	Madre tradicional	Critica a los hijos que no piensan en sus madres, guarda silencio ante recriminación de su hijo, sale a dar una vuelta por el barrio con su hijo y lo acompaña a fumarse un "bareto"	Objetivo: cuidar a su hijo. Instrumento: expresa preocupación por lo que le pueda suceder	Mestiza adulta, de más o menos 40 años. Usa vestidos	Clase baja, mestiza, residente en comunas de ciudad capital (Medellín)	Sufrida, dócil, contenta cuando no está su hijo	Se preocupa por el bienestar de su hijo y lo acompaña en vez de juzgarlo en una acción transgresora: fumar marihuana	No aplica	Permanece en su hogar, preocupada por su hijo dado que se dedica a actividades riesgosas	No aplica
			Arma un cigarrillo de marihuana, discute con Rodrigo (personaje protagónico)	Objetivo: disfrutar el consumo de sustancias psicoactivas, reivindicar su presencia y proveer placer visual. Instrumento: pretende fumar marihuana, critica argumentos de su interlocutor	Mestiza, joven con el cabello muy corto, tiene una expresión de género parcialmente masculina al usar una camisilla, aparece en ropa interior al final	Clase baja, residente en comunas de ciudad capital (Medellín)	Disfruta sus acciones, conflictiva, crítica	Cuestiona y critica la actitud de los hombres que se relacionan con ella, genera tensión ante las relaciones de dominación	No aplica	En su casa fuma marihuana	No aplica
	Mujer 2	Amiga/Vecina									
Personaje extra	Mujeres cantantes/bailarinas	Amigas/Cantantes de heavy metal y bailarina de punk	Dos mujeres cantan heavy metal, una baila punk	Objetivo: divertirse y participar de una banda musical. Instrumento: llegan a espacios donde hay presencia mayoritariamente masculina	Tres mestizas jóvenes, con ropa oscura, alusivas al estilo musical que escuchan y practican	Clase baja, mestizas, residentes en comunas de ciudad capital (Medellín)	Críticas, agresivas	Son agredidas y cuestionadas pero ellas critican y responden ante dichas agresiones	No aplica	No aplica	Transgreden el espacio masculino de ocio no sólo con su presencia sino con su misma actitud agresiva
	Nohemí	Amiga/Amade casa	Recibe a Rodrigo, le ofrece una bebida, estadia, le muestra fotografías de su madre y dialoga sobre ella	Objetivo: atender al hijo de su amiga que falleció. Instrumento: ayudarlo en todo lo que necesite	Mestiza adulta, de más o menos 40 años. Usa vestido elegante y formal	Clase media, residente por fuera de las comunas en ciudad capital (Medellín)	Servicial, atenta, receptiva, preocupada por el aspecto físico del joven que atiende	Atiende y cuida tanto a su esposo (quien es pintor) como al joven que llega a visitarla	No aplica	Sólo aparece en su casa	No aplica

Fuente: Datos elaboradas por la autora.

3.4.2 Novia, hermana e hija

La conversación de la novia de Adolfo y él, se desarrolla entre las exigencias de ella: necesita comprarse ciertos productos de belleza e higiene personal; los objetos que él le regala, las acciones que le promete y los celos de ella por una mujer que lo saludó. Su novio es el sujeto del que depende emocional y económicamente para construirse a sí misma, percibiéndose desde la carencia (Molina, 2003). Posee entonces atributos morales de sumisa, débil ante él, lo que la hace una mujer subordinada, aunque

paralelamente sea capaz de exigirle cuestiones materiales y emocionales. Y en ese sentido, es similar al personaje femenino de Ariana en “La boda del acordeonista”.

Sin embargo, la autoridad aparente (por las exigencias realizadas) que refleja ante su novio sucumbe ante la presencia de su padre, una vez entra a su casa, éste le reclama dónde estaba y quién es aquel sujeto con el que estaba afuera. Ella genera cierto conflicto porque no está de acuerdo con sus cuestionamientos, refutando todo lo que le dice. Lo que evidencia que si bien las mujeres pueden estar bajo mecanismos y relaciones de dominación, éstas encuentran estrategias –así sean simbólicas- para controvertir dicha relación, al menos temporalmente.

Esta mujer, como personaje principal, es tomada como sujeto de placer y complacencia o definida por sus funciones sexuales en términos de Rosaldo (1979), como también ocurrió con Machiche y Ángela en “La mansión de Araucaima”; sus proyectos deben ser justificados ante su novio, dado que empezará a trabajar como secretaria: su rol materno se transformará al tener posiblemente doble escenario de trabajo, en el que entrelaza el ámbito público y doméstico (Beauvoir, 1989; Las mujeres, 1978), pero no recibe la importancia deseada porque Adolfo cree que él no tendrá un futuro diferente al que presupone, paradójicamente él no acepta ser cuestionado en sus acciones y ella debe aceptarlo en silencio. Él la concibe como un sujeto inferior a él por ser mujer (Molina, 2003; Las Mujeres, 1978). La relación de pareja entre esta mujer y este hombre se define por el vínculo sexual y emocional inequitativo que tienen, pero que en algún momento debe enmarcarse entre lo institucional: el matrimonio y de este modo legitimar la relación, al menos por parte de ella, además que se caracteriza porque ella tranquiliza las emociones y creencias de su novio. La mayoría de las veces se encuentran en espacios domésticos: la casa de un amigo de su novio o la casa de ella. Sólo en una ocasión se encuentran en un espacio público: un parque.

En la relación de hermana con Rodrigo (el personaje protagónico), esta mujer no es sumisa como lo fue con su novio, allí refuta, cuestiona la inactividad laboral de su hermano; exige y demanda que su hermano trabaje, porque *“esa casa es del que trabaja”*, como ella que se encarga del aseo de su casa; insulta verbalmente como lo hace su hermano, lo agrede físicamente al golpearlo con un trapeador. Es una relación conflictiva similar a la de su padre, pero en este caso no hay respeto de por medio, porque se torna violenta, no considera una autoridad a su hermano como pudo

concebir a su papá. Contradictoriamente, el cuidado sigue presente así tenga conflictos con él: le ofrece tomar una leche caliente o una aromática porque no logra dormir. Es su forma de atenderlo y estar pendiente de él, dado que su mamá falleció, y es ella quien asume completamente el rol materno, pero él la rechaza, así que en términos de cuidar a su hermano, su objetivo fracasa. Por ende, para que exista una relación de cuidado completamente debe haber un sujeto que reciba y/o acepte dicho cuidado.

Es otro día, Rodrigo está en la sala de su casa tocando con sus nuevas baquetas, actividad considerada de mayor relevancia por la focalización de la imagen, en contraste a la de su hermana que está pintándose las uñas, actividad aparentemente de mayor superficialidad e irrelevancia, al mostrar una imagen más desenfocada y no tan enfática. Conversan y ella le exige que deje de tocar porque va a dañar los muebles y él no los va a pagar. Rodrigo la refuta y empieza a insultar por ser mujer y estar en una posición inferior a la de los hombres, confirmando explícitamente las ideas de Molina (2003) y Las Mujeres (1978); de hecho reconoce que los hombres las buscan por placer, es decir, ven a la mujeres desde su función sexual de acuerdo a Rosaldo (1979) pero su hermana le contra argumenta diciéndole que ese placer lo pueden encontrar en la masturbación, no es un placer necesariamente generado por un sujeto femenino desde la heteronormatividad, sino que puede ser autogenerado. Ambos se reconocen como sujetos de placer, ámbito que genera mayor tensión en la diferencia de su concepción de ser hombres y mujeres. Este personaje femenino no se encuentra en relación con ninguna otra mujer.

3.4.3 Mamá de Adolfo

La mamá de Adolfo, es un personaje secundario, femenino y tradicional: la madre abnegada, preocupada por su hijo, a quien busca cuidar siempre y su existencia depende de él. Es decir, se caracteriza por ejercer materialmente una relación maternal desde el servicio (Lagarde, 2003). Empero, existe un elemento transgresor en este personaje femenino: acompaña a su hijo a fumar marihuana, práctica usual y socialmente estigmatizada, sólo que es el espacio y la acción que le permiten compartir con su hijo.

Considera que es mucho sufrimiento para una madre que sus hijos no piensen en ella, al vincularse a actividades riesgosas que les provoque la desaparición o la muerte y

justamente lo dice porque sabe que a su hijo le puede pasar lo mismo. Él se molesta con su madre porque lo critica y le está pronosticando su futuro, aunque sabe que puede ser así. Ella guarda silencio. Por eso, cuando su hijo vuelve del escondite en el que se encontraba, al ser despertada, le cuestiona su regreso y le dice que estaba contenta sabiendo que él no corría peligro y, él agachado ante su mamá, le responde que estaba aburrido, quería hacer algo con ella, como dar una vuelta, comer algo y/o fumarse un “bareto”¹². Desde la emocionalidad, ella ejerce su preocupación por su hijo, no importa que su hijo no esté a su lado, lo que importa es que su hijo esté seguro y siga vivo en el contexto violento y de riesgo en el que viven. Una vez más, como en varios de los personajes femeninos presentados, la ausencia completa del otro masculino, en este caso el hijo desestabilizaría su propia identidad.

3.4.4 Mujer 2: amiga/vecina

Así mismo, la película muestra por primera vez en un rol aparentemente masculino a una mujer joven: fuma marihuana y tiene el cabello muy corto, en contraste a varias de las mujeres jóvenes anteriores que son muy convencionales en su modo de vestirse y presentarse: usan cabellos largos como sinónimo de feminidad y tacones en alguna ocasión. Esta mujer disfruta armar un cigarrillo de marihuana en compañía de un amigo, en su propia casa, pero él le aconseja que vayan a otro lugar a fumárselo, ella inicialmente no lo acepta y da argumentos para ello, pero su amigo al mencionar que es para que el padre de Rodrigo no se entere, accede a cambiarse de lugar, dado que conciben a este sujeto masculino como una figura a respetar dentro del relato; el padre de Rodrigo es el proveedor económico del hogar y otorga cierta autoridad sobre los que viven en su casa. Hacia el final de la película, ella está discutiendo con Rodrigo porque él la percibe como una tentación y le exige que se vaya a vestir: está en ropa interior, ella arguye que la tolere porque esa también es su casa e insiste en que se quedará ahí. Si bien en un primer momento ella puede tomarse como un sujeto transgresor por la acción que realiza (fumar marihuana), su representación termina siendo la de un sujeto de placer y complacencia (Rosaldo, 1979) o como aquella mujer seductora de Higonnet (2000), a pesar de que refute y esté disgustada por la actitud de

¹² Cigarrillo de marihuana.

su vecino/amigo. De igual manera, es un personaje construido bajo un rol activo, crítico, no es sumiso ni débil, coincidiendo con Oquendo (2009).

3.4.5 Amigas/ Cantantes de heavy metal y bailarina de punk

En dos escenas musicales, el toque de una banda de heavy metal y de una banda de punk en dos grupos de amigos de Rodrigo, en una casa del barrio en el que viven, hay tres mujeres jóvenes y mestizas: dos que cantan heavy metal y otra que baila punk. Estas actividades artísticas las hace partícipes del ámbito público (Matto, 2009), asemejándose a Machiche y Ángela, dedicadas a la actuación. Frente a sus atributos físicos, usan ropa oscura y chaquetas, alusiva a los estilos musicales que escuchan y practican. En sus relaciones con los hombres, estas mujeres se convierten en sujetos transgresores, dado que se encuentran en espacios de ocio en los que predominan los sujetos masculinos y varios de ellos, incluido Rodrigo, controvierten su presencia, ya sea que las agredan o cuestionen, pero ellas permanecen ahí; en tanto atributos morales, no permiten que las desvaloricen, agreden de la misma forma que ellos y son críticas. Por tanto, las relaciones de dominación masculina no se logran ejercer y tampoco se consideran a sí mismas como sujetos inferiores, antes buscan proponer una relación equitativa o superior, refutando los planteamientos respectivos de Las Mujeres (1977) y Molina (2003). Su principal objetivo es entretenerse y ocupar su tiempo, lo que las ubica en un rol activo (Oquendo, 2009), al igual que la mujer que fuma marihuana, creando diferencias y distancias hacia las otras mujeres de “Rodrigo D No futuro” e incluso de los personajes de madres tradicionales, hermanas de “Pura sangre” y “La boda del acordeonista”, que se construyen alrededor del cuidado y tienen como principal objetivo cuidar a un otro masculino.

3.4.6 Nohemí: Amiga, ama de casa

Una amiga de la madre de Rodrigo, posee una posición social mayor, al pertenecer a una clase media, a diferencia del resto de mujeres esbozadas previamente que pertenecen a una clase baja por vivir en las comunas de Medellín. Su rol es de ama de casa y permanecer dentro de un ámbito doméstico, físicamente viste más elegante a pesar de que sea de noche. En su relación con los hombres, es quien recibe y atiende a

Rodrigo, ofreciéndole una bebida y estadía; su esposo, sólo está dedicado a pintar, no se inmuta ante la presencia de Rodrigo, aunque ella le dice a Rodrigo que hable con él mientras va por la bebida, eso no sucede. De modo que el cuidado sigue estando presente en este personaje a pesar de la mayor posición social que presenta, teniendo como atributo moral ser servil, lo que indica, que siempre habrá un condicionamiento de género, incluida en una tecnología de la jerarquización (Gargallo, 2007) que en este caso se asocia al servicio y al cuidado por la amistad o el parentesco (Lagarde, 2003; Rosaldo, 1979).

3.4.7 Personajes masculinos y femeninos

Rodrigo y algunos amigos hombres son quienes tienen la posibilidad de salir del espacio social y geográfico en el que él, sus vecinos y familiares se movilizan. Las mujeres, en cambio no tienen esa opción o por lo menos dentro del relato cinematográfico no se les muestra haciendo otra actividad diferente a las ya mencionadas: cuidar a su hijo, novio, amigo; limpiar el hogar, proveer alimentación; divertirse y ocuparse en el ocio a través del canto, el baile o fumar sustancias psicoactivas. Actividades que se dividen en lo doméstico, al depender del otro masculino adulto y en lo privado, al ser actividades que cultivan su yo desde el ocio. En cambio, los hombres aparecen en actividades diversas y múltiples: los niños juegan fútbol, viejos señores son carniceros, beben licor y juegan billar, otros hombres jóvenes viven con armas y motos: son sicarios, ladrones y traficantes de sustancias psicoactivas, actividades consideradas masculinas y que en la película se confirman y que tienen mayor peso dentro de la película, ya que la división de actividades entre hombres y mujeres responde a la naturalización de sus roles desde relaciones asimétricas de poder (Scott, 2008). Igualmente, el tipo de relación que establecen las mujeres con los hombres determinan su forma de actuar y de ser: en algunos casos pueden ser subordinadas pero en otros momentos critican, proponen, agreden y quedan en una relación de igual a igual con el hombre.

3.4 “Confesión a Laura”

Jorge Eliécer Gaitán, líder liberal y candidato a la presidencia de Colombia es asesinado en Bogotá el 9 de abril de 1948: su muerte conmociona al país (...). Mientras todo esto ocurre, Josefina se ocupa de preparar una torta para su vecina y amiga Laura, quien cumple 45 años el 10 de abril. Laura, profesora de colegio y solterona, vive en un apartamento justo al frente del que comparten Josefina y Santiago, empleado público de 55 años. Los tres se verán obligados a vivir una situación que nunca imaginaron. Durante 24 horas estarán sitiados (...), su propia verdad los obligará a mostrarse tal cual son o tal cual les habría gustado ser. Fundación Patrimonio Fílmico (2006: 157-158). Por eso, Santiago aprovecha su situación para abandonar a su esposa Josefina sin que ella se dé cuenta, acción promovida por Laura, Josefina llora por su pérdida y Laura consuela a Josefina, pero agradada porque por un instante dejó de ser soltera.

Tabla 6. Mujeres representadas de “Confesión a Laura”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
Personaje principal	Josefina	Ama de casa y esposa	Prepara un pastel, llama múltiples veces para controlar a su esposo y amiga, llora cuando su esposo aparentemente muere	Objetivo: controlar y cuidar a su esposo. Instrumento: observa cada acción de su esposo y emite juicios, de modo que lo cohibe	Mestiza, de más de 40 años, usa un vestido, cabello recogido	Clase media, residente en ciudad capital (Bogotá), casada	Conservadora, exigente, perfeccionista, rígida, dominante y cuidadora	Es controladora, dominante pero depende de su presencia porque sufrió al creer que murió su esposo. Ejerce una relación de dominante-dominada	Pretende ser controladora, posesiva, busca dominar desde su status de ama de casa	Sólo se dedica a las labores del hogar	No aplica
	Laura	Amante	Llora por la situación en la que se encuentran, conversa y se divierte con Santiago, llora cuando él aparentemente muere	Objetivo: conseguir una compañía masculina para sentirse completa. Instrumento: está junto a un hombre casado que no puede salir del apartamento por el peligro de la calle	Mestiza, de más de 40 años, usa un vestido, cabello recogido pero se lo suelta hacia el final	Trabajadora de un colegio, instruida, clase media, residente en ciudad capital (Bogotá), soltera	Liberal, sensible, pasiva, propositiva	Añora tener un sujeto masculino a su lado, cuando lo tiene es objeto de placer pero de forma concensuada, busca ofrecerle bienestar y cuidados y es admirada por hacer actividades diferentes: bailar, leer	Es dominada y juzgada porque ella es soltera y no ha vivido la experiencia de esposa o ama de casa, por ello asume un rol pasivo	Permanece en su casa pero se dedica temporalmente al cuidado del otro	Trabaja en un colegio

Fuente: Datos elaborados por la autora.

De acuerdo a la tabla anterior, son dos mujeres protagónicas en el relato cinematográfico, de clase media, mestizas, de más de 40 años, antagónicas en sus roles y varios de sus atributos morales y sociales: Josefina es ama de casa, esposa, conservadora y heterosexual, y por tanto, está enmarcada en un rol femenino tradicional y evidencia aquel sujeto femenino que critican Curiel (2009) y Carneiro (2001). La otra mujer, Laura, trabaja en un colegio, es liberal, instruida y soltera que se convierte en amante. En un primer momento, hace parte del ámbito público al estar vinculada a la educación (García, 1888), construirse como un sujeto que piensa de manera independiente y ser entonces una obrera del pensamiento (Matto, 1902).

Cabe resaltar, que las que presentan algún tipo de conocimiento profesional o técnico, son los personajes como Laura y Florencia en “Pura sangre”, mujeres de clase media y no de élite, como se suele atribuir a esta clase social el acceso a la educación y el conocimiento. Laura luego se transforma en un sujeto de complacencia para el sujeto masculino, al ofrecerle placer, no sólo sexual sino también diversión y distracción de la situación que se vive en las calles de Bogotá.

En la práctica, ambas mujeres, una amiga de la otra, refieren su existencia y construcción de sí al único hombre allí presente, Santiago, el esposo de Josefina, aunque Laura lo muestre de manera más sutil y prorrogada. Josefina se muestra exigente, perfeccionista y rígida con su esposo: le critica su tardanza al llegar del trabajo, está pendiente de su alimentación y cómo se comporta; también busca cuidar de su esposo, de velar por su salud. Es cuidadora y dominante al mismo tiempo y quien posee atributos condescendientes es su esposo. En todo el relato tiene el cabello recogido y usa vestidos.

En diversas ocasiones, llama a la casa de su vecina para saber qué hace Santiago o qué necesita Laura, le recomienda a Laura qué hacer en las circunstancias en las que se encuentran. Josefina quiere controlar la situación política que viven, la relación entre ellos dos y las acciones de Laura. En la relación con otra mujer, Laura sólo asume un rol pasivo, tranquilo, no entra en discusiones, acepta con su silencio todo lo que ella dice cuando llama por teléfono, porque en términos domésticos y de relaciones de pareja, concibe a Josefina como una figura más legítima que ella misma. No vive ni ha vivido la experiencia de Josefina como esposa, aunque en el fondo no apruebe su actitud y por ello es juzgada por su amiga, quien pretende dominar desde su status de ama de casa, haciéndose presente la experiencia desigual entre mujeres de Celiberti (2010) pero también de dominación a partir del estado civil como sucede con Blanca y su matrimonio.

Para Santiago, Laura es la antítesis de su esposa al ser una mujer que lee, baila, se divierte, escucha música, no está casada y por tanto le causa mayor curiosidad conocer sobre su vida y especialmente, sobre su relación con otros hombres. Pero Laura también es sensible, porque se preocupa por la situación política que están viviendo, se molesta y ruboriza cuando debe explicar y justificar sus acciones o sus decisiones de vida ante el hombre que le cuestiona su estado civil; de igual manera, está en busca de un sujeto masculino que la acompañe y la consuele, no dentro de una relación

matrimonial y por ello, hacia el final del relato acepta ser amante, dejando de ser una mujer completamente soltera.

Al pasar el tiempo, Laura es concebida como una amenaza para la relación que Josefina tiene con su esposo, Josefina está perdiendo el control que creía tener, así que llama una vez más y les critica que estén bailando en medio de una emergencia y le advierte a Santiago sobre Laura: *“es que piensa sacar las uñas o qué (...), a ella le gusta la lectura... y el baile”*. Sabe que justo esos son los elementos que las diferencian y que su esposo puede fijarse en su amiga, revirtiendo la relación de dominación que Josefina tiene sobre él y por ello, le exige que regrese a su casa; al hacerlo, disparan en la calle y ambas mujeres creen que él ha muerto, lloran y se entristecen. Laura piensa que la responsable de esa muerte es Josefina y por eso se molesta con ella.

Pero no ha sido así, Santiago regresa al apartamento de Laura, ella se alegra, se abrazan, besan y terminan en una cama en ropa interior, ella le cura una herida de su pie. Plano siguiente están desnudos, con el cabello suelto y con una sábana encima. Previo a esta situación, Laura siempre había tenido su cabello completamente recogido y peinado. Laura de forma propositiva y comprensiva, le recomienda que aproveche esa oportunidad para que sea quien realmente es: aquel hombre que fuma pero que su esposa no se lo permite. Laura y Santiago son representados como sujetos de placer, compañeros sentimentales y de gustos compartidos. Laura se transforma entonces en aquel sujeto liberador, emancipador de las opresiones de su amigo-compañero sentimental, opresiones ejercidas por su propia esposa. Al ella no tener esposo, es una mujer libre que tiene el privilegio de no limitarse por un otro masculino, empero ella misma decide condicionarse y subordinarse al sufrir por él y preocuparse por lo que le pase, porque desea tener un sujeto masculino a su lado para sentirse completa, dado que lo concibe como su carencia (Molina, 2003) y ese es su principal objetivo dentro del relato.

Esta película muestra unas relaciones de pareja y de amistad complejas, en donde la mujer es representada como un sujeto cambiante y no homogéneo. Cuidar a otro no implica necesariamente ser dominada, porque también se puede dominar, controlar, atributos que se le otorgan usualmente al hombre, que en el caso de Josefina la relación es inversa: es ella la que controla a su esposo y busca mantener esa relación bajo esa característica; en ese dominar, también es dominada cuando siente que lo está perdiendo y le genera desesperación, duda por el involucramiento de una

segunda mujer que difiere de lo que ella ha sido. Por otro lado, la segunda mujer, construida como amante, da una imagen de mujer seductora (Higonnet, 2000) sutil, en lo que coincide con Ariana de “La boda del acordeonista”, una mujer indígena convertida en amante, que logra quedarse con aquel hombre por su posición mitológica de diosa, pero Laura no lo retiene, antes le permite que se vaya. Laura en gran parte del relato está dentro de una relación de igual a igual con su amigo-amante, por los gustos y las acciones (ambos trabajan por ejemplo) y lo acepta como es. Ambos personajes femeninos, a pesar de las contradicciones y de ocurrir en momentos distintos, se convierten en el segundo sexo (Beauvoir, 1989).

3.5 “María Cano”

Colombia años 20. El país recibe la indemnización por la separación de Panamá y se abre al crédito externo para emprender grandes obras de desarrollo. Crece la masa de trabajadores, aunque no mejoran sus condiciones, pues siguen sometidos a las implantadas desde la época colonial. El clima es más que propicio para las luchas reivindicativas y para el surgimiento de aguerridos líderes: María Cano fue una de las más destacadas. Su trabajo a favor de los obreros se dio también en pro de la mujer, enfrentó al gran poder, recorrió el país e incursionó en la literatura. Ella y sus compañeros hacen esta historia Fundación Patrimonio Fílmico (2006: 158). Al final de su vida, pierde prestigio y la importancia política que tuvo en algún momento.

3.5.1 *María en su dimensión pública y privada*

“María Cano” es una película (*VER TABLA 7*) que tiene como personaje protagónico a una mujer, una lideresa política de los años veinte: María Cano. Moralmente, es retratada durante su juventud-adulthood, como una mujer contestataria ante la realidad de su época pero sensible ante lo que le ocurre o debe hacer según su posición y postura política y luego hacia su vejez, aparece como una mujer temblorosa y que fuma.

María hace parte del ámbito público al configurarse como una obrera del pensamiento y vincularse a las artes (Matto, 1902): escribe en una máquina de escribir y publica sus poemas de amor y pasión en un periódico, aunque su primo le refuta ese texto porque

considera que ella no tiene experiencia en esas vivencias, siendo en el fondo una crítica implícita al hecho de publicar. Ella le contra argumenta apelando a que él desconoce si lo ha vivido o no. Situación semejante a las mujeres que presenta Area (2005), quienes publicaron periódicos culturales y los hombres las criticaban por hacerlo. El primo de María le propone que los acompañe en el partido político, porque es *“una mujer culta, rebelde”*, que no guarda silencio, que hace lo que realmente desea, -aunque en ciertos momentos deba solicitarlo- sea beber licor o escribir sobre el amor. Pero esas cualidades las adquiere por la posición social a la que pertenece: clase media alta de Medellín, y sobresalen en la relación con su primo porque es quien las reconoce.

Asimismo es reflexiva, ante el contexto de violencia en el que se encuentran, busca lo mejor para sí y los demás: media y no insiste en seguir la lucha social como lo desea su primo, porque ella vio cómo moría la gente. Y por eso, no quiere tener hijos biológicos pero ante los cuestionamientos de su primo si los piensa tener, prefiere y acepta cuidar y proteger un hijo que no es propio, que en compañía de sus otras dos hermanas, a través de los lazos de solidaridad y familiaridad que presentan, se encargan de asumir un rol materno para un solo hijo adoptado. Asemejándose a la red de apoyo femenino que recibió la novia 2 de “Rodrigo D No futuro”. Sus hermanas juegan con él, se preocupan por su limpieza, por saber cómo está, el niño es una compañía masculina para ellas.

María como lideresa política participa de un congreso donde se crea el nuevo partido socialista, está lleno de hombres, son pocas las mujeres presentes, María Cano es la mujer que resalta y tiene el privilegio de estar entre los líderes, la aplauden, ovacionan. Esa es su forma de emanciparse frente al ámbito doméstico, el mundo del adentro, en palabras de Las Mujeres (1978) y el rol materno en términos de Simone de Beauvoir (1989), y obtener poder al trascender dichos límites (Rosaldo, 1975), aunque ejerza ese rol posteriormente con un hijo que no es suyo. Los liberales consideran que es mucho alboroto por una mujer, es decir, la perciben como un sujeto inferior (Molina, 2003; Las Mujeres, 1978) que no merece atención, ejerciendo cierto tipo de discriminación por género (Gómez, 2010). Ignacio y María, entre otros líderes, van a una reunión con un ministro. Subiendo las escaleras Ignacio se molesta porque no tiene puesto el abrigo y así no entrará con ella. Ella acelera el paso y sube pero le cuestiona su idea. Sin embargo, dentro de la reunión ella tiene el abrigo puesto, así

que puede refutarle en el discurso pero sus acciones son contrarias, acepta parcialmente el control que pretende Ignacio sobre ella. Cuando no recibe respuesta ante la solicitud que hace al ministro, se quita el abrigo y agita la gente que está afuera de esas oficinas. Simbólicamente retoma el poder que había dejado desmeritar en su acción por Ignacio.

María cambia de actitud y de rol de una relación a otra: ante la multitud es una mujer valiente por liderarla, agitarla y enfrentarse a políticos, pero frente a Ignacio, aparece débil, más cuando él le propone ser su protector y hay cierta atracción, confirmado en las caricias, besos y abrazos que él le provee, cuando ella está llorando, después de huir de una masacre. Ese acto se inicia por él, mas no por ella, en este momento ella no lidera, no toma decisiones en la relación, le otorga ese poder a su compañero pero esa actitud causa que él guarde silencio y se vaya cuando ella le pide seguir y luchar juntos, a pesar de que le pregunte cuándo irá a Medellín a ver a su hijo. Sus propuestas no tienen eco en él. Sin embargo, cuando Ignacio no está a su lado, sigue en su actitud de proponer nuevas condiciones laborales para sus compañeras mujeres en la imprenta en la que trabaja, promoviendo una lucha que logre emanciparlas a todas (Beauvoir, 1989).

En la capacidad de decisión de si hacer una huelga o no, sus compañeros de partido, incluidos su primo, Ignacio y Ezequiel, discuten pero previamente han enviado a descansar a María, quien es tratada como una señorita, así que ni piden ni toman en cuenta la opinión que ella pueda tener al respecto. Dentro de la gira que hacen por varias ciudades, queda sólo como una figura pública femenina que agita las masas, pero en aspectos neurálgicos es una figura ausente.

Así mismo, busca ser cercana a la gente a través de su discurso, es crítica, no acepta totalmente lo que le dicen debe hacer, evidenciado por ejemplo cuando Ezequiel le propone hacer un discurso pero ella le responde que le gustan los discursos sencillos, sin citar a autores, como él proponía. Una vez pasa el encarcelamiento y exilio de los líderes del partido socialista, María se encuentra con Ezequiel y le critica la posición de líder que asumió en el partido liberal, siendo ellos de un partido distinto. Con Ezequiel hay un conflicto ideológico sobre lo que significa ser parte o no de ese partido, y por ende hay una molestia en María y la evidencia en su trato, pero Ezequiel no le da la importancia que antes solía tener ella, desvalorizando lo que fue María en su tiempo de activismo político.

María al final de su vida, teme de Ignacio y le exige que no la lleve a un asilo para ancianos, que esa es su casa y no la toque: *“nunca me quiso, sólo me utilizó, usted nunca ha querido a nadie, ni a su esposa ni a Eddy, ni a mí. Usted es un hombre sin sentimiento”*, dado que Eddy, su hijo, quedó al cuidado de ella y sus hermanas por muchos años y él nunca estuvo a su cargo. Él guarda silencio y permanece ahí, aceptando lo que ella le dice.

Durante gran parte de su vida María tiene privilegios que le permiten viajar, discutir, reflexionar, inmiscuirse en un medio que la aclama pero posteriormente la rechaza, asumiendo un rol activo (Oquendo, 2009), desde su participación en la política. Al final de su historia el amor que sentía por Ignacio se convierte en un temor y en cierto odio, porque reconoce que él nunca la quiso, sino que ella fue un instrumento de placer y de reconocimiento político para él.

3.5.2 Carmen Luisa y Rurra: hermanas

Sus hermanas, Carmen Luisa y Rurra, son dos mujeres secundarias en el relato, que asumen el cuidado de los otros de maneras distintas, el rol maternal en Carmen Luisa es más fuerte, dado que al final reconoce que su hermana María es como su hija, estableciendo relaciones más maternas que de hermandad. Es ella quien ejerce el cuidado material y emocional de su hermana María: la anima, tranquiliza y aconseja cuando María le reconoce que está confundida, nerviosa y dubitativa de sí misma por un evento al que asistirá en Bogotá. Su hermana mayor le responde: *“mire María, este momento es tan importante, usted ha trazado un camino, (...) usted ya tiene experiencia, (...) ya la conocen, la respetan y sobre todo la quieren”*. En otro momento María se desahoga con su hermana porque tiene prohibido hablar en público y una vez más Carmen la tranquiliza: *“todo tiene remedio, no se afane, hija”* pero María es obstinada: *“no puedo, tengo que denunciar”*. Se entristece y está meditabunda porque mujeres del pueblo creen que el agua de las fuentes está envenenada por ella, a pesar de que le refute su idea y Carmen Luisa es quien busca animarla. María no se ve sólo como aquella mujer rebelde y aguerrida, sino también como aquella mujer que siente lo que vive, duda, se confunde, se entristece, sufre y mucho más en lo relacionado con Ignacio.

Carmen Luisa también se encarga de la alimentación (hace arepas) y cose las banderas del partido, a manera de apoyo a su hermana -que se vinculó al partido socialista- y trabajo, así sea secundario pero importante, actividad que también apoya su hermana Rurra; Carmen Luisa es quien le limpia el cabello a María cuando sale de la cárcel en la que estaba y le comenta sobre la situación política en la que se encuentran todos sus conocidos y el país en general. María le pregunta: “¿usted, desde cuándo sabe de política?” Porque su hermana nunca antes había mostrado mayor interés en ese medio. Y más cuando éste se caracteriza por ser principalmente masculino, siendo María un sujeto que irrumpe y transgrede con su presencia y accionar (Clemente, 1939).

Carmen Luisa fuera de ser madre-hermana, pinta a manera de entretenimiento, pero es una actividad que no es constante dentro del relato, porque prevalece ser servil y estar atenta a las necesidades de los otros, ya sea su hermana o el hijo adoptivo, dejando el cultivo y cuidado del yo de lado, de manera contraria a las mujeres de heavy metal, punk y aquella que fuma marihuana en “Rodrigo D No futuro”, quienes sí reivindicaron su ocio. Rurra por su parte, se dedica a alimentar palomas y a cuidar al niño a través del juego y conversar con él, teniendo los mismos atributos serviles de Carmen Luisa. Son dos mujeres que a pesar de que trabajen de manera no remunerada para el partido político o tengan una actividad de ocio no constante, ejercen un rol materno y se confinan al ámbito doméstico, en sus acciones y relaciones, aunque ese cuidado no se otorgue exclusivamente a un sujeto masculino, sino a otra mujer, ampliando la definición que Lagarde (2003) daba de las relaciones maternas. Es decir, el cuidado se puede ejercer entre mujeres y por mujeres, pero ello no significa que sea exclusivo de mujeres o que sólo sea para hombres.

3.5.3 Carmen: esposa y madre

En Cali, Carmen, esposa de Ignacio -compañero sindical y amante de María- está en embarazo y cuida a otro hijo pequeño, pertenece a una clase baja. Es representada bajo un rol tradicional, que cuida de sus hijos y esposo, pero que en las temporadas en las que se va de viaje su esposo y no está junto a ella, asume el mantenimiento y cuidado del hogar, al trabajar en un restaurante que queda en su propia casa, teniendo

un doble escenario de trabajo y varios roles por ejercer (Beauvoir, 1989; Las Mujeres, 1978). Cuando él está junto a ella, es él quien toma las decisiones que le compete al hogar, no importa que sea ella quien esté a cargo cuando él no está, porque para eso llega él a retomar el control; no concibe a su esposa en una relación de igual a igual, sino todo lo contrario: él es superior a ella (Molina, 2003). Carmen no incide sobre sus decisiones, aunque lo cuestione o se resista momentáneamente, reflejado por ejemplo, en una conversación que tienen cuando regresa de uno de sus viajes. Él le comenta que María Cano se alojará en su casa y Carmen se incomoda por ello, pero de igual manera, cuando María llega la atiende porque su esposo así lo dispone. Ya en la habitación de Ignacio y Carmen, discuten sobre la intención de Ignacio de llevarse a su hijo de viaje. Carmen: *“soy la mamá”*. Ignacio: *“y yo soy el papá”*. Carmen: *“¿quién lo va a cuidar?”*. Ignacio: *“yo”*. Carmen: *“¿usted cree que él está mal conmigo?”*. Él lo niega con la cabeza y la empieza a besar. A pesar de la discusión entre Carmen y él, ésta se resuelve con el convencimiento emocional y sexual por parte de su esposo. La cámara muestra a María con los ojos llorosos, estaba escuchando la conversación, sufre porque sabe que el amor de Ignacio debe ser compartido. María se asemeja a Ariana y Laura como amantes, en tanto todas tres demuestran una emocionalidad porque les afecta que el hombre que desean está con otra mujer o porque esa figura masculina estará ausente, pero difiere en que María adicionalmente, asume cuidar al hijo de Ignacio. La relación entre ambos ya no sólo es una cuestión de placer sino también maternal.

3.5.4 Mujeres en “María Cano”

Las cuatro mujeres representadas, son mujeres que actúan de acuerdo a la presencia de un hombre o el tipo de relación que establecen con las otras mujeres, por ende, sus atributos y roles varían en la complejidad de la relación. María, como mujer protagonista, es contradictoria a lo largo de su vida: puede ser valiente, crítica, reflexiva, propositiva ante el escenario político, aunque en ciertos momentos no tome decisiones o no le permitan hacerlo, limitándose a ser una figura pública, pero ante su hermana mayor, Carmen Luisa, se muestra vulnerable, nerviosa, confundida, mediatunda e Ignacio hace que ella se comporte como una mujer sumisa y por eso se sienta utilizada. Sus hermanas, son serviles, cariñosas, se dedican al cuidado y lograr el

bienestar de los otros (niños, hermanas y animales) y también pueden trabajar para apoyar a su hermana en su proyecto político o entretenerse pintando.

En contraste a estas mujeres, está la esposa de Ignacio, quien pertenece a una clase inferior a las demás, debe trabajar de forma remunerada y no remunerada en su propia casa, ya que su esposo la abandona por seguir la lucha social. Se subordina a él, porque es quien toma las decisiones importantes que afectan toda la dinámica familiar: le critica, discute, cuestiona pero la voz que tiene peso definitivo es la de su esposo, por eso, no puede hacer nada cuando su hijo se va a vivir a otra ciudad. Estas tres mujeres subordinadas al cuidado, se asemejan a los personajes femeninos que tienen roles tradicionales dentro de “Pura Sangre”, “La Boda del Acordeonista”, “Confesión a Laura” y “Rodrigo D. No Futuro”, se distancian de los personajes femeninos de “La Mansión de Araucaima” en la medida que no son mujeres que viven el placer abiertamente –a no ser que estén casadas-, la única que lo vive en su plenitud es María pero de forma sufrida porque no está socialmente aceptado: es una amante y en dicho rol coincide con Ariana, quien para que se acepte la ilegitimidad de su relación, se convierte en diosa y desaparece a Adel.

Tabla 7. Mujeres representadas en “María Cano”

TIPO DE PERSONAJE	PERSONAJE FEMENINO	ROL	ACTOS	OBJETIVO-INSTRUMENTO	ATRIBUTOS FÍSICOS	ATRIBUTOS SOCIALES (POSICIÓN SOCIAL)	ATRIBUTOS MORALES	RELACIÓN CON LOS HOMBRES	RELACIÓN CON OTRAS MUJERES	ÁMBITO DOMÉSTICO	ÁMBITO PÚBLICO
Personaje principal	María	Lideresa política, hermana, amante	Dialoga con sus hermanas buscando apoyo y cuidados, escribe poemas, discute con muchos de los hombres que están a su alrededor, bebe licor, fuma, se va de viaje por el país y agita las masas. Recibe los besos y caricias de su compañero sentimental, propone nuevas condiciones laborales	Objetivo: ser una mujer polifacética y de contradicciones a través del tiempo. Instrumento: interactuar con distintas personas y cambiar dependiendo de ellas	Blanca-mestiza, siempre usa vestidos, dependiendo en qué región del país esté, a sí mismo se viste, transita entre los 30 y 70 años	Clase media alta, escritora, lideresa política residente en una ciudad capital (Medellín)	Contestaria, sensible, reflexiva, dubitativa de sí misma, confundida, nerviosa, obstinada, débil, propositiva	Agita las masas, pero no toma decisiones políticas como ellos. A sus compañeros, les critica sus posiciones y actitudes. Es débil y sumisa ante el hombre que ama, aunque hacia el final lo desprecie	Busca que sus hermanas la cuiden emocionalmente, ante ellas se muestra temerosa, dubitativa. Con sus compañeras de trabajo, las agita para cambiar sus condiciones de trabajo	Permanece en su casa ocasionalmente y cuando lo hace, es para buscar el apoyo de sus hermanas o cuidar a un niño	Se traslada por todo el país en una gira política, incluso es encarcelada
			Pinta, prepara arepas, cose banderas del partido socialista, limpia el cabello de María, cuida un hijo que no es suyo al limpiarlo	Objetivo: cuidar a hermanas como si fueran hijas y un niño como si fuera un hijo. Instrumento: estar atenta a las necesidades de los demás	Blanca-mestiza, robusta, usa vestidos y la mayoría de las veces usa un delantal, transita entre los 40 y 70 años	Clase media alta, pintora ocasional, residente en una ciudad capital (Medellín)	Servil, cariñosa, preocupada por su hermana, tranquila	Se encarga del cuidado de un niño en todas sus dimensiones	Relación maternal con sus hermanas: las alimenta, anima, se encarga de su higiene	Permanece y muere en el hogar	Trabaja para el partido socialista a través de las banderas que cose dentro de su casa
			Alimenta palomas, cuida un hijo que no es propio, juega parqués con él, cose banderas del partido	Objetivo: cuidar animales, apoyar a su hermana María y cuidar un niño. Instrumento: permanecer en casa para atender las necesidades de los animales y el niño	Blanca-mestiza, de estatura baja, usa vestidos y en varias ocasiones usa un delantal, tiene 30 años o menos	Clase media alta, residente en una ciudad capital (Medellín)	Servil, cuidadora, preocupada por el bienestar de los seres vivos que la rodean	Cuida a un niño: juega y habla con él, se siente acompañada por esa figura masculina	Se preocupa por su hermana María, de manera sutil, la apoya en lo que necesite	Permanece en el hogar alimentando animales	Trabaja para el partido socialista a través de las banderas que cose dentro de su casa
			Cuida a sus hijos, aunque deje que se vaya por muchos años su hijo mayor por decisión de su esposo, satisface emocional y sexualmente a su esposo, asume el mantenimiento del hogar cuando queda sola, trabaja en un restaurante	Objetivo: cuidar a sus hijos y aceptar todo lo que desee su esposo, trabajar cuando queda sola Instrumento: permanece en el hogar para abarcar todo lo que debe hacer	Mestiza, está embarazada, tiene 30 años o menos, es joven	Clase baja, residente en ciudad capital (Cali)	Subordinada, Dócil, crítica	Depende de las decisiones de su esposo, aunque cuestione no incide sobre estas. Provee placer a su esposo	Se molesta ante la presencia de María en su vida	Asume el control del hogar cuando su esposo no se encuentra	Trabaja en el mismo lugar en el que vive

Fuente: Datos elaborados por la autora.

3.7 Síntesis

3.7.1 Roles y actos

Los veintiocho personajes femeninos que se encuentran en las seis películas analizadas, producidas durante los años ochenta en Colombia, son representados en sus roles como madre, esposa, novia, amante, diosa (la Mohana), ama de casa, abuela, hermana, amiga, cantante, bailarina, lideresa política, proveedora de placer, empleada doméstica, niñera y enfermera.

Los actos que realizan se pueden clasificar en cuatro: a) Cuidado: sea remunerado o no, hacia niños propios o de otras mujeres, pacientes enfermos, otras mujeres y hombres con los que tienen un parentesco, alguna relación sentimental o de amistad e incluso hacia animales; pueden ser cuidados inmateriales a través del apoyo emocional o materiales como la alimentación, higiene personal, limpieza del hogar; b) Cultivo del sí, ocio, entretenimiento y placer: tocan un instrumento, cantan, bailan, pintan, ven televisión, conversan, fuman, beben licor, llenan un álbum de calcomanías, proveen placer sexual, coquetería, sensualidad tanto a hombres como mujeres, desligándose varios de los personajes femeninos del sistema heteronormativo, cambian forma de vestir y el cabello con productos naturales o químicos, se van de viaje hacia la ciénaga por la eternidad; c) Emotividad: lloran por la ausencia, el maltrato o indiferencia de un hermano, amante o esposo; pelean, discuten y/o agreden a un hermano, amigo, novio, político porque no están de acuerdo con ellos y sus decisiones, también pueden discutir entre mujeres; se entristecen por el rechazo, lo que en un caso le provoca la muerte; y finalmente, d) Reivindicación de derechos políticos: se van de viaje por todo el país o en el mismo lugar de residencia, promulgan nuevas ideas políticas y condiciones laborales.

3.7.2 Tipos de personajes femeninos y relaciones con hombres y mujeres

El tipo de personaje que prevalece son los personajes secundarios o incluso extras, son pocos los personajes femeninos protagonistas (ocho en total); están subordinadas a un otro, sea paciente, esposo, amante, hermano o hijo y en menor medida a una amiga, hermana o madre, porque no sólo son los hombres que dominan, sino también mujeres de mayor status, ampliando la idea de Tristán enunciada en 1844. Ratificando la idea de experiencias de desigualdad entre mujeres pero también de opresión por sujetos masculinos (Celiberti, 2010; Collins, 2008; Carosio, León, 2007).

Las relaciones entre hombres y mujeres que sobresalen son las de parentesco directo, es decir que son madres, hermanas, esposas, hijas, novias, abuela y relaciones extramaritales y de amistad al ser amantes o amigas. En segundo lugar, las relaciones de cuidado dentro de oficios no remunerados, vinculadas al tipo de relación anterior y remunerados, al trabajar como enfermera, niñera y empleada doméstica; y en tercer lugar, el cuidado del yo, a través de actividades de ocio y entretenimiento.

Las mujeres que establecen relaciones de parentesco como lo anota Rosaldo (1979) y (trabajo) de cuidado remunerado y no remunerado, dirigen sus vidas según las decisiones de los hombres, no son mujeres plenamente autónomas, sino que se convierten en sujetos inferiores y de menor valor frente a los hombres (Molina, 2003), construyendo plenamente una relación asimétrica entre hombres y mujeres como lo había planteado Scott (2008). Mientras que aquellas que se preocupan plenamente por el cuidado del yo o reivindicarse a sí mismas desde su identidad, son mujeres que transgreden las relaciones de dominación ejercidas por los hombres porque tienen los conocimientos (profesionales o míticos) y una actividad económica para ejercerlo como Florencia en “Pura Sangre”, quien además es cómplice de sus compañeros o Ariana en “La Boda del Acordeonista” y las actrices de “La Mansión de Araucaima”, Machiche y Ángela; se han construido desde la masculinidad como la mujer joven de cabello corto y las mujeres cantantes/ bailarinas en “Rodrigo D. No Futuro” o son sujetos masculinos contruidos desde la feminidad como la cantante en “Pura Sangre”, asumiendo roles plenamente activos y distintos a los esbozadas anteriormente. Aunque en este planteamiento, se debe exceptuar a Blanca de “La boda del acordeonista”, una mujer que se preocupa por sí y su belleza, pero no ha transformado su relación de dominación con su novio.

3.7.3 Atributos morales

Los atributos morales que se hallan entre los veintiocho personajes analizados son de dos tipos: a) Activos: ser mesurada, calculadora, racional, insensible, liberal, exigente, divertida, alegre, sensual, coqueta, tener sus propias normas, así estén desviadas, ser controladora, dominante, perfeccionista, esperanzada, ambiciosa, contestataria, reflexiva, obstinada, propositiva, crítica, agresiva, cómplice, conflictiva, sentir placer y b) Pasivos: ser tranquila, servil, subalterna, ser inferior, subordinada, sumisa, débil, conservadora, dominada, ingenua, temerosa, triste, religiosa, preocupada por los otros más que por sí misma, sensible, dubitativa, estar confundida, atenta, receptiva.

Sin embargo, esta clasificación y la transgresión de los atributos y roles activos, no es absoluta o excluyente, porque una misma mujer puede asumir múltiples roles, modos de relacionarse y atributos y por ende, en ciertos casos es dominada, sumisa, débil y en otros es dominante, controladora, reflexiva y lideresa, dependiendo del sujeto con el que se relaciona. De igual manera, algunos atributos están interrelacionados con la

posición social que tienen los personajes femeninos, donde aquellas de clases medias, zonas urbanas o que tienen un carácter mitológico se construyen principalmente desde atributos activos, propositivos, fuertes y por tanto diferenciadores del resto de mujeres, como son los casos de Laura en “Confesión a Laura”, María en “María Cano”, Florencia en “Pura sangre” y Ariana en “La boda del acordeonista”, sin que ello quiera decir que una mujer con otra posición social no pueda tener dicho atributo.

3.7.4 Atributos sociales y físicos

En términos de clase, raza, lugar de procedencia, estas mujeres son principalmente de clases bajas y medias, mestizas y tan sólo cuatro son afrodescendientes y una indígena; viven en zonas urbanas como Bogotá, Cali y Medellín, sólo en un caso viven en una zona rural, un pueblo cercano a una ciudad intermedia, como Barranquilla. Se encuentran dentro de una tecnología de la jerarquización (Gargallo, 2007), ocupando la posición de mayor nivel de importancia o privilegios, las mujeres que poseen conocimientos profesionales (ser enfermera o trabajar en un colegio), viven en zonas urbanas, pertenecen a una clase alta y están casadas, variables que surgen en la matriz de opresión como elementos diferenciadores entre las mismas mujeres porque les permite decidir, cuestionar y dominar. Aquellas que viven mayores opresiones son las de las clases bajas, son racializadas étnicamente y tienen oficios de menor valor, y no sólo las oprimen los hombres sino las mujeres de mayor posición social o incluso por su estado civil, al ser soltera. Esta última categoría amplía las definiciones de la matriz de dominación de Collins (2008), la tecnología de jerarquización de Gargallo (2007) y los planteamientos dados por León (2007) sobre las intersecciones del género.

3.7.5 Ámbito público, doméstico y privado

Si bien algunas mujeres pueden circunscribirse únicamente a relaciones maternas y de placer en ámbitos domésticos, otras pueden pertenecer también o únicamente a ámbitos públicos, ya sean de ocio, para trabajar por el entretenimiento o entretenerse en otros espacios como el río o la ciénaga; políticos para luchar por el cambio de condiciones laborales; culturales al escribir, publicar sus escritos o ser actrices o pueden dar mayor relevancia al ámbito privado, en tanto se resalta la construcción del

yo, para entretenerse a través de la música, la pintura, la televisión, pegar calcomanías de ciudades del mundo, el consumo de sustancias psicoactivas o cambiarse de un pueblo pequeño a una ciudad capital y su apariencia física para sentirse más cómoda con su identidad. En otros casos el ámbito doméstico se entrelaza con el público, al trabajar en la misma vivienda en la que se vive o trabajar en una vivienda de otra persona, en donde como diría Beauvoir (1989), ese tipo de situaciones le genera un dilema a la mujer, porque debe asumir una doble condición de vida.

3.7.6 Consideraciones finales

La ficción, al no ser igual que la realidad, *“es una presentación exagerada de ella, pero hace parte de ella y da cuenta de ansiedades, miedos y deseos no resueltos por los individuos que vivieron una época”* (Goody, citado en Charry, 2006: 88). Por ende, el significado de ser mujer que prevalece (mujer dominada) dentro del cine colombiano de los ochenta, hace un contrapeso simbólico y genera tensiones frente a lo que algunas mujeres estaban viviendo durante la década: mujeres que se educaban y trabajaban. Sin embargo, esa mujer dominada no es la única mujer, sino que se enmarca dentro de relaciones y atributos más complejos y diversos, donde también puede ser dominante o al menos intentar serlo. Es decir, son distintas mujeres que presentan diversas identidades, acciones, roles, atributos, no se encuentra que es una única mujer la que se representa, confirmando la idea de Lola Luna (1999), sino que es un sujeto simbólico y plural.

Es menester resaltar que cada película tiene una temática. En *“Pura Sangre”* prima la muerte y el trabajo racional alrededor de este, en *“La Mansión de Araucaima”* se encuentra el placer y la muerte; en *“La boda del acordeonista”* es el matrimonio y desaparición de los sujetos, *“Rodrigo D. No futuro”* muestra el mundo del narcotráfico, la violencia y la muerte, en *“Confesión a Laura”* el tema que prima es la construcción compleja del amor y en *“María Cano”*, el mundo de la política desde la visión femenina. Estas temáticas, muestran la preocupación social desde lo cinematográfico por determinados contenidos mediáticos durante los años ochenta, creando metáforas, analogías de lo "real", donde algunos de estos temas coinciden con el fenómeno violento y del narcotráfico de la época, ya esbozado en el capítulo *“Cine como institución en la sociedad colombiana”*.

4 LOS CINEASTAS COMO (SUB) GRUPO SOCIAL

La tercera dimensión de la que habla Chartier (2005) para comprender la noción de representación social es la del grupo social que construye y crea esa representación. Este grupo pertenece a una posición social dentro de la estructura de la sociedad y dentro del mundo cinematográfico los cineastas que crean las películas, son uno de los tipos de sujetos partícipes, porque también pueden pertenecer otro tipo de sujetos y de manera específica al proceso de realización y producción de cada película: guionistas, montajistas, productores, etc., haciendo un trabajo colectivo y por ello son un subgrupo dentro del amplio grupo social que compone la institución cinematográfica, adicionales a los otros actores, que ya fueron esbozados: el Estado y los espacios editoriales para la crítica y difusión (*Ver Capítulo 2*). Sólo que para los años ochenta y años previos, en varios casos, unos y otros sujetos dentro de la realización de la película coinciden con la figura del director: *“los de los sesenta, que éramos rebeldes, era como un cine de autor, en que uno escribía el guión, dirigía, producía y se metía en la deuda, era puro de autor. Esta nueva generación [después de los años noventa] ha dividido mucho el trabajo”* (Loboguerrero, 2013). Por ende, para la época analizada los cineastas poseen un rol determinante al proveer y orientar dentro de la película un *“universo de significado que otorga sentido objetivo a las actividades”* (Berger y Luckman, 1972: 111), en otras palabras, los directores/cineastas son quienes median la producción simbólica y orientan el tipo de mensaje que entregarán, que a su vez dan una *“guía de las expectativas de futuro”* (Douglas, 1996: 77) para los otros cineastas.

La importancia del director, radica también en que *“le corresponde definirla [su visión] en el rostro de una actriz, en el vestido del diseñador, en la selección del encuadre. Somos los encargados de transformar la palabra escrita en acción, el pensamiento y el sentimiento en acción”* (Triana, 1984) o como lo menciona el crítico Jairo Obando Pinzón (1987) en la revista Arcadia va al cine: *“es su principal representante ante el público y alguien que llega a ser, de alguna manera, una especie de líder”*.

Para algunos críticos de la época, como Patricia Restrepo (1984), los cineastas de ese momento hacen parte de la primera generación que se incorpora en la realización de largometrajes y son realmente “profesionales de su oficio”, empero, los cineastas *“no consiguen cautivar un público, ni consiguen ser un movimiento con postulados que*

apunten a una estética de identidad nacional. Sin embargo, hay en ellos una clara conciencia del momento por el cual atraviesan". Es decir, una conciencia por querer hacer cine bajo la problemática de financiación y circulación (Restrepo, 1984; Loboguerrero, 2013).

Lo que unifica al subgrupo de cineastas, parte de lo común a todos sus miembros (Douglas, 1996), es decir, querer hacer cine, financiarse a partir de créditos económicos de FOCINE y finalmente realizar una película, bajo un sistema significativo, que divergen en sus temáticas pero está implícita o explícitamente alrededor del género, es decir, se unifican por su oficio, pero también por la nacionalidad, el nivel educativo profesional (en contraste a cineastas anteriores e incluso dentro de ese mismo grupo, formados empíricamente), mas no por las coincidencias en su estilo cinematográfico o por trabajar en colectivo entre los mismos cineastas, porque como bien lo dice Loboguerrero (2013):

Nunca nos unimos, el gremio de los cineastas, como todo el gremio de artistas, es muy difícil, cada persona es como su propio gremio, hay una cosa de individualismo a ultranza, yo por el contrario siempre he tratado de pertenecer a alguna de esas organizaciones, uno no puede dar la pelea solito.

Este grupo se diferencia de los otros grupos de artistas de la época (pintores, escultores, dibujantes, actores de teatro, entre otros) por el desencanto que atraviesan los artistas, provocando la falta de preocupación por la función social y política del arte, el conflicto frente a la creación de industrias culturales dentro del arte y el uso e inclusión de materiales novedosos (Acuña, 2009; Arango y Gutiérrez, 2002), como se presentó en el capítulo dos. Frente a otros grupos sociales del período de análisis, se tiene información sobre el movimiento feminista del momento, presentado en extensión en el capítulo dos, pero hay una limitación: existe poca información analizada sobre los años ochenta a tal punto que sólo se llega a una reconstrucción parcial del espíritu de la época, propuesto por Chartier (2005).

No obstante, que haya unos aspectos comunes entre los miembros no se puede desconocer que también hay una estructura interna dentro del grupo: *"una élite interna de iniciados de alto rango en el centro; las masas en las fronteras exteriores"* (Fleck citado en Douglas, 1996: 33). La posición de élite o el polo simbólicamente dominante (Bourdieu, 1995) es otorgada, en esta investigación, por los espacios editoriales nacionales a través de la crítica y la difusión de información sobre las

películas colombianas como lo fueron las revistas Cine, Arcadia va al cine y Kinetoscopio presentadas en el capítulo dos. De acuerdo a lo anterior, los directores elegidos desde el reconocimiento de sus películas fueron Camila Loboguerrero (“María Cano”), Carlos Mayolo (“La Mansión de Araucaima”), Luis Ospina (“Pura sangre”), Jaime Osorio (“Confesión a Laura”), Pacho Bottía (“La boda del acordeonista”) y Víctor Gaviria (“Rodrigo D. No futuro”). Las masas en las fronteras exteriores o los cineastas del polo simbólicamente dominado serían aquellos directores de las treinta películas restantes presentadas en la Tabla 1, más aquellas películas y sus directores que las revistas revisadas no señalaron, dado que hubo un total de cuarenta y cinco largometrajes realizados durante FOCINE (Zuluaga, 2007). En ese sentido, las representaciones analizadas en el capítulo tres, corresponden al discurso impuesto por el poder, dado que pertenecen a aquellos sujetos dominantes dentro de su institución, en donde algunos han hablado, pero otros han sido callados (Molina, 2003).

De seis directores –e incluso en todo el mundo cinematográfico de los largometrajes– sólo una mujer pertenece a este. Porque como lo vimos en el capítulo tres, había mujeres realizadoras pero se dedicaban a hacer cortometrajes y documentales. De forma complementaria, Loboguerrero (2013) afirmaba que la incorporación de la mujer dentro del cine colombiano –en tanto realización de largometrajes y guiones– ha sido poca y de forma lenta, pero ha sido usualmente convencional:

las mujeres ocupábamos –ocupaban– siempre un lugar de segunda: siendo script, siendo asistente, casi siempre era como asistente del novio o del marido o del compañero, poco a poco la mujer empezó a hacer producción pero como asistente de producción, pero siempre esos oficios de menor responsabilidad.

Al indagar sobre las razones de esa posición dentro del cine, Loboguerrero (2013) se lo atribuye a la educación ejercida principalmente por la madre, quien enseña que “*no deben dar órdenes*”, al sistema educativo en general, es decir, la estructura social en la que se inscribían, pero también a la lógica valorativa de la institución cinematográfica, en la que atribuye ciertos oficios a hombres y mujeres, lo que pueden y no pueden hacer, es decir, responden a lógicas de relaciones de poder asimétricas de acuerdo a Scott (2008).

Cabe anotar, que de los seis directores sobresalientes, se analizarán parcialmente los datos de tres de ellos, Luis Ospina, Carlos Mayolo y Víctor Gaviria a partir de

documentos en revistas cinematográficas¹³ y de forma detallada, Camila Loboguerrero, a partir de una entrevista realizada por mí y algunos documentos. El motivo de esa selección y énfasis radica en el enfoque de género que se pretende y la dificultad en el acceso a cierta información sobre los demás directores.

4.1 Hombres cineastas: Ospina, Mayolo y Gaviria¹⁴

Luis Ospina y Carlos Mayolo amigos desde la infancia, pertenecieron al Cine Club de Cali o al “Grupo de Cali”, “Caliwood” como los llamaban a nivel nacional, quien junto a Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez y otros guionistas, escenógrafos, actores, empezaron a hacer crítica, cine y fundaron una revista cinematográfica. Ospina, proveniente y residente de Cali, estudió en varios colegios prestigiosos de la ciudad de Cali (Bolívar, Berchamans), sin embargo, su secundaria la finalizó en Estados Unidos. Estando allá, inició arquitectura pero se trasladó a la carrera de cine en la Universidad de California, Los Ángeles. Posteriormente, participó en festivales de cine europeos, no sólo realizó largometrajes sino documental (Bernal, 1987). Trabajó como montajista del falso documental “Agarrando Pueblo”, dirigido por Carlos Mayolo, el cual obtuvo diversos premios y participaciones en festivales Internacionales y nacionales (Premio Novais- Teixeira en el Festival Internacional de Lille, Francia y Premio Interfilm en el Festival Internacional de Oberhausen, Alemania, III Festival de Colcultura). Así mismo, ofreció un taller de cine a los estudiantes de comunicación social en la Universidad del Valle. A la edad de 34 años exhibió su primer largometraje: Pura Sangre, el cual inauguró el Festival de Cine de Cartagena (Triana, 1983a).

Carlos Mayolo creció en Cali, hijo de un padre ingeniero de minas, trabajador de un ingenio de caña y una madre “*descendiente de americanos que habían hecho progresar el Valle del Cauca*”, ama de casa (Mayolo, 2002); su familia pertenecía a la clase alta de la ciudad y era conservadora, a su abuelo lo calificaba de ser el padrino de todo pobre

¹³ Estos datos provienen principalmente de la Revista *Cuadernos de cine colombiano*, publicada de forma impresa por la Cinemateca Distrital de Bogotá desde 1981 hasta 1988; de forma digital a partir del 2001. Otros datos provienen de revistas como Arcadia va al cine y El Malpensante.

¹⁴ En este acápite se busca ubicar a los directores en el espacio social de acuerdo a la época de FOCINE que vivieron, no se pretende dar datos exhaustivos de toda su trayectoria social y laboral. En ese sentido, la vida y obra de estos cineastas requiere de mayor indagación en el campo de las ciencias sociales.

de Cali. Además de haber sido director, era actor y guionista. Se formó empíricamente en el cine, a partir de la realización de cortometrajes y a los 38 años hizo su primer largometraje. Estudió dos años derecho en la Universidad Santiago de Cali y un par de semestres de una carrera de humanidades en la Universidad del Valle. Fundó diversos cine-clubs en sindicatos y empresas como Fedetav, Cemento del Valle, y sindicato de La Manuelita, evidenciando una postura militante dentro del marxismo y luego surrealista (Arcadia va al cine, 1987). Adicional a los premios “Agarrando Pueblo”, ya mencionados,

Ganó el premio del mejor cortometraje de sobrepeso con Bienvenida a Londres. Carne de tu carne recibió el premio al mejor guión de Focine en 1981, mejor largometraje en el Festival de Cine de Cartagena y en el Salón de Cine de Bogotá; La Mansión de Araucama, basada en el relato homónimo de Alvaro Mutis, recibió el premio al mejor guión y adaptación de Focine en 1986 y el premio especial en el segundo Festival de Río de Janeiro. Con su seriado de televisión Azúcar, Mayolo recibió 17 premios Simón Bolívar en 1991 y 6 nominaciones en el Festival de Cartagena del mismo año (Castro, 1991).

Antes de fallecer, se dedicó a la docencia (Romero, 2007). Su concepción como cineasta/artista, en compañía de Ospina *“era el rompimiento con todo. Incluso con la familia, con las ideologías de uno, con todo. Porque la única manera de poder crear, creo yo, es despojarse de todo lo que ya esté establecido, o sea meterse en el terreno donde nadie se ha metido”* (Triana, 1983c). De acuerdo a Bourdieu (1995), sujetos como Ospina y Mayolo conformarían la vanguardia bohemia de la época, que a partir de todo el trabajo realizado se consagraría al participar en festivales, recibir premios y ampliar su experiencia pero también por generar una ruptura con su origen social, al menos ideológicamente, y con los estilos de hacer cine: en tanto temáticas abordadas y lenguajes cinematográficos usados, por lo que estarían dentro de lo que Bourdieu (1995) denomina el arte por el arte. Ello se evidencia en sus personajes femeninos, que se caracterizan por ser diversificados pero también transgresores a lo usualmente aceptado, por estar en contextos de desviación de la norma o ejerciendo actividades que se creería no le competen como la Monja, Florencia, Machiche y Ángela.

Víctor Gaviria es un director y escritor (poeta, narrador y ensayista) proveniente de Medellín, perteneciente a la clase media, *“hijo de un médico, educado en colegio pío (Calasanz de Medellín), orientado luego hacia las humanidades (estudió psicología en*

la universidad)” (Ruffinelli, 2006: 9) de Antioquia (Biblioteca virtual del Banco de la República, s.f). Desde 1983 *“hasta 1989 Gaviria trabajó en video (3/4) para la televisión, fundó la productora Tiempos Modernos y realizó una docena de documentales”* (Ruffinelli, 2006: 13). A los 45 años, realizó su primer largometraje *“Rodrigo D.”*, con el que ganó premios nacionales e internacionales: en el Concurso Nacional de Guiones de FOCINE, Festival Latino de Nueva York y el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano (Fundación Patrimonio Fílmico, 2006). Y por primera vez, un largometraje colombiano –*“Rodrigo D.”*– compitió de manera oficial en el Festival de Cannes. Acción que repetiría a mediados de los noventa con su largometraje *“La vendedora de rosas”*. Así mismo,

ha sabido también rodearse de un grupo de amigos impulsados por su misma pasión ante el cine, los temas y problemas de su sociedad. Y de fotógrafos hoy brillantes, que aprendieron su profesión al mismo tiempo que Gaviria aprendía a dirigir, como Rodrigo Lalinde, director de fotografía de sus tres largometrajes (Ruffinelli, 2006: 54).

Víctor Gaviria está circunscrito al arte social por tener una función política o social, de acuerdo a Bourdieu (1995:115), al hacer un cine de crítica a realidad social, pero no la propia por su origen social, sino de aquella que tiene cierta distancia: las clases bajas de su ciudad, además de trabajar con actores naturales. Dado su carácter holístico dentro del conocimiento y sus múltiples oficios, hace que presente diversos personajes femeninos desde el más tradicional hasta el más transgresor, e incluso presenta personajes femeninos, que dentro de lo tradicional se complejizan y también irrumpen el orden social, a pesar de que no los presente como personajes principales, sino como secundarios o extras y posiblemente, quizá debido a su posición de hombre y por tanto, sujeto superior (Molina, 2003), no considere que esas mujeres deban tener la importancia requerida dentro del relato. Posee amplio capital social y reconocimientos de mayor categoría a nivel internacional, en comparación a los festivales en los que participaron sus colegas presentados en este capítulo; todo lo contrario a lo que se refleja en su película de *“Rodrigo D. No futuro”*, en donde los sujetos que aparecen son excluidos, marginados dentro de la gran ciudad de Medellín.

4.2 Camila Loboguerrero: primera mujer en hacer largometrajes

Camila Loboguerrero (2013) es una cineasta de Bogotá, que se define a sí misma como una mujer rebelde, no convencional, perteneciente a la generación de los sesenta, “del rompe”, época en la que –según ella- la educación superior se vuelve masiva para la mujer, existe el control de la natalidad, el amor libre y todo se condensa en vivir el mayo del 68 en Francia y por ende, convertirse en una mujer de izquierda (Triana, 1983b). Esas circunstancias hicieron que, después de obtener experiencia con el cortometraje y aprender el oficio de dirigir, por fuera de lo académico, se arriesgara a hacer un largometraje, la primera mujer en hacerlo, dado que otras cineastas como Gabriela Samper y Martha Rodríguez habían hecho cine pero dentro del área del documental, labor que Loboguerrero (2013) reconoce y exalta. Su primer largometraje fue “Con su música a otra parte”, exhibido en 1984, con el que obtiene premios del Círculo Precolombino y el 1° Festival de Cine de Bogotá (Fundación Patrimonio Fílmico, 2006). Su segundo largometraje fue “María Cano”, en 1990, gracias al cual recibe premios en el Festival de Cine de Cartagena, Bogotá y San Antonio, Texas. (Para mayor detalle, VER ANEXO V: FICHAS CINEMATOGRAFICAS).

Fue la primera mujer de su familia en incorporarse a las artes, y debía ser profesional dado que toda su familia lo era: su madre profesora de matemáticas, su padre y varios de sus hermanos, ingenieros y otro hermano antropólogo. Ella tuvo formación religiosa por el colegio de monjas en el que estudió y se inició en la caricatura dado el odio que ellas le generaban, al tiempo que su madre le facilitó tomar clases particulares de dibujo, por lo que adquirió habilidades para dibujar.

Su amplio capital cultural consiste en haber hecho tres carreras diferentes pero relacionadas: bellas Artes en la Universidad de los Andes, licenciatura en historia del arte y dirección de cine en la Universidad de la Sorbona y la Universidad de Vincennes, respectivamente, en París, Francia (Triana, 1983b). La primera carrera fue financiada por su familia, la segunda carrera por medio de una beca del Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios en el Exterior (Icetex). Su carrera profesional no inició dentro del cine, sino como profesora de historia del arte en la Universidad de los Andes. *“Yo soy de la generación que empezó a formarse afuera, los de los años cincuenta eran empíricos absolutamente”*, con algunas excepciones de directores que habían estudiado en el exterior y que se habían dedicado a hacer videos institucionales estatales.

En 1971, al llegar de Francia a Colombia -tenía aproximadamente treinta años- no existía ninguna institución que avalara o favoreciera el cine que quería hacer, apenas se estaban viendo los cortos de sobreprecio. De hecho, “el gremio” de ese momento, como ella le denomina, estaba *“disperso, era muy poquita gente, todo el mundo por su lado, no había nada, proezas individuales”*, no tenía contacto con las otras mujeres cineastas. Y los hombres hacían comerciales de publicidad. Empezó a hacer videos institucionales para el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), a trabajar como editora de otros proyectos, pero todavía no conocía colegas cineastas, más porque todavía no existían escuelas de cine. Conoció a sus colegas cineastas colombianos, cuando fue por primera vez al Festival de Cine de Cartagena; ahí empezó a construir su capital social cinematográfico dentro de Colombia.

Al mismo tiempo que asistía a este tipo de eventos y trabajaba, tenía un hijo, resultado de su matrimonio con un arquitecto, Rafael Maldonado (Triana, 1983b), con quien estuvo casada treinta años, hasta su muerte. Aunque se definió por fuera del convencionalismo, fue esposa y es madre de dos hijos, y para lograr conciliar su trabajo como madre y cineasta, su esposo y una mujer que contrataba, eran los encargados de cuidar a sus hijos. Ella debió encargarse de pagar el colegio, la universidad y los viajes al exterior para que sus hijos estudiaran, su esposo se encargaba del resto de los gastos económicos. Logrando que sus dos hijos –uno cineasta y el otro guionista y actor- se vincularan al mismo medio en el que ella está. Lo anterior evidencia la posición social privilegiada que posee, pero al mismo tiempo es su opresión (Collins, 2008): cumple con los roles tradicionales asignados a la mujer.

Uno de los sujetos que conoció y se hizo amiga durante su asistencia al Festival de Cine de Cartagena, fue Manuel Franco, quien iba a realizar un cortometraje en la ciudad de Pereira, ella le ofreció su trabajo como editora pero él dudaba de su capacidad. Él aceptó su participación, mas la acompañaba en el proceso y nunca la dejaba sola, hasta que él asumió la dirección del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, donde tuvo que dejarla encargada absolutamente del trabajo.

Por parte del equipo técnico, siempre había escuchado su desdén hacia las mujeres que dirigían. Así que para evitar esa actitud, prefería no llegar al set a improvisar, sino que había estudiado con anticipación todo lo que quería hacer: *“uno no puede improvisar, más siendo mujer, se lo comen viva, es decir, hasta el chofer que está en la*

camioneta de la esquina, empieza a dirigir, todo el mundo empieza a meter cucharada”.

Con su formación en Francia, y junto a una beca del ICETEX para una pasantía de tres meses para profesionales que desearan actualizar sus conocimientos, asistió a varios rodajes en Francia en el que observó detalladamente la labor del director: aprendió que el cine está dentro de una jerarquía, las órdenes que se escuchan deben provenir únicamente del director y en ciertas circunstancias del asistente del director, pero por ser mujer no podía mostrarse *“insegura, ni dudar, ni improvisar”* (Loboguerrero, 2013). Y cuando notaba cierta apropiación de su posición o cierto desdén hacia ella, prefería hablar en privado con la persona y corregir su acción. Ello sucedió por ejemplo, el primer día del rodaje de *“María Cano”*, notó como dueño del set a su asistente de dirección, Felipe Aljure, una vez se acabó el rodaje de ese día, le dijo cuáles eran sus funciones en un tono amable pero firme: coordinar el equipo técnico, en contraste de ella que sí debía encargarse de los actores. *“No creo que dirigir sea gritar más duro, sino que es tener claro lo que uno quiere y tratar bien a la gente, pero no dejándosela montar”*. Según ella, quien tenga ese tipo de gestos, proviene de un director –hombre– inseguro.

Sólo hasta mediados de los años setenta empezó a hacer cortometrajes, con los que ganó premios a nivel nacional:

Medalla de oro Bilbao 1973; y el tercer premio en el Festival de Cartagena 1974, con el documental *Llano y contaminación* (1973); menciones de honor de Colcultura en 1976, 1979 y 1980, con *Ala solar* (1975), *Ya soy rosca* (1979) y *¿Por qué se esconde drácula?* (1980), respectivamente, las dos últimas con guiones de Camilo Lleras y Jaime Ardila; el primer premio del Festival de Cine de Arquitectura y el tercer premio del Festival Super 8 mm de la Cinemateca Distrital, con *Arquitectura republicana* (1976); y el primer premio Colcultura 1980 (Rodríguez, 1991)

Y *“desde una mentalidad de productora”*, consigue el dinero para rodar dos cortometrajes paralelamente, optimizando recursos: actores, equipo técnico, dinero, tiempo. Una vez inicia FOCINE, la institución cinematográfica en Colombia se establece y organiza, ella *“se lanza, arriesga”* a trabajar en largometraje pero como asistente de dirección, actitud que no había tenido previamente porque considera que como mujer no se tiene o debe tener la osadía, valentía de los hombres, las mujeres suelen tener *“un trabajo como hormiguitas”*.

Según Loboguerrero (2013), el oficio de cineasta en Colombia no es un oficio que genere ingresos constantes o dicho de otro modo, que se logre vivir de él. El motivo está en que se hace cine *“cada dos, tres años y el cine es a pérdida, el cine no da plata”*, por ello, todos los directores deben tener otros trabajos: *“uno da clases, uno hace videos institucionales”*. En su caso trabajó para Colcultura, el SENA, el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Bogotá y es profesora de la Universidad Nacional; años atrás dictó también cátedra de cine en la Universidad de los Andes. En años más recientes, fue directora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de cultura. Así mismo, dado su interés por pertenecer a una colectividad específica, hace parte de la Asociación de Guionistas, de la que actualmente es presidenta. Por ende, el oficio de ser cineasta se ejerce (a través de la realización del producto audiovisual), reconoce y legitima (a través de los títulos académicos, los premios recibidos) pero se subordina respecto a otras labores dentro del amplio campo cultural.

No ha sido aceptada en festivales de cine feminista, aunque piensa que su cine es femenino porque ese es su punto de vista como mujer, en donde hace énfasis en personajes femeninos, no lo hace desde un punto *“combativo o reivindicativo”*. E incluso, se muestra reacia a participar de muestras de cine femenino, porque es entrar *“en un guetto de pobrecitas y la parte más interesante es la competencia”*. Pero más allá de lo masculino y lo femenino, opina que el *“cine, hay que hacerlo bien y hay buen cine o mal cine”* (Loboguerrero, 2013).

Piensa que la mujer en el cine tiene la opción de dirigir, de ocupar las posiciones que desee pero lo compara con otros medios de comunicación, como la publicidad y la televisión, donde piensa que la posición de directora (como figura pensante) es mucho más difícil de encontrar: se encuentra la modelo, la asistente, la ejecutiva, pero no la directora del documento audiovisual. O si las hay, se circunscriben a dirigir programas infantiles o dirigir escenas de personajes secundarios (segunda unidad). Aunque durante los ochenta muchas mujeres fueran productoras, pocas han sido directoras de fotografía: *“Desde los años setenta en el medio del cine yo no veía ninguna bicha rara, era más bicha rara que una mujer fuera directora (...) Pero eso es de las mujeres de no buscar más espacios, no que haya una restricción”*.

“El machismo sigue existiendo en Colombia, de manera que a uno le toca que irse ganando sus espacios”. Ganarse los espacios en los ochenta era identificarlo de la siguiente manera: *“mujeres estudiando en las universidades, ya había parlamentarias,*

ya había gerentes de banco, yo creo que a partir de los años sesenta, la mujer conquista muchas cosas. Ya había senadoras, directoras de empresa. Quizás hay más ahora, pero ya las había". Elementos que coinciden con los planteamientos hechos por Wills (2004). El cambio ha sido gradual y paulatino. Sin embargo, reconoce que *"las mujeres educadas, las mujeres que han pasado por la universidad no sentimos discriminación, a lo que va la discriminación es a los sectores populares"*. No interioriza esas tensiones con su asistente de dirección, con su colega Manuel Franco por dudar de ella o con el posible desdén del equipo técnico hacia las mujeres como una forma de discriminación o de violencia así sea simbólica hacia las mujeres. Porque considera que la discriminación de género, en tanto desigualdades, hace parte de las clases bajas. Es decir, tiene una posición de clase, frente a las relaciones de género, porque cree que mujeres como ella, no están en una relación asimétrica de poder (Scott, 2008) en relación a los hombres. Sus privilegios no se lo permitirían, pero como vemos, ello no es totalmente cierto, porque esas situaciones de trato desigual, evidencian esa asimetría de poder.

Los privilegios y el poder que posee provienen de su posición social y conocimiento, es decir, ser una mujer perteneciente a la clase alta de su ciudad, residente en un sector de estrato 5-6, poseer alto capital cultural y social (se mueve en un círculo de intelectuales y artistas), económico (así proviniese de otras fuentes, no necesariamente de la realización de cine), privilegios que la hacen ver como una obrera del pensamiento (Matto, 1902), una mujer liberal, sin discriminaciones ni opresiones, que como ya se esbozó, no fue del todo así, por lo que desde su reflexividad, ella analiza y encuentra que sus características sociales la hacen desvirtuar o generalizar erróneamente cómo era la mujer en los años ochenta. A pesar de lo anterior, su cine –al menos con "María Cano"- puede configurarse como "arte social" desde Bourdieu (1995) en el que aboga por mostrar la historia y cotidianidad de esta líder social, personaje que coincide con varias de los atributos sociales de Loboguerrero: ambas son obreras del pensamiento, ambas desde sus espacios particulares (el cine o la política) han irrumpido con su presencia y sus ideas, pero ambas también han sido oprimidas, así sea simbólicamente, desde su condición de género.

4.2.1 “María Cano” y los discursos sobre la mujer

Loboguerrero (2013) buscaba reflejar el sentido del fracaso de esa mujer rebelde, pero verla desde su carácter triunfalista, “su romanticismo y cómo fue utilizada”. Su eje de investigación era “¿cómo era la relación de María con Torres Giraldo?” Pero en los relatos que recogía de *“viejitos paisas del partido comunista que la habían conocido en su juventud”*, la consideraban *“la virgen roja del proletariado”*, elemento que transgredió durante la representación de su “María”, al incluir el enamoramiento y la atracción sexual hacia Ignacio Torres Giraldo. *“Toda esa izquierda es muy machista y pues claro, la película es una reivindicación de María como mujer”*. Es decir, la mujer en su dimensión emocional, sexual, sensible pero también reflexiva y crítica. Las otras mujeres que aparecen en el relato son convencionales, *“María es la rebelde de la familia”*, aún así, sus hermanas también lo fueron a no permitir, que una vez sus padres fallecidos, las separaran entre el resto de familiares.

Ponerla a fumar y beber fue una de sus invenciones ante el personaje, esa era su concepción de ser bohemia, de querer ser libre, pero también hacia el final de la película, fuma un cigarrillo, lo que le *“permite mostrar que está viejita, está cascada”*, aunque fuera una acción que generara polémica entre algunas personas que conocieron a María Cano, pues creen que ella nunca fumó. Al mostrarla llorando, Gustavo de la Hoz, sonidista después de haber hecho el plano le preguntó: *“Camilita, ¿el personaje no queda como muy frágil al llorar? Ella es un mito, ¿no dañas el personaje? Le dije: pero es que es humana, y está enamorada y el tipo es un hijueputa y llora porque está lejos. Las mujeres lloramos, no creo que se dañe el mito María Cano”*.

Loboguerrero (2013) reflexiona entonces sobre la distinción que existe entre una visión masculina y una visión femenina ante el personaje femenino, en la que el sonidista preferiría mostrarla valiente, pero ella quería mostrarla en su vulnerabilidad. *“No quería hacer una heroína de cartón, que todo es perfecto, nunca tiene miedo, hoy en día eso ya no se usa, eso tan falso”*. Aunque contradictoriamente, responde que no haya diferencia entre hombres y mujeres cineastas al representar mujeres, para ella la problemática está en que *“los cineastas hombres, aquí en Colombia, rara vez la mujer es una protagonista (...) estamos hasta aquí [hace un gesto de suficiente con sus manos] que en el cine colombiano [reciente] las mujeres son traquetas o putas, porque eso sí es machista”*. Durante FOCINE, para Loboguerrero (2013) la mujer en las

películas aparecía como “*la mamá, la hermana, la novia o la mujer [amante]*”. Idea que concuerda con el hallazgo presentado en el capítulo “Mujeres representadas en el cine colombiano”.

El exhibir su película posteriormente en otros espacios, como en grupos de mujeres, lo narra como uno de sus mayores logros, dado que mujeres de otros orígenes sociales se interesaron –y aún se interesan- por conocer la vida real de María Cano y de ser posible, desear la transformación de sus propias vidas. Además que le permitió viajar a distintas partes del mundo y realizar foros.

La tensión entre representación y práctica, entre los logros materiales de las mujeres y cómo es representada se ve reflejada en la siguiente reflexión:

se han logrado unas conquistas, pero la mentalidad colombiana sigue siendo igual de machista en determinados sectores, es decir, entre más precaria sea la educación de las personas, entre menos nivel educativo tengan, evidentemente, yo diría que es mayor el machismo, que va con eso, no que vaya con las épocas, que va con las clases sociales.

Pero como ya se esbozó previamente, “la mentalidad machista” a la que se refiere Loboguerrero (2013), no pertenece exclusivamente a un sector o grupo social; según clase social, raza/etnia y otras matrices de dominación, las relaciones de género se perciben y viven de forma desigual, pero todas las mujeres tienen la posibilidad de ser dominadas por su condición de género, al tiempo que pueden construir resistencias. En el trasfondo de su reflexión y que en esta monografía se confirma, está la idea de que las representaciones sociales de la mujer para un momento histórico evidencian temores y ansiedades respecto a los derechos que obtienen las mujeres, con todo lo que estaba viviendo la mujer durante la década de los ochenta y lo que ya venía viviendo desde décadas atrás.

4.3 Síntesis

Estos cuatro directores y sus obras, se instauran “*en el polo económicamente dominado pero simbólicamente dominante*” (Bourdieu, 1995: 29), es decir, crean productos simbólicos aunque no les genere ingresos, y más durante la época de FOCINE, en el que la incapacidad para pagar el crédito otorgado, se veía reflejado en el

otorgamiento del 100% de los derechos de la película a esta entidad. Lo que reciben a través de sus productos es reconocimiento social, beneficios principalmente simbólicos. Y dominante, porque los espacios editoriales y la crítica así lo reflejó desde las películas que realizaban.

Inicialmente ocupan posiciones de vanguardia, a pesar de que lleguen a hacer largometrajes en Colombia aproximadamente a mediados de sus treinta o cuarenta años, que con el tiempo se consagran, dado los éxitos adquiridos (primero a través de cortometrajes, luego por los largometrajes) y pueden ser al mismo tiempo artistas fósiles, por los estilos de vida que llevan, *“que implica el sometimiento directo e inmediato a las obligaciones y a las gratificaciones seculares”* (Bourdieu, 1995: 229), como le sucede a Camila Loboguerrero. En contra y debido a sus determinaciones sociales, se construyen como creadores y por ende sujetos, pero cada sujeto tiene una posición desigual dentro del mundo cinematográfico, algunos tienen más formación académica que los otros tres, tienen más experiencia desde la práctica del oficio e inicia más joven, tienen más premios o participan en festivales de mayor importancia en el medio que los otros y ser mujer, implica tener una posición inferior y para subvertir ese orden no puede improvisar o dudar de su oficio, a pesar de que posea todo el reconocimiento y formación necesaria.

Cómo se construye la representación difiere si la construye un hombre o una mujer; paradójicamente, son los hombres cineastas como Mayolo, Ospina y Gaviria quienes presenten personajes femeninos realmente transgresores al ideal femenino, es decir, ser madre o esposa o una mujer dedicada al otro, así sean personajes extras, porque parafraseando a Juana Suárez (2009), que sea mujer cineasta, a pesar del alto capital cultural, social, económico y reconocimientos que posee, no quiere decir que transgredirá totalmente dichos ideales en sus personajes. Sólo el personaje protagónico que construye Loboguerrero en “María Cano”, intenta hacerlo pero no lo logra rotundamente, sin embargo, es un sujeto de contradicciones.

5 CONCLUSIONES

Los principales hallazgos se clasifican en tres dimensiones: el objeto representado, el grupo social y la institución. En ese sentido, las representaciones que se encuentran en las seis películas analizadas dejan de ser dicotómicas, hegemónicas y pasivas, ya no sólo es ser ama de casa o madre, definidas por un otro masculino, sino que evidencian una variedad en la representación: varios personajes extras se construyen por fuera de relaciones de parentesco y de cuidado y le dan mayor fuerza al cultivo de su yo, por medio del entretenimiento, ya sea que lo vivan o lo ofrezcan o por otro lado, controviertan el significado usual de ser ama de casa, de ser dominada a ser dominante o de ser mamá, al no estar junto a sus hijos o parcializar el cuidado. De acuerdo a eso, la relación entre mujeres y hombres no sólo es de que las mujeres sean dominadas y los hombres dominados, sino también que esta relación en ambos sujetos, puede ser de dominante-dominado e incluso de complicidad en la dominación, creando resistencias a la dominación. Así mismo, el cuidado no es exclusivo de mujeres ni sólo para hombres por lo que también es posible ejercer cuidado para mujeres. A partir de esa idea, no sólo habría relaciones de dominación y desigualdad entre mujeres, sino también de solidaridad.

Dentro de la representación, para subvertir los roles tradicionales de la mujer y la dominación ejercida por otros hombres y mujeres es necesario que los personajes tengan los conocimientos (profesionales y mitológicos) para ejercerlos, construirse desde la masculinidad o ser sujetos masculinos contruidos desde la feminidad. Sin embargo, una misma mujer puede asumir múltiples roles y modos de relacionarse, así que no son representaciones estáticas y exclusivas. Por otro lado, un aporte a los estudios de género desde su mirada interseccional es concebir el estado civil y la generación como formas importantes de opresiones y privilegios.

Así que la representación social no sólo se define bajo una clasificación taxonómica, a partir de atributos y roles, sino que depende de las relaciones en las que se inscriben las mujeres, al mismo nivel simbólico con todos los sujetos (hombres y mujeres) que las rodean, usualmente complejas y por ende, su cambio o no, se podrá observar a largo plazo. A pesar de dicha complejidad de la representación, ésta finalmente se subordina a una visión masculina y patriarcal.

Estos significados de ser mujer que se encuentran ponen en la esfera pública cierta sensibilidad hacia el tema de la mujer y construyen una tensión simbólica dentro de la sociedad colombiana de los ochenta, frente a lo que sucedía durante la década porque muchas mujeres tienen dobles jornadas de trabajo y no tienen capacidad de decisión en lo económico, político y artístico o si lo tienen, son mujeres de clases altas y medias con alto o suficiente capital social, cultural y económico para pertenecer a dichos campos; existen el movimiento feminista, avances académicos sobre la mujer, sobre sus condiciones de vida; las mujeres adquieren reconocimiento jurídico paulatinamente entre los años setenta y noventa, siendo los inicios de los años noventa una ruptura, debido a la instauración de la nueva Constitución Política, en donde la mujer es concebida en una relación igualitaria con el hombre.

Dentro de los personajes femeninos, aparecen mujeres educadas, que viven su placer o que visten y hacen lo que deseen, evidenciando una presentación exagerada u oculta de la realidad, donde hay ansiedades, temores, miedos, deseos y anhelos por modificarla. Lo que implica que la producción simbólica construye la sociedad de una época determinada, otorgándole sentido, al mismo nivel que lo hacen las prácticas que la evocan pero no determinan.

El espíritu de la época de las últimas décadas del siglo XX en Colombia se caracteriza por procesos de transición demográfica, época de las crisis económicas en compañía de dictaduras, aspecto que no sucedió en Colombia de esa misma manera: había elecciones democráticas de presidentes y gobernadores, pero se vivía un ambiente de represión por parte del Estado, junto a un recrudecimiento del conflicto armado y en ese sentido, la situación de la mujer y la sociedad colombiana en general, estuvo en desconexión con lo que sucedía en América Latina. Dada la crisis económica de la década del ochenta se inicia una transformación del Estado y la cultura no aparece como un gasto específico, por ende, no se gasta en ella o no es necesario mencionarla dentro del gasto público; la producción de las películas se afecta por la situación económica cuando no se toma como una política estatal. Culturalmente, existían confrontaciones ideológicas, primaba el desencanto por parte de los artistas y el cine pasaba a un segundo plano porque otras prácticas culturales tenían mayor importancia y status: la televisión, las videograbadoras y los videojuegos. Posteriormente con la Constitución Política de 1991, la creación y participación de ciertas prácticas culturales

como las artes, la televisión, el teatro y la música, se hace más democrático y paradójicamente la realización de cine se estanca.

Al plantear el cine como institución, implica considerar multiplicidad de actores, donde el Estado, la crítica y los espacios editoriales juegan un papel preponderante en configurar el mundo cinematográfico, creando jerarquías, es decir, otorgando mayor reconocimiento a directores y películas sobre otros. Por ello, no se puede decir que el cine es la realización de películas exclusivamente o que es homogéneo completamente.

La importancia de FOCINE, como primera institución estatal de cine, radica en que contribuyó a la producción de cine de manera sistematizada, así tuviera contradicciones y no favoreciera en todo sentido el cine nacional; otorgaba estabilidad y orden al cine nacional, más cuando la intervención estatal se hace necesaria dados los altos costos de producción cinematográfica en nuestro país. Su posterior cierre hizo que dicha producción descendiera durante los años noventa y por ende, el cine volvió a resurgir con la creación del Ministerio de Cultura en 1998. El Estado como garante de derechos, debe entonces apoyar y promover todo aquello que produzca cultura. Sin embargo, con la crisis económica de los años ochenta, FOCINE se mantiene pero al final debe cerrarse porque no se recupera el dinero invertido. En definitiva, la existencia de FOCINE y la crítica proveen el conocimiento de lo que no funcionó dentro de la institución cinematográfica pero también en su momento, indicaban las condiciones del ejercicio del oficio del cineasta.

Frente al grupo social que crea la representación social, hacen parte de las clases medias y altas de su ciudad, son sujetos contruidos a partir de la creación artística e intelectual. Cada sujeto tiene una posición desigual dentro de la institución cinematográfica, según la formación académica: algunos se formaron en el extranjero, otros no; la experiencia y la práctica del oficio y la edad que tienen cuando empiezan a ser cineastas: unos empezaron más jóvenes con la realización de múltiples cortometrajes, otros fueron contemporáneos y realizaron su primer largometraje a la misma edad. La cantidad de premios y su participación en festivales de mayor categoría en el medio da mayor status y reconocimiento a unos sobre otros. Y adicionalmente, cada cineasta tiene un estilo cinematográfico y narrativo particulares.

Ser mujer cineasta, implica tener una posición subalterna frente a los hombres, a pesar de que posea reconocimiento social, formación académica y experiencia laboral necesarios, por ello, para subvertir ese orden no puede improvisar o dudar de su oficio. Las representaciones de las mujeres que construyen son más transgresoras si las hace un cineasta hombre a si las hace una cineasta mujer; a pesar de que la cineasta mujer, haya presentado un personaje protagónico, reproduce estereotipos de su sexo, coincidiendo varias características sociales de los cineastas con los personajes femeninos que construyeron. De modo que no es suficiente con que una mujer ingrese a un mundo principalmente masculino, en este caso el cine, sino que es necesario transformar en todo sentido las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres, y de forma especial, en su dimensión simbólica.

Finalmente, es de resaltar que varios temas requieren de mayor indagación y próximas investigaciones deberían profundizar sobre ellos: las mujeres presentes dentro del cine como figuras secundarias o menos sobresalientes en comparación a la figura del cineasta como las guionistas, editoras, productoras o si pertenecen al equipo técnico (maquillaje, vestuario, dirección de fotografía, cámara, asistente de cámara, tramoya, fotofija, música, sonido, montaje, asistente de montaje, script, dirección de arte, escenografía, iluminación). La relación Estado y Cine de manera más reciente y la incidencia de las escuelas de cine para crear nuevos y más cineastas. En ese sentido, el cine no sólo lo componen los largometrajes, también existen los realizadores de cortometrajes y documentales que también merecen ser estudiados desde un enfoque de género. La incidencia del público, los distribuidores y exhibidores como otros posibles actores que configuran la institución cinematográfica y el lenguaje cinematográfico usado en la realización de las películas.

6 ANEXOS

ANEXO I: REVISTAS DE CINE

A. Revista Cine

En la revista *Cine*, las películas mencionadas, criticadas y polemizadas fueron las siguientes:

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"El inmigrante latino" y "El taxista millonario"	Gustavo Nieto Roa	septiembre-octubre, No. 5	Orlando Mora (1981)	Ambas ampliamente taquilleras, pero más lo fue "El taxista millonario" ya que obtuvo el segundo lugar en taquilla, detrás de películas extranjeras para el total de películas exhibidas durante 1980.	Reseña
"Esposos en vacaciones" y "El taxista millonario"	Gustavo Nieto Roa	abril –mayo, No. 3	Diego León Hoyos (1981)	"Existe algo novedoso y aunque ciertamente no podemos hablar de que tenga un estilo personal para plasmar el mundo, hay algo en su personalidad de cineasta permeable a que se registren en forma inconsciente una serie de convulsiones culturales. En el cine de Nieto Roa quedará el testimonio de esta época en que el país está cambiando su acostumbrado folclor y su retórica por Claudia de Colombia y Bruce Lee". (p. 1)	Crítica
"Canaguaro"	Disnov Kusmanich	Junio-julio, No 4	Equipo editorial Cine (1981)	Es una entrevista a su director/ guionista Disnov Kusmanich, Pepe Sánchez y a miembros del equipo de producción en relación a las ideas, el guión, los personajes, diálogos, el método de trabajo, todo lo que vivió el equipo en el proceso de rodaje y edición.	Entrevista
		Junio-julio, No 4	Patricia Restrepo (1981)	Es un recuento histórico de las tensiones políticas evocadas en la película durante la época de la Violencia, exactamente desde 1948.	Reseña
"Holocausto canibal"	Ruggero Deodato	Noviembre-Diciembre, No 6	Ana Ma. Echeverría (1981)	Presenta la película Holocausto Canibal y todas las críticas que ha recibido por parte de los periódicos, antropólogos y el mismo Comité de Clasificaciones de películas. Ninguno se explica por qué sigue en circulación, si no es verídico lo que dicen y se presenta como si fuera un documental. La aproximación más cercana tiene que ver con la ley, ya que no existe una amplia reglamentación al respecto. A pesar de todo ello, las taquillas siguen recibiendo espectadores, llegando a batir récord: "en todas las funciones se agotan las boletas, solamente en los 9 primeros días la vieron 37.523 personas". (p.26)	Crítica

B. Revista Arcadia va al cine

En la revista *Arcadia va al cine*, las películas criticadas y referenciadas fueron las que aquí se presentan:

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A (ES)	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"Así va"	Jorge Echeverri	No. 11-12 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1986a)	Según el autor, este film y otros (principalmente cortometrajes) realizados por este director genera expectativas y contradicciones en torno a ellos. "Se mantienen bajo un secreto secular donde asoman fantasmas y símbolos de quien construye universos sobre lo cotidiano y concibe personajes bajo imágenes de éxtasis. De allí la realización de Así Va". Dos artículos más harán referencia a esta obra y director, uno en tanto reproducción de fragmento del guión y otro por medio de una entrevista al director, pero enfocándose en toda su obra fílmica y en su vida.	Crítica
"Canaguaro"	Disnov Kusmanich	No. 11-12 [Recurso electrónico]	Jairo Obando (1987)	"cuya dirección logra un estadio superior (...) y fuerza radica en la historia"	Crítica
		No. 18 [Recurso electrónico]	Equipo editorial Arcadia va al cine (1988a)	"Remonta a un tipo de violencia más directa y casi de zonas"	Reseña
		No. 10 [Recurso electrónico]	Jairo Obando (1985)	Es una ponencia sobre la posición y relevancia del guión en la realización cinematográfica que la revista reproduce. Por ende habla en general, sin tomar ningún referente fílmico o de director, a excepción de Canaguaro: "pronto, entre la crítica y los trabajadores del cine, hubo un buen entendimiento y sin que ésta se traicionase le hizo una buena acogida a nuestra película Canaguaro que entre otras cosas tiene como punto de partida el guión".	Crítica/Ponencia
"Técnicos de duelo"	Sergio Cabrera	No. 18 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1988)	El autor opina que hace una combinación entre drama (a través del duelo) y la comedia. "Otra posible aproximación a este trabajo de Sergio Cabrera sería enmarcarlo dentro del "caprichoso" tono de comedias, que aunque persiste hace de este trabajo algo muy original en cuanto al tratamiento (...) prototipo de un tipo de cine que en Colombia está por desarrollarse por su altísimo nivel competitivo no solo técnico sino dramático".	Crítica
Esposos en Vacaciones, El Taxista Millonario y Colombia Connetion	Gustavo Nieto Roa	No. 11-12 [Recurso electrónico]	Jairo Obando (1987)	Todas estas películas tuvieron gran éxito con la actuación de Benjumea, a lo que el crítico califica de "y sus benjumeas", dada su actuación en todas ellas.	Reseña
		No. 18 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1988)	El autor califica esta serie de películas como aquellas que permitieron un desarrollo industrial pero reproduciendo estereotipos	Crítica
"Pisingaña"	Leopoldo Pinzón	No. 18 [Recurso electrónico]	Equipo editorial Arcadia va al cine (1988a)	Hace "una reconstrucción más urbana" de la violencia en Colombia.	Reseña
		No. 1 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1986b)	"Permite un acercamiento total a un tipo de dramaturgia que incorpora aspectos sociales, políticos y culturales sin remitirse a estereotipos cargados por situaciones y lugares comunes que solo evocan miserabilidad en el oficio. Pisingaña, logra revertir un tipo de violencia cotidiana donde lo principal está en acercarse de manera desprevenida a una clase social y a unas circunstancias comunes y corrientes dentro del accionar cotidiano. Quizás debido a esto la insensata censura haya dejado sus huellas sobre ella".	Crítica
"Visa USA" y "A la salida nos vemos"	Lisandro Duque y Carlos Palau (respectivamente)	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	El autor introduce su artículo aludiendo a la participación de estas obras en el concurso del Festival de Cine de Cartagena, en donde Visa USA ganó premio a mejor película y A la salida nos vemos recibió el Premio de Mejor Primera Obra.	Participación y obtención de premios en Festival de Cartagena

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A (ES)	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"La boda del acordeonista"	Luis Fernando Bottía	No. 15 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal y Jairo Obando (1987)	Es una entrevista a Fernando Bottía sobre el proceso de realización de su ópera prima, en donde se indaga sobre lo que evoca, el desarrollo del argumento, la influencia del posible público en el montaje de la misma, al igual que la experiencia de trabajar con actores naturales. El director cuenta que participó del Festival de Cine en Mérida, Venezuela.	Entrevista/ Participación en Festival de Mérida
		No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	En ese mismo sentido, informa que esta obra sólo estuvo en exhibición y fuera de concurso en el Festival de Cine de Cartagena porque ya había ganado varios premios en el Festival de Bogotá.	Exhibición en festival de Cartagena y obtención de premios en Bogotá
"Tiempo de morir"	Jorge Alí Triana	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	Comenta sobre la obtención de diversos premios en el Festival de Río de Janeiro	Obtención de premios en Río de Janeiro
"Cándores no entierran todos los días"	Francisco Nórden	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	"sigue siendo el más sólido, el más logrado de los largometrajes nacionales, casi un clásico, un momento a partir del cual el cine colombiano tenía que cambiar de rumbo". Además considera tuvo una "cuidadosa elaboración".	Crítica
"San Antónito" y "El tren de los pioneros"	Pepe Sánchez y Leonel Gallego (respectivamente)	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	"es más lo que sobra que lo que falta. Ambas películas se extienden interminablemente más allá de una o dos situaciones argumentales, sin crear una verdadera estructura dramática, sin el desenvolvimiento adecuado a la historia". La segunda película participó del Festival de Cine de Cartagena	Crítica y participación de festival
"Pura sangre"	Luis Ospina	No. 4 [Recurso electrónico]	Fernando Ramírez Lamus (1983)	"es una película de excesos. (...) el filme no es -a las claras- un caso de dislocación narrativa vanguardista. Es decir, no explora, a expensas de la narrativa, un empleo alternativo del espacio/lenguaje fílmico. O, ¿debemos afirmar más bien que no lo hace en la forma más afortunada?"	Crítica
		No. 17 [Recurso electrónico]	Federico Jiménez (1987b)	"posibilita un cine de autor, de códigos, de lenguajes inscritos entre dos tiempos; Era la posibilidad de crear un conflicto lejos de la trama tradicional y de la simple versión de comedia tan arraigada al medio".	Crítica
		No. 2 [Recurso electrónico]	Enrique Ortega (1982)	El autor hace una reseña sobre el director y su primera obra de largometraje, Pura Sangre. Esboza algunas experiencias que vivió el director para concebir la historia.	Reseña
		No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	Lo que más interesa de Pura Sangre es su ubicuidad a lo ancho y largo de las fronteras entre los géneros. Comedia costumbrista, relato de terror, pastiche narrativo, novela juvenil, documental etnográfico, la cinta vacila en matricularse dentro de todas estas clasificaciones.	Crítica
		No. 18 [Recurso electrónico]	Equipo editorial Arcadia va al cine (1988a)	Dentro de un contexto de violencia política, la revista considera que presenta una relación más atávica	Crítica
"Carne de tu carne"	Carlos Mayolo	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	Álvarez opina que es excelente a pesar de su "inexplicable caída de tono".	Crítica
		No. 11-12 [Recurso electrónico]	Jairo Obando (1987)	Presenta "virtuosismo en la imagen".	Crítica
		No. 16 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1987)	"Se manejan infinitos niveles, se interpretan leyendas y se observan espacios recurrentes y abigarrados por la estética 'gótica'"	Crítica
		No. 17 [Recurso electrónico]	Federico Jiménez (1987b)	"recrea las atmósferas de una vivencia pasada, acompañada de incesantes referencias a la violencia: la estética de la violencia, la iconografía del Valle del Cauca o la subversión del calor".	Crítica

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A (ES)	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"La Virgen y el fotógrafo" y "Con su música a otra parte"	Luis Alfredo Sánchez y Camila Loboguerrero (respectivamente)	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	El crítico considera que hace una exploración en la identidad humorística colombiana	Crítica
"El escarabajo"	Lisandro Duque	No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	Considera que es un intento de captar al colombiano cotidiano	Crítica
"Caín"	Gustavo Nieto Roa	No. 11-12 [Recurso electrónico]	Jairo Obando (1987)	El autor considera esta película como un referencia de mala calidad para otras películas	Crítica
		No. 1 [Recurso electrónico]	Luis Alberto Álvarez (1986)	Piensa que es el "lanzamiento del más típico representante del cine de consumo en Colombia hacia horizontes más estables"	Crítica
"Rodrigo D No Futuro"	Víctor Gaviria	No. 14-15 [Recurso electrónico]	Federico Jiménez (1987a)	"Es la propuesta estilística a un reencuentro con el neorrealismo"	Crítica
"La mansión de Araucaima"	Carlos Mayolo	No. 16 [Recurso electrónico]	Equipo editorial de Arcadia va al cine (1987)	Es una entrevista a Carlos Mayolo sobre las características de La Mansión de Araucaima, sobre cómo llegó a realizar dicha obra, sobre su propuesta cinematográfica desde el gótico tropical y en ese sentido su comparación con Carne de tu carne, donde diferentes elementos se conectan. Así mismo, menciona de qué forma se distancia o acerca a la obra literaria de Álvaro Mutis de la que parte, al igual sus alusiones a otros directores y las características propias de la región en la que grabó para incorporarla dentro del relato; también esboza su relación con los objetos, los actores y las coproducciones.	Entrevista
		No. 18 [Recurso electrónico]	Equipo editorial Arcadia va al cine (1988a)	Dentro de un contexto de violencia política, la revista considera que presenta una relación más atávica	Crítica
		No. 17 [Recurso electrónico]	Federico Jiménez (1987b)	"el relato aún subsiste, la pugna verista y realista por crear literatura o cine sigue viva, y permanecerá flotando como cualquier relato gótico de tierra caliente"	Crítica
		No. 16 [Recurso electrónico]	Augusto Bernal (1987)	"Es una reivindicación de lo mítico, de lo popular, tomando como punto de apoyo la literatura, descomponiendo el texto y posibilitan lecturas parciales que se integran a las imágenes". Bernal piensa que tanto en Carne de tu Carne como en esta película se relacionan los siguientes elementos: "La casa de familia / La mansión sin familia, El incesto / La lujuria, Lo violento / Lo esotérico, El infierno / El cielo, Lo ideológico / Lo imaginario, Lo cotidiano / La represión".	Crítica
"La recompensa"	Manuel Franco Posse	No. 18 [Recurso electrónico]	Equipo editorial de Arcadia va al cine (1988b)	Es una entrevista que le hacen al director Manuel Franco Posse, sobre su último argumental realizado, en el que comenta sobre el proceso de elaboración del guión, sus condiciones técnicas y de producción, sobre los valores atribuidos a los personajes e influencias de su contexto para configurar la historia de la película.	Entrevista

C. Revista Kinetoscopio

Las películas nombradas, publicitadas y de mayor polémica fueron las expuestas a continuación.

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A (ES)	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"María Cano"	Camila Loboguerrero	Junio-Julio, No. 3	Luz María Sierra (1990)	Esta mención va encaminada a su participación como muestra colombiana en el Festival Internacional de Cine de Cartagena y su posterior triunfo en la categoría de Mejor Fotografía. Sin embargo, la crítica no la consideró una realización acertada: "no satisfizo del todo, porque se pierde mucho la historia personal, que obviamente es riquísima en esta líder obrera, frente a la política"	Participación en Festival de cine de Cartagena, obtención de premio y crítica
		Octubre-diciembre, No. 5	César Augusto Montoya (1990b)	"Es un fresco histórico preciosista en fotografía, vestuario y la arquitectura de la época, pero se dedica más a la secuencia cronológica de la puesta en escena histórica y no tiene el pulso íntimo o por respeto o por miedo, de la directora". (p. 9-10)	Crítica
		Abril- mayo, No. 7	Equipo Editorial Kinetoscopio (1991)	Opina sobre la nueva faceta de Focine a partir del gobierno presidencial de César Gaviria, en el que muestra su cartel, indicando que es una película sobresaliente o emblemática de la época, en la producción cinematográfica hecha hasta el momento.	Retrospectiva escrita
		Enero-febrero, No. 11	Equipo Editorial Kinetoscopio (1992)	Anuncian su exhibición para la colonia colombiana residente en Estados Unidos.	Retrospectiva de exhibición
"Rodrigo D, No Futuro"	Víctor Gaviria	Junio-Julio, No. 3	César Augusto Montoya (1990a)	La primera mención a la película, es en medio de una entrevista que le hacen a su director por motivo de su participación en el Festival de Cannes. Desde ese punto, el director reflexiona: "(...) importa que esta nominación internacional ha traído una luz de esperanza. Es el reconocimiento a la producción de cine colombiano de los últimos cinco años que han sido los más productivos" (p. 30) De forma comentada y complementaria, el entrevistador plantea lo siguiente: "La película ha levantado una esperanza en el mismo FOCINE, le ha dado impulso y credibilidad".	Crítica
		agosto-septiembre y octubre-diciembre de 1990	Varios autores	Por haber participado en Festival de Cannes y la propuesta innovadora de la película, ésta se hace merecedora de varios artículos que lo referencian, los cuales reúnen los comentarios expuestos por periódicos, revistas, cineastas: dos ediciones distintas hacen este tipo de citas exaltando la realización de óperas primas, como esta.	Crítica y participación en Festival de Cannes
		Octubre-diciembre, No. 5.	Juan Guillermo López (1990)	Considera que esta película tuvo efectos entre la clase política y dirigente, causándole inquietudes y escozor, lo que hizo que relacionaran cine y realidad. (p. 56).	Crítica
		Octubre-diciembre No. 5	Equipo editorial Kinetoscopio (1990)	La película gana un premio en el Festival Latino de Nueva York, por lo que recibe una pequeña mención en la edición	Obtención de premio en Festival Latino de Nueva York
		Junio-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Ésta fue hecha "para evolucionar el estilo del autor, tuvo mucho más que contar y deja más para la historia nacional que cualquier filme comercial (casualmente resultó más popular que los bodrios de Jairo Pinilla)". (p. 87-88)	Crítica
		Abril- mayo, No. 7	Equipo Editorial Kinetoscopio (1991)	Opina sobre la nueva faceta de Focine a partir del gobierno presidencial de César Gaviria, en el que muestra su cartel, indicando que es una película sobresaliente o emblemática de la época, en la producción cinematográfica hecha hasta el momento.	Retrospectiva escrita
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetoscopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"Con su música a otra parte", "Pura sangre" y "La virgen y el fotógrafo"	Camila Loboguerrero, Luis Ospina y Luis Alfredo Sánchez (respectivamente)	Octubre-diciembre, No. 5	Juan Guillermo López (1990)	Reflexionando sobre las películas hechas hasta la presentación oficial de "Rodrigo D, No Futuro", considera que "los cineastas habían sido superados por la llamada realidad (...) habiendo fallado en la creación de propuestas cinematográficas y logrando obtener a cambio caricaturización de las realidades que trataban de interpretar". (p. 55)	Crítica

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"Pura Sangre"	Luis Ospina	Enero-febrero, No. 11	Equipo Editorial Kinetescopio (1992)	Anuncian su exhibición para la colonia colombiana residente en Estados Unidos	Retrospectiva de exhibición
		Agosto-septiembre, No. 9	Víctor Bustamente (1991)	Reflexiona sobre las razones de la no aceptación por parte del público: "volvió cercano al elegante vampiro (...), no sólo mató la imagen idealizada del chupasangre sino que, en su toque de distinción, lo llevó a hacerse transfusiones de sangre a una clínica privada". (p. 127)	Crítica
"El tren de los pioneros" y "Arrieros Semos"	Leonel Gallego y Carlos Eduardo Uribe (respectivamente)	Enero-marzo, No. 6	Alberto Aguirre (1991)	Evalúa toda la tradición cinematográfica de la región antioqueña desde sus inicios hasta los años 80 aproximadamente; sólo se enfocan en algunos cortometrajes y videos, pero también toma algunos largometrajes para su argumentación. El primero lo califica como una "tímida exploración de la única 'epopeya' antioqueña del presente siglo, de la cual no queda registros cinematográficos", sólo registros fotográficos. Frente al segundo largometraje, el autor considera que no marca ninguna ruptura con el cine realizado hasta el momento. Se acerca a Antioquia desde la perspectiva de lo regional, "como un retorno a la naturaleza", lo que termina trivializándolo en sólo costumbres" (p. 126). De modo, que en términos de acceso al análisis de imágenes en movimiento, la película "El tren de los pioneros", queda por fuera de la selección definitiva del corpus documental.	Crítica
"Confesión a Laura"	Leopoldo Pinzón	Abril-mayo, No. 7	César Montoya (1991)	En su artículo sobre el Festival de Cine de Cartagena, la califica de intimista, una historia de la condición humana. Así como también resalta el premio obtenido en dicho festival, en la categoría de Mención Especial a Ópera Prima.	Crítica y obtención de premio en Festival de Cine de Cartagena
		Abril-mayo, No. 7	Juan Guillermo López (1991a)	Obtuvo diversos premios en relación a su guión, por parte de Focine y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, entre otros reconocimientos de talla internacional. La califica como un producto de bastante calidad estética, beneficiando al cine nacional. "Todo eso (manejo de cámara, vestuario, ambientación, entre otros) no es documental sino pura puesta en escena y se ve maravilloso".	Obtención de premios de varias entidades y a nivel internacional
		Abril-mayo, No. 7	Equipo Editorial Kinetescopio (1991)	Opina sobre la nueva faceta de Focine a partir del gobierno presidencial de César Gaviria, en el que muestra su cartel, indicando que es una película sobresaliente o emblemática de la época en la producción cinematográfica hecha hasta el momento.	Retrospectiva escrita
		Marzo-abril, No. 12	Germán Ossa (1992)	Anuncian que también ganó un premio en el Festival de cine de la Habana, correspondiente a la categoría de Premio Especial del Jurado para Largometraje.	Obtención de premio en el Festival de Cine de la Habana
Las películas*	Gustavo Nieto Roa	Junio-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	En contraste con lo dicho en <i>Cine</i> , critica sus películas, por considerarlas como parte de un mal llamado "cine comercial". Frente a ello, el autor considera que el grupo de cineastas que optó por hacer este tipo de cine fue para acercarse más al público, pero que ese concepto de taquilla, sólo es posible en sociedades capitalistas, como la norteamericana, "con una economía más planificada que la colombiana. Como era de esperarse, hasta el cine comercial colombiano fracasó. Son tan ignoradas hoy por hoy las películas de Nieto Roa como el cine político".	Crítica
"El escarabajo" y "Visa usa"	Lisandro Duque	Junio-julio No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Son ejemplos de obras que "han necesitado de bastiones literarios o se han limitado a formas narrativas tímidas y convencionales", aunque muestren cierto entretenimiento. (p. 85)	Crítica

*El autor no especifica qué películas. Se refiere a ellas como "Las películas de Nieto Roa" pero cotejando qué películas había realizado ese director al momento de la publicación del artículo con la época de estudio, se infiere que el crítico puede referirse a: Caín (1984), El Inmigrante Latino (1980), Amor Ciego (1980), El Taxista Millonario (1979), Colombia Connection: Contacto En Colombia (1979). Fuente: Proimágenes Colombia, Perfil de Gustavo Nieto Roa. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3692 [Consultada el 22 de febrero de 2013]

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"Visa usa"	Lisandro Duque	Junio.-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Considera que es una de las mejores películas producidas entre 1978-1990	Retrospectiva escrita
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"De mujer a mujer" y "Mujer de fuego"	Mauricio Walerstein y Mario Mitrotti (respectivamente)	Junio-julio No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Son un cine sin sentido. "muñecas que arañan y muerden peor que sus directores, que hicieron entrar en bancarrota a sus pobres productores. Nada que haya dejado memoria, nada que haya dejado una identidad histórica, sólo el sabor del vacío". (p. 87)	Crítica
"Pura sangre", "Carne de tu carne", "La mansión de Araucaima", "Cándores no entierran todos los días" y "La Boda del Acordeonista"	Luis Ospina, Carlos Mayolo, Francisco Norden, Luis Fernando Bottia (respectivamente)	Junio-julio No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Retomando la crítica de Hernando Martínez Pardo quien publicó en la Gaceta de Colcultura #3: una crítica de ellas: "por la forma en que están contadas, por las características de lo autodenominado culto, del llamado cine de calidad, toda la fuerza de lo popular queda bloqueada, encarcerada en unos parámetros ajenos a lo que es calidad para lo popular. Es un cine para la intelectualidad que va muy pocas veces a cine", pero el autor piensa que éste es un criterio simplista, al que califica de "chato y maniqueo que desplaza la atención sobre el origen de la crisis permanente del cine colombiano, cuyas causas van más allá y son más profundas". (p. 87). Aquí cabe anotar que la crisis a la cual se refiere el autor tiene que ver con la relación conflictiva entre realizadores, productores y distribuidores-exhibidores y la poca mediación que el Estado hacía en dicha relación, por lo que impedía que muchas películas fueran vistas, a pesar de la existencia de una institución aparentemente reguladora de dicha relación.	Crítica
"La Mansión de Araucaima"	Carlos Mayolo	Enero-febrero, No. 11	Equipo Editorial Kinetescopio (1992)	Anuncian su exhibición para la colonia colombiana residente en Estados Unidos	Retrospectiva de exhibición
		Junio.-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Considera que es una de las mejores películas producidas entre 1978-1990	Retrospectiva escrita
"La Boda del Acordeonista"	Luis Fernando Bottia	Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
		Enero-febrero, No. 11	Equipo Editorial Kinetescopio (1992)	Anuncian su exhibición para la colonia colombiana residente en Estados Unidos	Retrospectiva de exhibición
		Junio.-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Considera que es una de las mejores películas producidas entre 1978-1990	Retrospectiva escrita
		Agosto-septiembre, No. 9	Víctor Bustamante (1991)	Piensa que se aproxima a lo que él denomina cine de fantasía, es decir aquel que intenta salir de cualquier realismo, y le permite al espíritu la libertad de ser creativo. (p. 125)	Crítica
"Amores difíciles"*	Múltiples directores	Agosto-septiembre, No. 9	Víctor Bustamante (1991)	Representa el caso donde "los directores que han trabajado sus guiones –pertenecientes a Gabriel García Márquez- son poco arriesgados a la hora de llevarlos al cine y han sido más bien sumisos, como si debiera respetarse totalmente la liberalidad del Nobel, como si las películas fueran homenajes". (p. 89)	Crítica
"Milagro en Roma"	Lisandro Duque	Agosto-septiembre, No. 9	Víctor Bustamante (1991)	"Si bien muestra un talento narrativo, no obedece a un estilo de Lisandro Duque, ni tampoco al de García Márquez: es un híbrido neutral" (p. 89) Bustamante (1991) la considera como otro aporte al cine de fantasía, a pesar de su estrecha relación con la literatura, a través de lo hecho por Gabriel García Márquez.	Crítica
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición

*Es una serie de largometrajes realizados en Brasil, Cuba, Venezuela, España y Colombia a partir de la obra literaria de Gabriel García Márquez. La representación colombiana está en "Milagro en Roma". Fuente: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=591> [Consulta realizada el 24 de febrero de 2013]

PELÍCULA (S)	DIRECTOR/A	EDICIÓN	AUTOR	COMENTARIOS	TIPO DE MENSAJE
"Pisingaña"	Leopoldo Pinzón	Noviembre-diciembre, No. 16*	Serge Daney (1992) **	En medio de un análisis al Festival de Cine de Cartagena, sus características, sus conflictos con otros festivales y otras situaciones políticas (en relación a Cuba, la violencia de la época a través del M-19 y su relación con el gobierno de turno), critica el cine colombiano y de forma especial la califica de "pobre cosa pretenciosa, financiada por Focine".	Crítica
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"Cóndores no entierran todos los días"	Francisco Norden	Noviembre-diciembre, No. 16	Serge Daney (1992)	A su juicio es más digna pero que "no vale la pena sino por su tema, los 'matones' de la época que es llamada sencillamente 'La violencia', violencia paisana al lado de la cual todo lo que hayamos podido ver en cine como violencia parece una fruslería". (p. 34). Para el autor, el verdadero cine es el hecho en Cali por el grupo de cineastas que conforman el Caliwood: Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina.	Crítica
		Junio-julio, No. 8	Juan Guillermo López (1991b)	Considera que es una de las mejores películas producidas entre 1978-1990	Retrospectiva escrita
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"Técnicas de duelo"	Sergio Cabrera	Abril- mayo, No. 7	Equipo Editorial Kinetescopio (1991)	Opina sobre la nueva faceta de Focine a partir del gobierno presidencial de César Gaviria, en el que muestra su cartel, indicando que es una película sobresaliente o emblemática de la época en la producción cinematográfica hecha hasta el momento.	Retrospectiva escrita
		Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"Tiempo de morir"	Jorge Alí Triana	Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"El día que me quieras"	Sergio Dow	Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"San Antoñito"	Pepe Sánchez	Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"El embajador de la India"	Mario Ribero Ferreira	Junio-julio, No. 3	Equipo editorial Kinetescopio (1990)	Participación en retrospectiva en Nueva York	Retrospectiva de exhibición
"Martín Fierro"	Fernando Laverde	Abril- mayo, No. 7	Equipo Editorial Kinetescopio (1991)	Opina sobre la nueva faceta de Focine a partir del gobierno presidencial de César Gaviria, en el que muestra su cartel, indicando que es una película sobresaliente o emblemática de la época en la producción cinematográfica hecha hasta el momento.	Retrospectiva escrita

* Las ediciones 13 a 15 no hablan de películas colombianas, referencian de modo general y de antaño el cine antioqueño, antes de la década de los 50.

** Es un autor extranjero, cuyo artículo es traducido en dicha edición.

ANEXO II: CAMBIOS SOCIALES

Tasas brutas de escolarización por sexo (H=Hombres- M= Mujeres) para Colombia

AÑOS	1975			1982			1986		
NIVEL EDUCATIVO	Tot al	H	M	Total	H	M	Total	H	M
Educación superior	8.0	10.1	5.8	12.1	13.1	11.2	13.1	13.6	12.6
secundaria (12-17 años)	39	39	39	46	45	47	56	55	56
primaria (7-11 años)	118	116	120	128 (1980)	127 (1980)	130 (1980)	114	112	115

Fuente: Datos seleccionados de cuadros “: tasa de escolarización, (tercer nivel, tasas brutas por sexo)”; “”: tasa de escolarización, (educación secundaria, tasas brutas por sexo)” y “: tasa de escolarización, (enseñanza primaria, tasas brutas por sexo)”. Tomado de Unesco, Statiscal Yearbook 1986 y 1987 en Secretaría de Comisión Económica para y el Caribe (1989). La dinámica del deterioro social en y el Caribe en los años ochenta. (p.42, 44, 46). San José: Naciones Unidas.

ANEXO III: PIB Y GASTOS SOCIALES DEL ESTADO

Evolución del Producto interno bruto (PIB) por habitante para Colombia

AÑOS	TASA DE CRECIMIENTO
1982	-1.4
1983	-0.3
1984	1.6
1985	1.6
1986	3.7
1987	3.3
1988	1.9

Fuente: Datos seleccionados del cuadro “ y el Caribe: Evolución del producto interno bruto por habitante” en Secretaría de Comisión Económica para y el Caribe (1989). La dinámica del deterioro social en y el Caribe en los años ochenta. (p. 23) San José: Naciones Unidas.

Gobierno central: Gastos sociales* para Colombia, 1980-1985 (Porcentaje del PIB)

AÑOS	PORCENTAJE
1980	4.5
1981	5.0
1982	5.0
1983	5.1
1984	5.5
1985	n. d

Fuente: Datos seleccionados del cuadro “: gobierno central: gastos sociales por países, 1980-1985” en Secretaría de Comisión Económica para y el Caribe (1989). La dinámica del deterioro social en y el Caribe en los años ochenta. (p. 39) San José: Naciones Unidas.

* Incluye educación, salud, seguridad social, vivienda y otros servicios sociales

n. d: No disponible

ANEXO IV: FICHAS CINEMATOGRAFICAS

A. PURA SANGRE

1982- 105 min-Color- 35 mm-Ficción

Exhibición: 22° Festival Cine Cartagena de Indias (Concurso cine colombiano), Cartagena-Colombia, 1982, 11 Mayo 1983 Teatros El Cid; Lucía, Lido (Bogotá); Teatro Cinema (Cali)

Dirección: Luis Ospina

Productor: Producciones Luis Ospina,
Rodrigo Castaño, Focine

Asistente de dirección: Alex Martínez y
Karen Lamassonne

Producción ejecutiva: Luis Ospina

Guión- Argumento/Textos: Luis Ospina y
Alberto Quiroga

Productores asociados: Rodrigo Castaño

Jefe de producción: Rocío Obregón

Premios: Mejor actriz a Florina Lemaitre y Mejor Banda Sonora a Phil Pearle, 22° Festival Cine Cartagena, 1982

Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p. 112)
Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

B. LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA

1986- 85- Color- 35 mm- Ficción

Exhibición: 3er Festival Internacional de Cine, Televisión y Video de Río de Janeiro- Brasil, 1986. 4° Festival de Cine de Bogotá: Nacional y Suramericano, Bogotá, 1987. 23 Septiembre 1988 Teatros Avenida Chile; Terraza Pasteur; Teatro Popular de Bogotá (Bogotá)

Dirección: Carlos Mayolo

Argumento/ Textos: basado en la novela
homónima de Álvaro Mutis

Asistente de dirección: Sandro Romero

Productor: Focine, Rodaje Limitada

Guión: Julio y Philip Priestey. Carlos
Mayolo y Sandro Romero (Adaptación)

Producción ejecutiva: Berta de Carvajal

Jefe de producción: Liuba Hleap

Premios: Premio Especial del Jurado, 3er Festival Internacional de Cine, Televisión y Video de Río de Janeiro- Brasil, 1986. Círculo Precolombino Mejor Dirección Colombiana, Mejor Montaje colombiano a Luis Ospina y Karen Lamassone, Mejor Fotografía Colombiana a Rodrigo Lalinde, Mejor Sonido Colombiano a Gustavo de la Hoz y Mejor Actriz Colombiana Vicky Hernández, 4° Festival de Cine de Bogotá: Nacional y Suramericano, 1987.

Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p.139) Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

C. LA BODA DEL ACORDEONISTA

1986- 94 min- Color- 16 mm y 35 mm- Ficción

Exhibición: 18 abril 1986 Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio 3er Festival de Cine de Bogotá. 27 Abril 1988 Teatros: Cinema, Chapinero (Bogotá)

Dirección: Luis Fernando “Pacho” Bottía

Productor: Focine, Grupo Cine Taller

Asistente de dirección: Carl West y
Sigifredo Eusse

Producción: Fernando Riaño La Rotta

Jefe de producción: Alberto Amaya

Guión: Luis Fernando “Pacho” Bottía

Premios: Mejor Música a Luis Pulido, Adolfo Pacheco y Orangel Maestre, 8° Festival des 3 Continents – Festival de los Tres Continentes, Nantes – Francia, 1986. Coral Mejor Opera Prima, 8° Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana – Cuba, 1986. Premio Opera Prima, 3er Salón Internacional de Cine, Bogotá, 1986. Círculo Precolombino Mejor Largometraje Nacional y Mejor Música a Luis Pulido, Adolfo Pacheco y Orangel Maestre, 3er Festival de Cine de Bogotá: Nacional, Tropical y del Caribe, 1986. India de Plata, Encuentro de las Amazonías, Manaus – Brasil, 1988

Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p.136) Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

D. RODRIGO D. NO FUTURO

1990 – 91 min. – Color – 35 mm – Ficción

Exhibición: 43° Festival International du Film, Cannes – Francia, 1990. 14 Noviembre 1990
Teatros: Calle Real, Palermo, Avenida Chile, Iris (Bogotá)

Dirección: Víctor Gaviria

Productor: Focine; Producciones Tiempos Modernos Ltda.; Fotoclub 76

Asistente de dirección: Felipe Aljure Salame

Producción ejecutiva: Guillermo Calle y Ana María Trujillo

Guión: Víctor Gaviria, Ángela Pérez y Luis Fernando Calderón

Producción de campo: Liuba Hleap

Primera película colombiana escogida para la Selección oficial del Festival Internacional de Cine, Cannes – Francia, 1990.

Premios: Mejor Adaptación Cinematográfica, Concurso Nacional de Guiones de Focine, Colombia, 1986. La mano de bronce a Mejor Película, 6° Festival Latino de Nueva York– Estados Unidos, 1990. Premio Glauber Rocha, 12° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana – Cuba, 1990.

Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p.159-160)
Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

E. CONFESIÓN A LAURA

1990 – 85 min. – Color – 35 mm – Ficción

EXHIBICIÓN: Festival de Cine de Huelva – España, 1990. 13° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana – Cuba, 1991. 31° Festival Internacional de Cine de Cartagena – Colombia, 1991. 6° Festival de Cine, Video y Televisión, Trieste – Italia, 1991. 20 Febrero 1993 Teatro Radio City (Bogotá)

Dirección: Jaime Osorio Gómez

1987, dirigido también por Jaime Osorio Gómez

Asistente de dirección: Andrés Ortega y Antonio Somoza

Productor: Focine; Méliès Producciones Cinematográficas (Colombia), Televisión Española – TVE (España), Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica – Icaic, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – FNCL (Cuba)

Guión: Alexandra Cardona Restrepo

Argumento/textos: Alexandra Cardona Restrepo basada en su propio guión para el medimetraje “De vida o muerte”, Focine,

Producción ejecutiva: Alexandra Cardona,
Camilo Vives (Productor Icaic), Luis
Renés (Productor TVE), Miguel Mendoza
(Dirección de Producción Icaic)

Jefe de producción: José Ramón Pérez

PREMIOS (selección): Opera Prima al guión de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – FNCL, Festival de Cine y Televisión de La Habana – Cuba, 1989. Mención de Honor al guión, Concurso de guiones de largometraje, Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine, Colombia, 1989. Premio de la Crítica a Mejor Película, Otorgado por la crítica especializada, Festival de Cine de Huelva – España, 1990. Premio Especial del Jurado y Premio Coral a Mejor Actriz, 13° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana – Cuba, 1991. Premio Opera Prima, 31° Festival Internacional de Cine de Cartagena– Colombia, 1991. Premio Reconocimiento Ciudad de Trieste, 6° Festival de Cine, Video y Televisión, Trieste – Italia, 1991. Premio Cine de Arte, Festival de Cine de Biarritz – Francia, 1991. Opera Prima, Festival Latino de Cine de Nueva York – Estados Unidos, 1991. Premio Único del Foro, otorgado por la C.I.C.A.E., 42 ° Festival de Internacional de Cine de Berlín – 22° Foro Internacional de Cine Joven), Berlín – Alemania, 1992. Premio Mezquita de Oro a mejor película, 17° Festival de Cine de San Antonio – Estados Unidos, 1992

Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p.157-158). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

F. MARÍA CANO

1990 – 106 min. – Color – 35 mm – Ficción

Exhibición: 20 Abril 1990 30° Festival Internacional de Cine de Cartagena. 5 Octubre 1991 Teatro Camarín del Carmen (Bogotá) 7° Festival de Cine de Bogotá. 8 Octubre 1991 Museo Arte Moderno (Medellín). 15 Octubre 1991 Teatros Terraza Pasteur; Avenida Chile (Bogotá). 2 Noviembre 1991 Teatro Municipal (Salamina – Caldas). 7 Noviembre 1991 Cinema Cabecera Dos (Bucaramanga). 22 Febrero 1992 Teatro Cumanday (Manizales)

Dirección: Camila Loboguerrero

Asistente de dirección: Marta Amaya,
Johana Hernández y Felipe Aljure

Guión: Camila Loboguerrero, Felipe Aljure
Salame y Luis González

Argumento / textos: Anabel Torres,
basado en el libro “María Cano, mujer
rebelde” de Ignacio Torres Giraldo, Marta
Helena Restrepo y Beatriz Caballero

Productor: Focine

Producción ejecutiva: Roy Marín

Jefe de producción: Emilio Bernal y Ana Rafaela Serafín

Premios: Mejor Fotografía a Carlos Sánchez Méndez, ex-aequo, 30° Festival Internacional de Cine de Cartagena – Colombia, 1990. Círculo Precolombino Mejor Actor a Frank Ramírez, 7° Festival de Cine de Bogotá: Nacional y del Pacífico, Bogotá – Colombia, 1990. Premio del público a mejor película, 16 Festival de Cine de San Antonio, Texas – Estados Unidos, 1991

Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. (p.158)
Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

7 BIBLIOGRAFÍA

Arboleda Ríos, Paola y Osorio, Diana Patricia (2003). La lucha es de todos. 1970-1980; Impulso cinematográfico e igualdad de géneros. 1980-1990 y Una nueva generación. 1990-2000. En *La presencia de la mujer en el cine* (pp. 185-299). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Acosta, Bibiana Paola (2009). Análisis de las políticas de fomento del cine en Colombia. Trabajo de grado. Bogotá: Facultad de Ciencia Política y Gobierno, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

Acuña Prieto, Ruth (2009). El grabado en Colombia, 1970-2000. En Ma. Del Pilar López Pérez, Laura Liliana Vargas Murcia (et al), *Historia del grabado en Colombia* (pp. 113-150). Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

Althusser, Louis (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. (pp. 13-82). Bogotá: Pentágono editores.

Arango, Sofía Restrepo y Gutiérrez Gómez, Alba (2002). Años ochenta. Nuevos lenguajes del arte. En *Estética de la modernidad en las artes plásticas en Antioquia* (pp. 273-346). Medellín: Universidad de Antioquia.

Area, Lelia (2005). *Álbum de señoritas de Juana Manso: periodismo y frustración para un proyecto doméstico de fundar una nación*. Buenos Aires: Feminaria.

Bachellery, Josefina (1842). Educación de las mujeres. *Ideas Feministas de Nuestra América*. Recuperado de <http://ideasfem.wordpress.com/textos/c/c04/>

Beauvoir, Simone de (1989). La madre. En *El Segundo sexo. Vol. II: La experiencia vivida* (pp. 259-306). Buenos Aires: Siglo XX

Bedregal, Ximena (s.f.). El feminismo autónomo radical, una propuesta civilizatoria. Recuperado de <http://www.mamametal.com>

Bellón, Manolo. (2007). *El ABC del rock*. Bogotá: Alfaguara.

Berger, Peter y Luckman, Thomas (1972). La sociedad como realidad objetiva en Silvia Zuleta (Trad.) *La construcción social de la realidad*, (66-163). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Brasileira Augusta, Nísia Floresta [1832]. Derechos de las Mujeres e Injusticia de los Hombres. *Ideas Feministas de Nuestra América*. Recuperado de: <http://ideasfem.wordpress.com/textos/c/c01/>

Campillo, Neus (2003). Ontología y diferencia de los sexos en Silvia Tubert (Ed.) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, (pp.83-122). Madrid: Ediciones Cátedra.

Carneiro, Sueli (2001). Ennegrecer el feminismo. *Lola Press*, 16, 1-5

Carosio, Alba (2009). El feminismo latinoamericano y su proyecto ético-político en el siglo XXI. *Revista venezolana de estudios de la mujer*. 14 (33), 13-24.

Carosio, Alba (2011). Muchas y rebeldes: memoria de las mujeres en el proceso independentista. Trabajo presentado a *Revista Nuestro Sur del Centro Nacional de Historia (CNH)*, Caracas.

Celiberti, Lilian (2010). Feminismos polifónicos, interculturales y dialógicos. El Buen vivir desde las mujeres. Ponencia presentada en Congreso Internacional FLACSO “*Las políticas de equidad de género en prospectiva*”, Buenos Aires.

Charry, Carlos Andrés (2006). ¿Nuevos o viejos debates? Las representaciones sociales y el desarrollo moderno de las Ciencias Sociales. *Revista de Estudios Sociales*, 25, 81-94.

Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Clemente Travieso, Carmen (1939). *La mujer venezolana y la instrucción*. Colaboración de la Agrupación Cultural Femenina Universidad Católica Andrés Bello, Centro de Investigación de la Comunicación, Red Venezolana de Comunicación y Cultura, Sala Virtual de Investigación Carmen Clemente Travieso.

Collins, Patricia Hill (2008) [1998]. Shifting the center. Race, class and feminist theorizing about motherhood. En Stephanie Coontz et al (Eds.), *American Families. A multicultural reader* (pp. 173-187), Nueva York: Routledge.

Corredor Martínez, Consuelo. (1992). Entre la guerra y la paz. Distintas estrategias para enfrentar la crisis; Los desequilibrios sociales y regionales. Un reto a la legitimidad del Estado y Las restricciones del régimen político colombiano. En Camilo Borrero (Ed.), *Los límites de la modernización* (pp. 237-351). Bogotá: Cinep-Universidad Nacional.

Curiel, Ochy (2009). Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde y el Caribe. Ponencia presentada en el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista*, del GLEFAS y el Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires. Junio, Buenos Aires.

De Barbieri, Teresita (1992). Sobre la categoría género: Una introducción Teórico-metodológica. *Revista Interamericana de Sociología*, 2, 148-178.

Douglas, Mary (1996). *¿Cómo piensan las instituciones?* Madrid: Alianza Editorial.

Duby, George y Perrot, Michelle (2000) [1990]. La producción de las mujeres, imaginarias y reales. En George Duby y Michelle Perrot (Dir.) *Historia de las mujeres en Occidente, vol. 4: El siglo XIX* (pp. 150-152). Madrid: Grupo Santillana/Taurus.

Fundación Patrimonio Fílmico (s.f) 1978-1996 ¿los años dorados? *Fundación Patrimonio Fílmico*. Recuperado de: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/1978-1996.pdf>

Fundación Patrimonio Fílmico (2006). Largometrajes colombianos en cine y video. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.

García, Ercilia, (1888). La mujer y los enemigos de su ilustración. Consultado el día 30 de septiembre de 2012. *Ideas Feministas de Nuestra América*. Recuperado de: <http://ideasfem.wordpress.com/textos/c/c08/>

Gargallo, Francesca (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12 (28), 17-34.

Garland, David (2006). El castigo como agente cultural: el papel de la penalidad en la creación de la cultura y el castigo como institución social. En Berta Ruiz de la Concha (Trad.) *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social* (pp. 290-338). México DF: Siglo XXI editores.

Gómez Navas, Diana (2010). Nación unitaria, naciones discriminadas. Dos siglos de prácticas discriminatorias en Colombia. En Eduardo Domínguez Gómez (Dir.), *Todos somos historia. Tomo I: Unión, rebeldía, integración* (pp. 393- 406). Medellín: Canal Universitario de Antioquia.

González, Clara María (2010). Mujeres de revista. Los ideales femeninos en la gráfica publicitaria, Cromos 1916-1946. En: Eduardo Domínguez Gómez (Dir.), *Todos somos historia. Tomo II: Vida del diario acontecer* (pp. 249-260). Medellín: Canal Universitario de Antioquia.

Higonnet, Anne (2000) [1990]. Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En Georges Duby y Michelle Perrot (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente, vol 4: El siglo XIX*. (pp. 297-319). Madrid: Grupo Santillana/Taurus.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1992). La industria cultural. En Autores varios, *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 177-230). Caracas: Monte Ávila Editores.

Kirkwood, Julieta (1985). Feministas y políticas. *Nueva Sociedad*. 78, 62-70.

Lagarde y de los Ríos, Marcela (2003) [1990]. Las madresposas. En *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (pp. 363-459). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Las Mujeres (1978). El adentro – el afuera, 4. Consultado el día 30 de septiembre de 2012. *Ideas Feministas de Nuestra América*. Recuperado de: http://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i07/#_ftn1

Lauretis, Teresa de (1992) [1984]. Feminismo, Semiótica, cine: Introducción. En Silvia Iglesias (Trad.), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. (pp. 9-113). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lazarsfeld, Paul (1985). La campaña electoral ha terminado. En Miguel Moragas (Ed.) *Sociología de la comunicación de masas, vol. 3*. (pp. 239-251). México: Gustavo Gili.

León, Magdalena (2007). Tensiones presentes en los estudios de género, Universidad Nacional de Colombia. En Luz Gabriela Arango y Yolanda Puyana (Comp.), *Género, mujeres y saberes en* (pp. 23-46). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean Louis (2003). El cine en el siglo, objeto problemático. En Manuel Talens (Trad.) *¿Cómo pensar el cine?* (pp. 11-47). Madrid: Ediciones Cátedra.

Luna, Lola G. (1999). La relación de las mujeres y el desarrollo en : apuntes históricos de dos décadas (1975-1995). *Hojas de Warmi*, 10, 61-78.

Londoño, Santiago (2010). Imágenes de la mujer en el arte colombiano. En Magdala Velásquez Toro (Dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo III: Mujeres y cultura* (pp. 274-301). Bogotá: Norma.

Martín Serrano, Manuel (1999). La mediación de los medios. En Jesús Martín Barbero y Armando Silva (Comp.), *Proyectar la comunicación* (pp. 137-156). Bogotá: Tercer Mundo Editores e Instituto de Estudios sobre Culturas y Comunicación, Universidad Nacional de Colombia.

Mattelart, Armand (1998). El poder de la propaganda. En *La mundialización de la comunicación* (pp. 41-54). Barcelona: Paidós.

Matto de Turner, Clorinda (1902), Las obreras del pensamiento en América del Sud.

Recuperado de:

<http://evergreen.loyola.edu/tward/www/mujeres/matto/obreras/obreras.html#B3>

Mérola, Giovanna (1985). Feminismo: Un movimiento social. *Nueva sociedad*, 78, 112-117.

Mejía, Juan Luis (1998). Cultura y creación, 1985-1995. En Camilo Calderón Schrader (Ed.) *Nueva Historia de Colombia. Vol IX. Ecología y cultura* (pp. 247-263). Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.

Molina, Cristina. (2003). Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado. En Silvia Tubert (Ed.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (pp. 123-159). Madrid: Ediciones Cátedra.

Nicholson, Linda (2003). La interpretación del concepto de género. En Silvia Tubert (Ed.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (pp. 47-81). Madrid: Ediciones Cátedra.

Oquendo Barrios, Leyda (2010). Reflexiones para un discurso de género. Sobre la historia de la esclavitud femenina en América. *Temas de Nuestra América*, Enero/Junio, 79-86

Palacios, Marco (2002). País de ciudades, Del orden neoconservador al interregno y La violencia política la segunda mitad del siglo XX. En Ángela García (Trad.) *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia.* (pp. 549-628). Bogotá: Norma.

Prioul, Didier (2007). ¿Cómo un analizar un documento iconográfico? En César Hurtado (ed.), *La caja de herramientas del joven investigador. Guía de investigación al trabajo intelectual* (pp. 95-110). Medellín: La carreta editores.

Propios Yusta, Cristina (2004). Cine y video indígena: ¿hacia una comunicación alternativa? En Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (Coord.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 285-418). Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya.

Rey Márquez, Juan Ricardo (2007). *El dibujo en Colombia 1970-1986*, en César A. Hurtado (Ed.) Medellín: Carreta Editores.

Scott, Joan (2008). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Consol Vila I. BOADAS (Trad.), *Género e historia* (pp. 48- 74). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Scott, Joan (2011). Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis? En Gabriela Castellanos (Trad.) *La Manzana de la Discordia*, 6 (1), 95-101.

Suárez, Juana (2009). El género del género: mujer y cine. En Víctor Hugo Dueñas (Coord.) *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (pp. 115-137). Cali: Universidad del Valle.

Tristán, Flora (1844). ¿Por qué menciono a las mujeres? *Ideas Feministas de Nuestra América*. Recuperado de: <http://ideasfem.wordpress.com/textos/c/c05/>

Tubert, Silvia (2003). Introducción. La crisis del concepto de género. En Silvia Tubert (Ed.) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (pp. 7-37). Madrid: Ediciones Cátedra.

Troyan, Brett (2008). Ethnic Citizenship in Colombia: The Experience of the Regional Indigenous Council of the Cauca in Southwestern Colombia from 1970 to 1990. *Latin American Research Review*, 43 (3), 166-191. Consultado el 6 de Junio de 2001 en la base de datos Jstor.

Velásquez Toro, Magdala. (1998). La condición de las mujeres colombianas a fines del siglo XX. En Camilo Calderón Scharader (Ed.) *Nueva Historia de Colombia. Vol IX. Ecología y cultura* (pp. 51-78). Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.

Viviescas Monsalve, Fernando (2004). Exergo los años noventa en Colombia: el contexto para la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. En Margarita Monsalve (Coord.). *Arte en los noventa: artes plásticas* (pp. 14-28). Bogotá: Universidad Nacional.

Wills Obregón, Maria Emma (2004). *Las trayectorias femeninas y feministas hacia lo público en Colombia (1970-2000) ¿Inclusión sin representación?* Tesis de doctorado de filosofía. Austin: Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin.

Zuluaga, Pedro Adrián (2007). 1978-1996: ¿Los años dorados? en Pedro Adrián Zuluaga (Comp.) *¡Acción! Cine en Colombia* (pp. 71-88). Colombia: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia.

8 FUENTES PRIMARIAS

Capítulo 2. Cine como institución

Álvarez, Luis Alberto (1986). Reflexiones al final de un periodo. *Arcadia va al cine*, 1 [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Aguirre, Alberto (1991). La tradición del cine antioqueño. *Kinestocopio*, enero- marzo, 6, 123- 128

Arcadia va al cine (1987). Estados góticos. *Arcadia va al cine*, 16. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Arcadia va al cine (1988a). Violencia política y cine en Colombia. *Arcadia va al cine*, 18. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Arcadia va al cine (1988b). Manuel Franco Posse. *Arcadia va al cine*, 18. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Bernal, Augusto (1984). Cinematografía provinciana y provincia. *Arcadia va al cine*, 9. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Bernal, Augusto (1986a). El rigor del reposo. *Arcadia va al cine*, 11-12. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Bernal, Augusto (1986b). La intolerable realidad. *Arcadia va al cine*, 1. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Bernal, Augusto (1987). Un grito en el trópico. *Arcadia va al cine*, 16. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Bernal, Augusto y Obando, Jairo (1987). El divorcio de un mito. *Arcadia va al cine*, 14-15. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

- Bernal, Augusto (1988). La descripción del equilibrio. *Arcadia va al cine*, 18. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003
- Bustamante, Víctor (1991). Lo fantástico en el cine Colombiano. *Kinetoscopio*, agosto-septiembre, 9, 123-128
- Cine (1981). Canaguaro. Historia de peripecias. *Cine*, junio-julio, 4, 1-12
- Daney, Serge (1992). Cartagena resucita. *Kinetoscopio*, noviembre-diciembre, 16, 29-36.
- Echeverría, Ana Ma. (1981). Indio comido...Holocausto caníbal. *Cine*, noviembre-diciembre, 6, 23-28
- Henao, Carlos Eduardo (1990). Años 90: ¿qué pasará con el cine colombiano? *Kinetoscopio*, 4, 65-67
- Hoyos, Diego León (1981). "El inmigrante" de Nieto Roa. *Cine*, 3, 1- 13.
- Jiménez, Federico (1987a). Territorio de imágenes. *Arcadia va al cine*, 14-15. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003
- Jiménez, Federico (1987b). Qué verde era mi valle... *Arcadia va al cine*, 17. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003
- Kinetoscopio (1990). Retrospectiva del cine colombiano en Nueva York. *Kinetoscopio*, 3, 40-42.
- Kinetoscopio (1991). FOCINE y el Cine de los Ojos Verdes. *Kinetoscopio*, 7, 84-89.
- Kinetoscopio (1992). Visa USA. *Kinetoscopio*, enero-febrero, 11, 146
- Ossa, Germán (1992). Agotamiento y nostalgia. *Kinetoscopio*, Marzo-abril, 12, 68-73
- López, Juan Guillermo (1990). La estética del caos, un paralelo entre No Futuro de Víctor Gaviria y Haz lo correcto de Spike Lee. *Kinetoscopio*, 5, 48-58.
- López, Juan Guillermo (1991a). Confesiones al cine. Confesiones a Laura, otro premio al cine colombiano. *Kinetoscopio*, 7, 82- 83.

López, Juan Guillermo (1991b). Entre sueños y pesadillas. Retrospectiva de cine colombiano. *Kinetoscopio*, 8, 83-93.

Montoya, César Augusto (1990a). El cine colombiano tiene futuro. *Kinetoscopio*, 3, 30-39

Montoya, César Augusto (1990b). VII Festival de Cine de Bogotá. *Kinetoscopio*, 5, 4-11

Montoya, César Augusto (1991). Cartagena y los rumbos del cine Latinoamericano. *Kinetoscopio*, 7, 3- 12.

Mora, Orlando (1981). Reflexiones sobre la industria cinematográfica nacional. *Cine*, 5, 1-6

Obando, Jairo (1985). Fundamentos para una cinematografía colombiana I (El guión). *Arcadia va al cine*, 10. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Obando, Jairo (1987a). Fundamentos para una cinematografía colombiana II (El director-creador). *Arcadia va al cine*, 11-12. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Obando, Jairo (1987b). Fundamentos para una cinematografía colombiana IV (FOCINE). *Arcadia va al cine*, 14-15. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Ortiga, Enrique (1982). Pura sangre. *Arcadia va al cine*, 2. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Ramírez Lamus, Fernando (1983). Transfusiones. *Arcadia va al cine*, 4. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Restrepo, Patricia (1981). Claridad política en Canaguaro. *Cine*, 4, 13-16.

Sierra, Luz María (1990). Cine gris en Cartagena. *Kinetoscopio*, junio-julio, 3, 11-14

Zuluaga, Pedro Adrián (2006). Revistas de Cine en Colombia. La otra misma historia. *Cuadernos de Cine Colombiano, Nueva Época*, 6, 32-49 [Recurso electrónico]

Capítulo 4. Los cineastas como (sub)grupo social

Arcadia va al cine (1987) Estados Góticos. *Arcadia va al cine*, 16. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Biblioteca virtual del Banco de la República (s.f). Gaviria, Víctor. Bogotá: Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/gaviria-victor.htm>

Bernal, Augusto (1987). Caliwood Babilonia, *Arcadia va al cine*, 17. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Loboguerrero, Camila (14 de mayo de 2013). Entrevista sobre su vida y obra. (Miyerlandy Cabanzo, Entrevistadora)

Mayolo, Carlos (2002). Mamá ¿qué hago? *El malpensante*, 36. Recuperado de http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2286

Obando, Jairo (1987). Fundamentos para una cinematografía colombiana II. El director-creador. *Arcadia va al cine*, 11-12. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Restrepo, Patricia (1984). Los problemas de la dramaturgia nacional. *Arcadia va al cine*, 8. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Romero Rey, Sandro (2007). ¡Corten! (Carlos Mayolo: la misa final). *El malpensante*, 76. Recuperado de http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=334&pag=1&size=n

Rodríguez, Gilma (1991). Loboguerrero, Camila. Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/lobocami.htm>

Ruffinelli, Jorge. (2006) Víctor Gaviria, *Cuadernos de cine colombiano*, 3 (4-56) [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital

Triana de Vargas, Claudia (1983a). Luis Ospina. *Cuadernos de cine colombiano*, 10. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Triana de Vargas, Claudia (1983b). Camila Loboguerrero. *Cuadernos de cine colombiano*, 11. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Triana de Vargas, Claudia (1983c). Carlos Mayolo. *Cuadernos de cine colombiano*, 12. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003

Triana, Jorge Alí (1984). El director: traductor de palabras, *Arcadia va al cine*, 8. [CD-ROM]. Bogotá: Cinemateca Distrital. Descubriendo miradas 1971-2003