

**Análisis de la representación de personajes femeninos en dos películas de directoras
caleñas: *Flores* y *Dopamina***

Mariana Torres Cobo

Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle

Escuela de Comunicación Social y Periodismo

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora Social y Periodista

Director: Manuel Enrique Silva Rodríguez

Cali, Colombia

Abril de 2022

Análisis de la representación de personajes femeninos en dos películas de directoras caleñas: Flores y Dopamina

Resumen

Este trabajo analiza dos películas de directoras caleñas, *Flores* (2013) de Marcela Gómez y *Dopamina* (2019) de Natalia Imery, bajo presupuestos de la teoría fílmica feminista y a partir de categorías tomadas del análisis del lenguaje audiovisual. Los principales conceptos a considerar son la caracterización de los personajes femeninos, por un lado, a través de sus roles, prácticas, características físicas y relaciones, lo que nos ayudará a comprender de qué manera se representa cada una; y la narrativa de cada película, por el otro, para entender la forma en que las directoras, a través de la construcción de los personajes y los conflictos de la trama, entienden y plasman su visión del mundo. Asimismo, la interpretación del lenguaje audiovisual, como se ha mencionado, será fundamental en cada uno de estos apartados que analizan dónde radica la mirada feminista de los filmes.

Palabras claves: Cine hecho por mujeres, teoría fílmica feminista, estudios de género, representaciones.

Abstract

This paper analyses two films directed by women who were born in Cali (Colombia), *Flores* (2013) by Marcela Gómez and *Dopamina* (2019) by Natalia Imery, through the Feminist Film Theory and key categories used in the study of cinematographic language. The main concepts we will analyze are the characterization of women through their roles, on one hand, meaning their practices, physical traits and relationships, which will help us understand how they are

represented; and the narrative of each film, on the other hand, to explain how filmmakers, by creating characters and conflicts, also depict their vision of the world. Likewise, the interpretation of audiovisual language will be key, as said before, in those pages that try to point at where is the feminist view in these films.

Key words: Cinema made by women, Feminist Film Theory, gender studies, representations

Contenido

Introducción.....	7
El problema, su justificación y contexto	8
Preguntas de Investigación	15
Objetivos	15
Red conceptual	16
Mujeres	16
El género	16
Roles de género	17
Relaciones de género	18
Cine hecho/dirigido por mujeres	18
Teoría fílmica feminista.....	21
Cine feminista	22
Representación	23
Mujeres como sujetos sociales	24
Prácticas	25
Estructura Narrativa.....	26
Metodología.....	27
El proceso metodológico	29
Criterios de selección de películas	35
El corpus de películas.....	37
Análisis de la película <i>Flores</i>	39
Personajes: mujeres y maternidad	39
Valeria, decidir sobre su cuerpo	40
La representación del aborto.....	44

Tía: la mujer y la menopausia	48
Susy, la maternidad moderna	50
Sobre la madre de Valeria.....	51
Relaciones: conflictos, diferencias y encuentros entre diferentes generaciones de mujeres	53
Narrativa	56
Análisis de la película <i>Dopamina</i>	63
Personajes: ¿Qué significa formar una familia?	63
Natalia desde el yo.....	64
Prácticas juveniles.....	69
La madre y la construcción de la familia.....	70
Enrica Colazzo, los vínculos de pareja, la sexualidad y las nuevas formas de familia	73
Ángela Romero: la libertad guiando al pueblo	75
Diferencias, tensiones y conflictos: la revolución social y la revolución personal.....	78
Narrativa	81
El padre, las conexiones neurológicas como hilo conductor	84
El agua, símbolo de encuentro, movimiento y perdón.....	88
El lenguaje audiovisual, la representación del cuerpo femenino y otros aspectos.....	90
Otros aspectos frente al lenguaje audiovisual.....	92
Consideraciones finales	94
Las diferenciales generacionales: construcción de identidades de mujeres.....	95
Visibilizar las ausencias	97
Sobre el aborto	98
Sobre la maternidad y el mercado laboral.....	100
Sobre la homosexualidad femenina	102
Lenguaje cinematográfico: representación del cuerpo, símbolos y uso de la diversidad en el lenguaje	104

Capacidad de agencia	107
Conclusiones	108
Referencias.....	112
Anexos.....	117
Anexo 1	117
Anexo 2	119

Introducción

A través de la historia, las formas de hacer cine han estado en manos –y ojos– de los hombres. Las mujeres han sido relegadas al rol de objetos para mirar y se les ha negado la posibilidad de representarse. La manera hegemónica de ejercer la mirada se posicionó bajo mandatos de género, que se revelaban tanto en hombres realizadores como en mujeres. Sin embargo, bien en la industria del cine o en el cine independiente, algunas directoras se han dado a la tarea de contar cómo ven, imaginan o desean el mundo, lo que en la mayoría de los casos ha generado rupturas y mundos posibles que reflejan las luchas y conquistas por la equidad de género. La escena local no ha quedado por fuera de esa transformación. A partir del interés por conocer la cinematografía hecha por mujeres en Cali, así como sus temáticas predilectas y el tratamiento de las mismas, inicié una búsqueda que dio paso al visionado de casi cincuenta películas caleñas hechas por mujeres. Para la presente investigación, este corpus inicial se acotó según criterios de la teoría fílmica feminista, la cual también dio forma a la metodología de la investigación.

El presente trabajo se ocupa de analizar dos películas, *Flores* (2013) de Marcela Gómez y *Dopamina* (2019) de Natalia Imery, bajo premisas de la teoría fílmica feminista que pueden aplicarse tanto en el estudio de ficciones como de documentales. Se tuvieron en cuenta los planteamientos de autoras como Annette Kuhn, Teresa de Lauretis y Laura Mulvey, pioneras de la teoría fílmica feminista. También fue importante el trabajo de la investigadora caleña Natalia Campo Castro, quien ha abordado el tema de las realizadoras colombianas desde disciplinas como los Estudios de Género y las Artes Visuales.

En un segundo momento, a partir de los postulados de otros autores de la teoría cinematográfica, se pensó una matriz que permitiera extraer elementos correspondientes a los personajes femeninos en los filmes: su lugar en la narración y la utilización del lenguaje cinematográfico para materializar los discursos de las directoras.

En cada película se analizaron uno a uno los personajes femeninos con sus roles, prácticas, relaciones y características físicas. Se observó su incidencia en la narración, es decir cómo la última se desarrollaba en función –o no– de las mujeres. Por otro lado, y como se ha explicado antes, también se tuvieron en cuenta los elementos técnicos del audiovisual, de los cuales se vale la narración no solo para generar sensaciones o experiencias en el espectador, sino para exponer discursos.

En este punto cabe anotar que las películas seleccionadas abordan temas exclusivos de la experiencia femenina, tales como el aborto, la homosexualidad femenina, los mandatos de género impuestos a las mujeres dentro de las estructuras familiares y sociales. *Flores y Dopamina* introducen una gran variedad de personajes femeninos y por ello propician el análisis de la representación de las mujeres en proyectos cinematográficos. En otras palabras son representaciones de mujeres construidas por directoras mujeres que también se auto representan (como es el caso de *Dopamina*).

El problema, su justificación y contexto

La investigación parte del interés por conocer el cine de directoras hecho en Cali. Para explorarlo, comencé por hacer una revisión de literatura sobre la historia de las mujeres en el cine en Colombia. El primer referente fue *La presencia de la mujer en el cine colombiano* (2003), libro de autoría de Paola Arboleda y Diana Patricia Osorio, en el cual se hace un recorrido desde la llegada del cine al país, en 1897, hasta el lanzamiento de *El páramo de Cumanday*, documental realizado por Gabriela Samper, en 1965. El estudio propone que los trabajos audiovisuales más importantes y sobresalientes de las mujeres en este periodo se realizaron en Bogotá; por ejemplo, se destaca a Marta Rodríguez como la directora de cine con mayor trayectoria en el país; a Camila Loboguerrero, como la primera mujer que dirigió y estrenó un largometraje de ficción en Colombia y el trabajo del Colectivo Cine-Mujer como un ejercicio de militancia feminista (Arboleda & Osorio, 2003). A pesar de ello, es fundamental preguntarse por las mujeres que han hecho cine en otras regiones y específicamente en la capital del Valle, porque, en el imaginario colectivo, hablar de cine hecho aquí es remitirse al llamado

Grupo de Cali, Luis Ospina y Carlos Mayolo, así como a la nueva generación de directores como Óscar Ruiz Navia (‘Papeto’), César Acevedo y William Vega.

Así lo evidencia la literatura encontrada: tanto los trabajos de grado que se interesan en el cine de la ciudad como los artículos académicos publicados en revistas y blogs digitales. La tesis de grado *Definición de un estilo cinematográfico en los documentales del llamado “Grupo de Cali”* (Buitrago Parias *et al.*, 2018), es de los pocos trabajos que intentan definir el cine caleño. Aun así, dado que sus objetivos se enmarcan en el Grupo de Cali, deja por fuera la gran cantidad de películas hechas en la ciudad y, sobre todo, de producciones de directoras a pesar de que sí hubo presencia de mujeres en el Grupo de Cali, como Patricia Restrepo o las hermanas Elsa y María Vasquez. Por otro lado, en el blog de una página web llamada *Caliwood*ⁱ se puede encontrar un listado de diferentes directores de la ciudad: algunos pioneros, los del Grupo de Cali y los más destacados en la actualidad. En esa lista solo aparecen tres directoras: Clara María Riascos, Patricia Restrepo y Marcela Rincón. Rincón es la única de ellas con producción reciente. Riascos y Restrepo, por otra parte, culminaron gran parte de su trabajo en Bogotá, hicieron parte del colectivo Cine-Mujerⁱⁱ y codirigieron sus películas con hombres, lo que explica que pasaran casi desapercibidas por la historia cinematográfica caleña.

En su texto *Cinidentidad: jóvenes caleños reconociendo su cine y su ciudad*, Vargas & Gutiérrez (2011) observan que el cine caleño no se caracteriza por una estética o tendencia definida, pues, según los autores, la manera de ser del caleño encuentra su esencia en la diversidad, por lo que no es posible pensar en una sola forma de capturar las realidades en esta ciudad. Para formular la idea, parten de que Cali recibe migrantes, es un lugar donde confluyen culturas —predominantemente del Pacífico colombiano—, así como una capital donde personas de diferentes regiones llegan para estudiar y/o realizar sus proyectos profesionales.

A partir de lo anterior, se apuesta por la premisa de que el “cine hecho en Cali” no se puede definir por el lugar de nacimiento de las realizadoras o de las mujeres representadas. Para la presente investigación, el lugar donde se desarrolla la trama trasciende el territorio caleño. En este trabajo, el “cine hecho en Cali” será comprendido como aquellas producciones

cinematográficas, sean largometrajes o cortometrajes, realizadas en la ciudad y representativas de las culturas que aquí confluyen.

Si bien la cinematografía de directoras caleñas es amplia –durante la exploración inicial para este trabajo se encontraron 57 películas, entre cortos, medios y largometrajes (Ver Anexo 1)–, es más bien poco reconocida. En el rastreo de prensa, por ejemplo, solo se encontró un artículo al respecto, titulado *Las mujeres del cine caleño* (Semana, 2017), pero éste no se centra en sus películas, sino que ahonda en los procesos de producción, montaje y otras labores que han desarrollado las mujeres en el cine local.

Aunque no hay reconocimiento histórico, cabe decir que hay cada vez más películas realizadas por mujeres caleñas. Sin embargo, la explosión fílmica debe leerse más allá del sexo: en el caso de este trabajo, el interés es ver cómo las mujeres que han venido realizando cortometrajes o largometrajes en la ciudad no solo se han cuestionado las dinámicas excluyentes del mundo audiovisual, sino que proponen formas disruptivas de representar a las mujeres en sus películas, cuestionando lo expuesto por Meier (1998) y Castejón (2004), cuando afirman que las miradas hegemónicas en las representaciones de mujeres en el cine se dan tanto en obras realizadas por hombres como en aquellas hechas por mujeres.

Es en este orden de ideas que brotan varias preguntas movilizadoras que me propongo resolver con el desarrollo del trabajo: ¿cómo (y atravesado por cuáles factores) se nos presentan las rupturas?; ¿cuáles son los mensajes que emiten dichas rupturas?; ¿quiénes rompen y con qué rompen exactamente? Y, por supuesto: ¿cómo son esas representaciones “no hegemónicas”?

A estas preguntas que orientan el trabajo –y la problemática a resolver–, hay que sumarles mi gran interés por transversalizar la investigación con una lectura feminista. Lo anterior porque las categorías de **mujer representada** y **mujer creadora** van a aparecer juntas en los dos casos a analizar. En esa doble condición, la mujer representada expresa los imaginarios que la mujer directora vive, mientras que la mujer directora intenta moldear dichas concepciones. En otras palabras, si bien la comprensión de las representaciones es fundamental por sí misma, también lo es la del lugar de enunciación de las realizadoras.

Desde los años setenta, las feministas estadounidenses empezaron a cuestionarse acerca de las representaciones que no recogían sus identidades y que, incluso, demarcaban cómo debían comportarse tanto en lo privado como en lo público (Mulvey, 1988; Castejón, 2004). En su investigación sobre mujeres y cine, María Castejón reflexiona sobre cómo éste cuestiona la posición de las mujeres bajo la mirada masculina:

El cine nos permite decodificar el sistema de género como construcción ideológica y analizar tanto los mensajes patriarcales y discriminatorios como el posicionamiento y el aporte de las mujeres ante determinado sistema. Es importante estudiar el proceso que condiciona la creación y difusión de representaciones y posteriores estereotipos que han perpetuado la subordinación (Castejón, 2004, p. 311).

Fueron las mujeres quienes empezaron a hacer películas con representaciones no hegemónicas y diversas de ellas mismas, bajo la conciencia de que había una mirada patriarcal que ejercía poder. Las mujeres comenzaron a estar presentes en la pantalla por primera vez, no solo como objetos o sujetos contruidos por otros, sino también, en cierta medida como figuras auto representadas. En ello se profundizará más adelante. El fenómeno de la autorrepresentación, que puede explicarse como la capacidad de hablar por sí mismas a través de una par, sucede en diferentes películas de directoras caleñas.

Ello es revolucionario si se tiene en cuenta que la historia del cine está cargada de machismos, binarismos, roles tradicionales de género, valores familiares ultraconservadores y misóginos, y, en general, de la lectura del varón sobre el mundo y las personas que lo habitan (Meier, 1998). Si bien ahora sabemos que el machismo, con su mirada hegemónica estereotipada, no es profesado exclusivamente por hombres, sí fue el único discurso en el cine durante décadas (Torres, 2008).

Por otra parte, Anne Meier (1998) explica que, desde los inicios del cine, la narrativas y deseos masculinos han estado en la pantalla, educando a los espectadores y espectadoras con imágenes que surgen de la expectativa y fantasía masculina. La autora explica que el cine no solo

se centró en representar objetos culturalmente relacionados con lo varonil, como la pistola en el cine *Western*, sino que creó planos que engrandecían a los héroes, hombres que impresionaban por su carácter o integridad. En cambio, para las mujeres se utilizaban primeros planos que resaltaran el brillo de sus cabellos, los rasgos sutiles de sus rostros, las curvas de sus cuerpos, entre otros, ya que el cuerpo de las mujeres debía ser representado a través, precisamente, de sus “atributos femeninos”, un fetiche de la mirada masculina, que cosifica y sexualiza.

Según Natalia Campo (2021), las mujeres han sido cosificadas en el cine a lo largo del siglo XX. Sucede así por una asignación sexista, en la cual ellas deben estar dispuestas a ser vistas por los personajes masculinos y los espectadores hombres a través de la pantalla. Las mujeres no tienen más facultades que la exhibición, casi como si fuesen mercancía.

Antonella Cherutti (2009) propone que el placer visual hegemónico es el principio de la cosificación de los cuerpos femeninos. A través del placer visual se deshumaniza a las mujeres y se les somete a ser foco de la mirada masculina, que las convierte en artefactos casi genéricos a partir de su corporalidad.

En *Placer visual y cine narrativo* (1988), Laura Mulvey toma como objeto la cinematografía de Hollywood para explicar que el placer visual del espectador es masculino por excelencia, y que las mujeres logran verse a ellas mismas como las ven los hombres a través de un ejercicio de transferencia de identidad. Esto implica que para las mujeres también es una posibilidad el placer de mirar, pero solo a través de la asimilación de la libido masculina.

Lo anterior refuerza la idea que la mirada androcéntrica puede estar presente en películas hechas por mujeres. Dado que la visión masculina atraviesa todas las esferas sociales –no solo la de los medios y las artes– es inevitable que no se repliquen sus dinámicas en las películas hechas por directoras. Es por ello que resulta vital trascender la idea de la “mirada femenina” en el cine. Según Lucía Díaz (2016), una mirada femenina propende por unificar:

un extenso y plural espectro de perspectivas bajo un único prisma. Al otorgarle a toda la vasta creación de las mujeres cineastas una única característica con arreglo

al sexo, se polariza a los cineastas de acuerdo a convenciones orgánicas, sin atender a la profundidad y variedad de su trabajo y sus distintos enfoques. En este sentido, se tiende al reduccionismo, invalidando la variedad de expresiones, las visiones múltiples de las mujeres que vienen de trasfondos étnicos, culturales y de clases diferentes (Díaz, 2016 , p. 12)

Este trabajo pretende mostrar cómo se subvierte la “mirada femenina”, universalizadora y tajante, a través de los trabajos de dos directoras caleñas que permitirán entender qué sucede en los procesos de dirección y representación que se recogen en la teoría fílmica feminista, concepto que se abordará más adelante. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que, independientemente de las apuestas que las mujeres otorguen a sus personajes y filmes, la tendencia es que las realizadoras sean invisibilizadas o discriminadas y que tengan menos oportunidades para llegar a desempeñar ese rol en una producción. Por ejemplo, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas solo ha nominado a siete mujeres en la categoría de mejor directora, desde que se crearon los premios Óscar en 1929. Y solo tres de ellas han ganado: Kathryn Bigelow por *The Hurt Locker* (2009); Chloé Zhao con *Nomadland* (2020) y Jane Campion con *The Power of the Dog* (2021).

Una encuesta realizada por la Federación Iberoamericana de Academias de Artes y Ciencias Cinematográficas en 2020, indagó en la participación de las mujeres en la industria cinematográfica en Iberoamérica: de 842 largometrajes vinculados a la federación, sólo el 26% de directores eran mujeres (FIACINE, 2020). En Colombia, la investigación *La primera, pero no la última: Participación del género femenino en el cine colombiano entre 1960-2018* expone que desde la década de los sesenta hasta hoy, los hombres han tenido mayor participación en todas las áreas de la labor audiovisual. En los sesentas había 8 mujeres y 171 hombres participando en los equipos de diferentes proyectos audiovisuales; en los setentas, 7 mujeres y 126 hombres; en los ochentas eran 73 mujeres y 420 hombres; en los noventas, 52 mujeres y 225 hombres; en los 2000 había 141 mujeres y 669 hombres, y comenzando la década del 2010 hasta hoy, se registran 467 mujeres y 1.563 hombres. Esto quiere decir que incluso en la actualidad, la participación masculina dobla la de las mujeres en el cine en Colombia.

Según Proimágenes (2019), en ese año se hicieron en Colombia 41 películas: 37 largometrajes y 4 cortos. De los 37 largometrajes, 8 fueron dirigidos por mujeres y 2 en codirección con hombres. Según Natalia Campo Castro (2021) este tipo de datos dan cuenta del desequilibrio existente no solo en el campo del cine sino en el de las relaciones sociales en general, por lo que cobra aún más sentido indagar por aquellas voces y miradas nuevas que se han ido instalando en un escenario todavía patriarcal.

Dado lo lejos que estamos de la paridad, se puede pensar que hay un gran número de investigaciones que se interesan por el tema. Sin embargo, la revisión de literatura da cuenta de que no se ha hecho *zoom* en las categorías de mujeres realizadoras y mujeres representadas en el cine caleño. En algunos casos, el tema ha sido tratado bajo supuestos equivocados que vician la totalidad del trabajo –como que las oportunidades de realización en la ciudad son las mismas para hombres y mujeres–. El trabajo de grado *La representación del género femenino de la ciudad de Cali en las películas “El rey”, “Perro come perro” y “180 segundos”* (Mejía, 2013) analiza las tres películas, de directores, con enfoque de género. En primer lugar, no se analiza el trabajo de ninguna mujer –como contraste o contraposición–. Se deja de lado la producción de mujeres sin ninguna justificación, pues en el texto no se explicita el criterio de selección del corpus. De ahí la necesidad de introducir en mi investigación la noción de:

la historia de la mujer y la presente circunstancia de ésta dentro de una sociedad patriarcal, o sea de la mujer que vive en una sociedad que la oprime por su género biológico y mantiene lo femenino en un plano inferior a lo masculino (Calderón, 2012).

Así, podríamos decir que este proyecto busca visibilizar ausencias y contradicciones que pasan inadvertidas en el discurso androcéntrico, constructor de las realidades, como lo describe Calderón (2012) en el párrafo anterior, al definir el trabajo de la teoría fílmica feminista.

Desde esta perspectiva se analizarán los personajes femeninos, en relación con otros sujetos representados y los ejercicios de poder que establecen entre sí. En este punto es clave aclarar que las acciones jerarquizantes de los personajes masculinos no ocuparán el centro del

análisis, sino los roles, relaciones, decisiones y prácticas de las mujeres en cada una de las películas¹. Se resaltarán los conflictos que enfrentan los personajes femeninos, sus reacciones y formas de elaborarlos, así como los valores que les son asignados en medio de estos picos dramáticos, todo para comprender cómo se expresan las dimensiones del deseo y la fantasía femenina en estos filmes.

Por otro lado, el análisis dará un lugar fundamental a la representación del cuerpo para robustecer la caracterización de los personajes. En ambas películas hay un acento importante en la representación de los cuerpos femeninos/feminizados. Finalmente, el análisis apelará al lenguaje audiovisual que emplean las directoras para construir el discurso fílmico en función de una perspectiva de género y feminista, pues en palabras de Barco (2012), el lenguaje audiovisual constituye los procedimientos formales de significación.

Preguntas de Investigación

El trabajo parte de una pregunta general: ¿De qué manera son representadas las mujeres como personajes en las películas *Flores* y *Dopamina*? A partir de esta pregunta, se derivan otras necesarias para el análisis: ¿Cómo se podrían analizar desde una perspectiva feminista la narrativa y el lenguaje audiovisual de ambas las películas? ¿Cómo se caracteriza a las mujeres en estos filmes? ¿Se puede reconocer en los filmes alguna forma de ruptura con respecto a las representaciones hegemónicas androcéntricas de las mujeres? ¿En qué radica esta ruptura o diferencia? ¿Qué características se atribuyen a las representaciones hegemónicas de las mujeres? ¿Qué podemos identificar de la visión del mundo de las directoras a partir de las representaciones en la pantalla? ¿Qué tipo de discursos podemos hallar en las películas?

Objetivos

¹ Hay una suerte de seguimiento en sus actos, ideas y, en general, su idiosincrasia. No solo con el fin de entender esa representación particular, sino también en relación con las representaciones históricas, clásicas, de las mujeres. Los conceptos de roles, relaciones y prácticas se extenderán en la red conceptual. Las decisiones están ligadas a la narrativa, de la cual también se hablará más adelante.

El objetivo general es analizar, con presupuestos de la teoría fílmica feminista, las representaciones de las mujeres como personajes en las películas *Flores* y *Dopamina*. A partir de este planteamiento, surgen los objetivos específicos que permitirán una aproximación esquemática y completa al primero. Éstos son: 1) explorar la caracterización de los personajes mujeres dentro de las películas, 2) examinar las relaciones de poder en las que están inmersos los personajes mujeres en las películas, 3) enfatizar en los conflictos o problemas que enfrentan los personajes mujeres, 4) analizar el discurso fílmico de cada película a través de dichas representaciones y, por último, 5) reconocer el lenguaje audiovisual que emplean las directoras en las películas para construir un discurso fílmico desde posturas feministas.

Red conceptual

Mujeres

Para comprender la noción de ‘mujeres’, necesitamos remitirnos a algunos conceptos que la moldean. Para ello, nos apoyaremos en Natalia Campo Castro (2021, pp. 69-75) y en aquellos conceptos que usa como dimensiones de análisis de su corpus de películas. Campo define el género, los roles de género y las relaciones de género, a través de diferentes autores y autoras. Estas categorías se incluyen en la investigación de la misma manera como lo hace Campo:

El género

Según Gabriela Castellanos (2006), es un conjunto de saberes, discursos, prácticas sociales y relaciones de poder que da contenido a las ideas del cuerpo sexuado, la sexualidad, las diferencias físicas, socioeconómicas, culturales y políticas entre los sexos en una época y en un contexto determinados (p. 27). El género influye decisivamente sobre nuestras conductas. Paralelo a esa definición, Varela (2005) recuerda que no existen elementos biológicos que justifiquen la discriminación contra las mujeres y que el género es una construcción social. Simone de Beauvoir resume el concepto en una célebre frase: “No se nace mujer, se llega a serlo”.

Roles de género

Magdalena León (1995) nos recuerda que:

La idea de rol significa un estándar reconocible y aceptable, y esa norma se toma para explicar la diferenciación sexual. Así, la sociedad aparece como organizada alrededor de una diferencia que permea los roles de los hombres y las mujeres, que son internalizados por todos los individuos y transmitidos en el proceso de socialización encargado de construir identidad (p. 181).

De Lauretis (1992) se aparta de esta idea y afirma que la diferenciación sexual no es el único factor que debería tenerse en cuenta a la hora de pensar los roles de género, pues ser mujeres tiene otras aristas e implicaciones sociales que han sido expuestas por el feminismo interseccional:

Tal especificación (la de ser mujer) no se limita a la “diferencia sexual”, es decir, una diferencia entre mujeres y varones, hembras y machos o Mujeres y Varones. El cambio radical exige una delineación y un mejor entendimiento de la diferencia entre las mujeres y la Mujer, lo que equivale a decir, las diferencias entre las mujeres. Puesto que, después de todo existen historias diferentes de las mujeres. Existen mujeres que se enmascaran y mujeres que usan velo, mujeres invisibles a los varones, en su sociedad, pero también mujeres que son invisibles para otras mujeres, en nuestra sociedad. Es alrededor de esta específica opresión de género, en sus diversas formas, que muchos grupos de mujeres (negras, latinas, lesbianas, madres solteras, intelectuales, activistas políticas, intérpretes de punk y de spirituals y un Ejército de Mujeres) triunfan al unirse y movilizarse, paradójicamente no por ignorar sino por reconocer sus diferencias. El feminismo puede existir a pesar de esas diferencias, más aún, no puede continuar existiendo sin ellas (1992, p. 271)

Relaciones de género

De nuevo Gabriela Castellanos (2017), define las relaciones de género como

el conjunto de diferencias, intercambios discursivos, tensiones y conflictos entre sujetos de cualquier género que se basan en las diferencias culturales, económicas, políticas y legales entre hombres y mujeres, y en las ideologías y discursos sobre estas diferencias, tensiones y conflictos. Aunque la base ideológica y social de las relaciones de género la constituyen las diferencias culturales y sociales entre hombres y mujeres, las relaciones de género se extienden a las relaciones entre varones, entre mujeres, y a las relaciones que atañen a las diversidades sexuales y de género, cuando todas éstas tienen raíces en dichas diferencias culturales y sociales (p. 2917).

Así, cuando en esta investigación se emplea la categoría “mujeres” no solo es para hablar de aquellas que son asignadas como tal desde su nacimiento, porque tienen vulva, sino de quienes se reconocen y asumen como mujeres en los diferentes escenarios sociales que habitan e intervienen. Además, en este trabajo se tiene en cuenta la importancia del concepto de *mujeres*, por encima de *mujer*, puesto que la pluralidad permite, justamente, develar una serie de factores que atraviesan a las sujetas políticas, familiares, sociales y económicas; factores que nunca son los mismo para una y otra, atravesadas todas por identidades y contextos (mujeres cis, mujeres trans, mujeres lesbianas, mujeres blancas, mujeres afro, mujeres migrantes...).

Cabe resaltar que en algunos momentos de la investigación aparecerá la referencia a “experiencias femeninas”, para hablar de las directoras y mujeres representadas, pero bajo una definición amplia de la feminidad, concepto que se inscribe en las construcciones de género y trasciende una característica exclusiva o innata de las mujeres.

Cine hecho/dirigido por mujeres

Se habla de cine hecho por mujeres cuando son ellas quienes dirigen sus películas. Ya sabemos que no existe tal cosa como “la mirada de la Mujer”, pero entonces ¿cuál podría ser el elemento articulador en esta categoría?

Las mujeres no se han representado a sí mismas en el cine. En lugar de eso, han sido contadas por los varones, a partir de imágenes imbuidas de estereotipos que desconocen las identidades diversas de las mujeres espectadoras, quienes al consumir el filme bien pueden asumir el rol que ven en la pantalla como universal y propio, o rechazarlo de manera tajante por considerarlo una imposición.

En cualquier caso, apostar por una *mirada femenina* en el cine, como se ha dicho antes, supone varios conflictos. Para Díaz (2016), la etiqueta de la *mirada femenina* suprime la diversidad de la categoría ‘mujer’ y reduce el espectro de perspectivas a una sola visión, que encierra a las mujeres en estereotipos y convenciones sociales. La principal contradicción de la *mirada femenina* es que articula a las mujeres cineastas a partir de una única característica: su *sexo*, dejando de lado las expresiones y narrativas que hablan de etnia, clase, culturas no hegemónicas e identidades no binarias.

Por otra parte, Torres (2008) nos dice que en películas hechas por mujeres

quizás sea posible distinguir entre conciencia femenina (una identidad propia y una construcción de género) [que puede estar tanto en mujeres como en hombres y en identidades no binarias] y conciencia feminista (una postura política que modifica un orden de cosas para emancipar a las mujeres) en el quehacer cinematográfico (p. 2).

Para la autora, hacer esta distinción es igual de importante que la revalorización de lenguajes innovadores, temáticas transgresoras e invenciones formales y estéticas introducidas por las mujeres (Torres, 2008).

Torres también se pregunta por la definición de *cine de mujeres* y, citando a Mary Ann Doane, lo define como aquel que opera bajo una narrativa fílmica y una puesta en escena

organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien bajo la crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer. Según la autora, este enfoque permite poner el acento en la manera en que las cineastas –como las escritoras– han sido autoras y constructoras de las miradas y los ideales femeninos disruptivos, a nivel social y político.

Si bien es clave este apunte de Torres, pues agrega a la discusión las nociones poco teorizadas del deseo y la crisis de la subjetividad femeninos, éste no desarrolla los motivos y formas ese deseo, ni la manera en que se lidia con dicha crisis.

Para Díaz (2016) dado que la mayoría de representaciones en el cine están construidas por hombres, las mujeres suelen aparecer como “el otro”, desde un punto de vista marginal. Ese proceso de *otrorización* se confronta cuando las mujeres cuentan sus propias experiencias desde puestos de dirección. Así, la mirada de las mujeres cineastas se caracteriza por mantener una distancia con la iconicidad patriarcal –el significado que se le da a ser mujer a partir de las formas de mostrar a las mujeres en el cine– que cuestiona desde su quehacer y sus entornos. Al menos así ocurre en los dos filmes que se analizarán en este trabajo.

Para De Lauretis (1992), lo que el cine de mujeres puede analizar, articular y reformular es cómo y por qué nuestras historias y nuestra conciencia son diferentes, están divididas e incluso resultan conflictivas. Además afirma que la raza y la clase no pueden subsumirse en alguna categoría más amplia como la “condición femenina”, “la femineidad”, “la condición de la mujer”, o en última instancia, “la mujer”. En cambio, se hace cada vez más urgente que estas categorías de las ciencias sociales se resignifiquen a partir del género.

En últimas, esta investigación abordará el cine hecho por mujeres más allá de la referencia a filmes dirigidos por personas que se asumen como tal. En su lugar, apostará por definirlo a partir de aquellas películas realizadas por mujeres, en las cuales, además, se colocan en cuestión las particularidades políticas, sociales, económicas y físicas que atraviesan a los personajes en sus contextos.

En síntesis, se considera cine hecho por mujeres aquel donde ellas toman el control y deciden plasmar sus idiosincrasias, de manera más que colateral; aquel donde la representación se aparta del facilismo de contar a *la otra* para hablar de *una de nosotras*. Lo anterior no necesariamente motivado por militancias políticas específicas, pero marcado por posturas ideológicas que en el audiovisual son fácilmente identificables.

Teoría fílmica feminista

En este apartado se resaltarán varias de las consideraciones de diferentes autoras de la teoría fílmica feminista, que serán fundamentales en el análisis posterior, pues los feminismos aplicados al cine constituyen la corriente metodológica de la investigación. El trabajo de De Lauretis (1992) es el más amplio y pertinente, ya que añade matices a las discusiones de la teoría fílmica feminista y complejiza la definición del cine hecho por mujeres. Un ejemplo de ello es su concepto de la identificación de la espectadora con el filme, que se explorará luego.

Para Castejón (2004), el cine nos permite ver cómo una sociedad concibe la feminidad, a través de los ojos de los y las cineastas, e interpretar cómo se reconocen las mujeres frente a la pantalla en estas representaciones, y cómo plantean rupturas ante la imposición de roles de género. Como lo explican Bonaccorsi y Dietrich:

examinar un film desde el enfoque de mujer conlleva la crítica a lo explícito y lo implícito, a las representaciones dominantes de las relaciones de género, relaciones de poder masculino y arquetipos de mujeres en lo físico, emocional, en las actitudes procedimentales en lo cotidiano y en el espacio público (2008, p. 90).

De Lauretis afirma que el esfuerzo y el desafío de la teoría fílmica y del cine feminista radican en producir otra visión: construir otros objetos y sujetos, además de formular las condiciones de representatividad de los mismos, cuya condición en común es lo femenino.

En resumen, la teoría fílmica feminista en este trabajo será la visión y herramienta que permita desenmarañar las relaciones de género presentes entre los personajes y en las decisiones de las directoras (frente a su quehacer, sus personajes y sus potenciales espectadoras). La teoría fílmica feminista es, pues, aquella que se centra no solo en develar, sino también en subvertir el *statu quo* presente en la industria cinematográfica.

Cine feminista

Aunque esta investigación no pretende clasificar las películas bajo esta categoría – feministas, no feministas –, es necesario, ante la variedad de películas hechas por mujeres, establecer criterios que permitan interpretar cuándo y por qué un discurso se considera feminista.

Para Johnston, citada por Calderón (2012), el cine feminista y eficaz debe ser contestatario; es decir que no basta abordar temas como las violencias basadas en género, también hay que cuestionarlas, así como las estrategias del lenguaje cinematográfico y los códigos con los que se narran. Para Calderón, es necesario que en el documental se asuma una postura ideológica, dogmática, que no contribuya a la pasividad y a las formas concretas de opresión que sufren las mujeres, pues el realismo de este género es también una representación y un discurso construido, antes que un reflejo fiel de la verdad.

Calderón (2012) concluye que los objetivos del cine feminista van desde representar imágenes realistas de mujeres para registrarlas en sus experiencias cotidianas, hasta poner el acento en la política de las imágenes y en la expresión de una nueva estética que denuncie los estereotipos de belleza, o resaltar una imagen de mujer como “sujeta activa” de lo representado. En este punto cabe resaltar para el presente trabajo, la definición de Calderón también aplica para la ficción, en tanto que en ambos géneros es la directora quien posiciona la cámara y construye un personaje a partir de su mirada y los posibles lugares que puede ocupar una mujer.

Por otra parte, para De Lauretis (1998) una película es feminista cuando da lugar a escenas que nunca o casi nunca se muestran de esa manera, como los gestos cotidianos de alguna

mujer. Dice que esa puesta en escena constituye el reconocimiento de identidades que siempre se negaron e ignoraron. Sin embargo, explica que la cuestión con las películas hechas por mujeres no se relaciona tanto con su contenido como con la posibilidad de identificación del público. De Lauretis considera fundamental que un filme pueda apelar a la espectadora como mujer, antes que retratar a las mujeres de forma positiva o negativa.

Representación

Según Sandra Araya (2002), citada luego en Campo (2021), las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y de pensamiento social. Dichas explicaciones se sintetizan en representaciones sociales, que terminan por convertirse en un tipo específico de conocimiento, el cual interviene en el pensamiento y organización cotidianos, un conocimiento del sentido común (pp.11-12).

Para Castejón (2004) las representaciones se deben concebir como un producto social y cultural. Aplicado al caso del cine hecho por mujeres, son fruto de la interpretación social y cultural del papel histórico de las mujeres en diferentes contextos. En este sentido, se puede asumir el cine como reproductor de modelos de comportamiento, en tanto que también construye la subjetividad y de la identidad de la espectadora. Es aquí cuando ella se convierte por fin en sujeto del proceso de mirar, y la experiencia cinematográfica pasa a formar parte de su subjetividad. Para que este proceso se pueda desarrollar plenamente, es necesario que en las tramas haya un desarrollo “positivo” de la representación de las mujeres a través de sus personajes y temas abordados (Castejón, 2004). En otras palabras, los modelos de las mujeres, de lo femenino, sus estereotipos, tienen mucho que ver con la construcción de género y con los roles patriarcales de feminidad y masculinidad. La imagen y la representación en el cine han sido uno de los mecanismos culturales más poderosos y efectivos de control social sobre las mujeres, ya que transmiten pautas de lo que es aceptable para las mujeres, quienes las asumen e interiorizan.

Siguiendo con la idea de la representación, el término *estereotipo cinematográfico* permite hacer análisis con perspectiva feminista en tanto deja al descubierto el lugar común que la espectadora no acepta como propio. Según Mejía (2013) el estereotipo cinematográfico es un modelo o idea simplificada, que se expresa en el cine a través de ciertos personajes o pautas

dramáticas que resumen líneas de comportamiento y actitudes ideológicas, las cuales permiten dar explicaciones superfluas y propician la identificación del público con una serie de hechos y figuras que, ciertamente, le son familiares.

Castejón (2004) explica que a través del cine se pueden estudiar las realidades de las mujeres en sus contextos, pues las representaciones responden a momentos históricos y geografías determinados. Además, las representaciones cinematográficas se relacionan con las identidades en una doble vía: las construyen al tiempo que las reflejan.

Es por esto que nos interesa estudiar cuáles aspectos de las realidades locales se han representado y cuáles se han omitido en el cine de directoras caleñas.

Mujeres como sujetos sociales

Simone de Beauvoir (1949) analiza el concepto de la mujer como sujeto. Según la autora, la mujer ha de ser ratificada por el varón a cada momento, por lo que siempre está en relación de asimetría con él. Se convierte en *la otra*. Beauvoir considera que la experiencia común de las mujeres consiste en que los varones les imponen no asumir su existencia como sujetos e identificarse con los deseos que proyectan sobre ella.

Bajo esa perspectiva y luego de varios procesos relacionados con la construcción de un nuevo sujeto social desde mirada feminista, Justa Montero (2006) caracteriza a las mujeres como tal porque vertebran y protagonizan el discurso y la acción colectiva de denuncia contra la sociedad patriarcal. Este nuevo sujeto se configura en un doble proceso que es personal y colectivo: se rebela contra aspectos particulares de su experiencia cotidiana, que percibe como injustos, por un lado, y participa de las dinámicas grupales que generan la identificación de unas mujeres con otras, bajo la voluntad de actuar contra el sistema de prohibiciones y exclusiones que las encierra en identidades impuestas. Montero tiene en cuenta que estas acciones que reúnen a muchas, generan una identidad colectiva pero inestable por el cruce de múltiples individualidades, necesidades y experiencias femeninas.

Es por eso que la mujer como sujeto social se entenderá aquí como un concepto limitado a la noción del otro, encarnado en la mirada masculina, pero también como una construcción de identidad individual y colectiva, determinada por las experiencias de cada mujer

Prácticas

Natalia Campo (2021) cita a Anthony Giddens (1995) para explicar esta categoría como “el dominio primario de estudio de las ciencias sociales” (Giddens, citado en Campo, 2021, p. 40)

no es ni la vivencia del actor individual ni la existencia de alguna forma de totalidad societaria, sino prácticas sociales ordenadas en un espacio y un tiempo. Las actividades humanas sociales, como ciertos sucesos de la naturaleza que se autorreproducen, son recursivas. Equivale a decir que actores sociales no les dan nacimiento, sino que recrean de continuo a través de los mismos medios por los cuales ellos se expresan en tanto actores (p. 40).

Este concepto es esencial para la presente investigación pues permite acercarnos a la construcción de los personajes femeninos. Las prácticas también hacen parte de las diferenciaciones que se pueden llegar a hacer en materia de género, porque acentúan modelos de comportamiento. Al respecto, Mónica de Martino Bermúdez (2013) establece un vínculo entre género y práctica social con el que explica que el primero es relacional e implica una manera de ordenamiento de la práctica social. De Martino, citando a Connell, nos cuenta:

Connell nos propone pensar el género también a partir del concepto de estructura social considerando que “(...) expresa las limitaciones que se apoyan sobre una forma dada de organización social [...]” y que estas limitaciones en la práctica social operan bajo una compleja interacción entre poderes y a través de una serie de instituciones sociales. En este sentido, Connell interpreta que las relaciones de género importan

configuraciones de prácticas sociales específicamente de género (De Martino Bermúdez, 2013, p. 286)

En ese sentido podemos considerar que las prácticas sociales, dentro del conjunto de las relaciones de género, afectan y tienen un estrecho vínculo con el poder, la producción, los vínculos emocionales, la experiencia corporal y cada una de las aristas que comprenden las diferencias culturales entre hombres y mujeres. Es por ello que también tomaremos esta categoría como base para analizar la construcción de los personajes.

Estructura Narrativa

Para Thompson & Bordwell (2003) una narración o estructura narrativa es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio. Es lo que normalmente equivale al término *historia*. Bordwell lo ejemplifica diciendo que “por lo general, una narración comienza con una situación, se producen una serie de cambios según un esquema de causa y efecto, y finalmente se crea una situación nueva que provoca el final de la narración” (pag. 65). Bordwell también trae a colación el término *argumento*, indispensable para pensar la narración, y lo define como lo que “se utiliza para describir todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que vemos. El argumento incluye, en primer lugar, todos los hechos de la historia que están descritos de forma directa” (2003, pag. 67).

En términos generales se podría entender la narrativa audiovisual para nombrar películas que cuenten historias (mediante formas narrativas o no narrativas) a través de la imagen y el sonido; también se podría decir que la **narrativa** corresponde exclusivamente al análisis de la forma y la **narración** al análisis de su contenido. Sin embargo, Ordoñez (2018) explica que la peculiaridad de la narrativa audiovisual es

la fusión de forma y contenido de tal manera que la estructura formal y la estructura del contenido (la suma de sus capas de significación) se ensamblan y llegan al espectador como un relato íntegro susceptible de múltiples percepciones emocionales y posibilidades

de interpretación que es cualitativamente diferente que la suma de sus elementos y, por lo tanto, generador de sentido (p. 119).

Para Ordoñez la narrativa supone la organización de elementos formales que se pueden sintetizar en la puesta en escena: set de grabación, decorados, actores, iluminación o encuadre, planos, ángulos y movimientos de cámara y el montaje, que es la yuxtaposición de los planos en determinado orden, articulados con el sonido. Es el montaje lo que forma un sistema de significación a través de un proceso de discursivización fílmica, el cual hace referencia a la configuración de varias actividades de carácter técnico, cuyo objetivo es que el contenido sea narrado (Ordóñez, 2018).

Teniendo en cuenta que estas dos definiciones no vienen de estudios feministas –y que hacen referencia a la manera tradicional de mirar y de producir cine– será fundamental ahondar más adelante en los aspectos que destaca Kuhn (1982) sobre las maneras de utilizar la narrativa en el trabajo teórico de la perspectiva feminista. Sin embargo, podemos introducir ahora que Kuhn el problema central que plantea Kuhn para cualquier acercamiento estructural al análisis de las mujeres en las narraciones:

ya no se considera a *la mujer* un ser humano sexuado concreto que da la casualidad que existe en la pantalla de cine en vez de en la vida *real*: *la mujer* se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración o en un grupo de narraciones. Se pueden relacionar las formas en que la *estructura-mujer* activa la narración con el problema más amplio de la posición de las mujeres en la sociedad que produce esa narración, pero en un modelo estructural no se puede aceptar una simple relación de reflejo (p. 46).

Metodología

La presente investigación es un trabajo de carácter descriptivo y hermenéutico, basado en premisas teóricas y metodológicas de la teoría fílmica feminista y de la teoría cinematográfica.

La primera fase fue el visionado de un corpus de películas para distinguir los aspectos relevantes a analizar. De acuerdo con Marcus Banks (2010) lo anterior responde al estudio de los datos visuales, contenidos en pinturas, fotografías, películas, cintas de vídeo, dibujos, diagramas, etc. – sean imágenes recogidas, producidas o consumidas—. El autor considera que el estudio de los datos visuales es fundamental en una sociedad de imágenes omnipresentes, ya que puede aportar consideraciones sobre las representaciones visuales en los campos de las ciencias sociales, además de resaltar hechos sociológicos que escapan a otro tipo de técnicas de investigación.

Por otro lado, el modelo de análisis con enfoque de género que moldeó esta investigación fue retomado de la tesis doctoral de Natalia Campo Castro (2020), titulada *Directoras de Cine Colombianas*, en la cual se priorizan tres conceptos para el análisis de los personajes: las relaciones, los roles y las prácticas. El trabajo de Katya Mandoki (2006), también proporcionó algunas consideraciones importantes para la caracterización estética y física de los personajes, a través de estrategias de construcción de identidades cinematográficas.

Asimismo, se ponen de manifiesto los planteamientos que Kuhn (1982) expone en su libro *Cine y Feminismo*, especialmente en los capítulos sobre cine de deconstrucción (p. 173) y voces femeninas (p. 179) y también aquellos apartados sobre las propuestas para analizar la narrativa con perspectiva feminista. Por otro lado, se incluyen las nociones de Vicente Castellanos Cerda y Satomi Miura (2015) para abordar el aspecto técnico audiovisual. Cabe resaltar que el lenguaje audiovisual también fue explorado a partir de David Bordwell y Kristin Thompson (2003), autores estudiados en el marco del curso Análisis Audiovisual I, dictado en el pregrado de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Valle por la profesora Diana Kuellar. Finalmente se tiene en cuenta a Barco (2012) quien habla de los **procedimientos formales de significación**, los cuales permiten analizar los recursos del lenguaje audiovisual y la narrativa en función de la argumentación.

Por otra parte, para la obtención de datos se diseñó una matriz de visionado (ver Anexo 2) que permitió sistematizar los contenidos según las tres categorías de análisis –Narrativa, personajes y lenguaje audiovisual—. Dicha matriz contiene los datos extraídos de cada filme tras

el primer visionado, por lo que fue muy útil en etapas posteriores, para contrastar conceptos, preguntas y objetivos.

El proceso metodológico

Para delimitar un proceso metodológico y construir un modelo de análisis, se tuvieron en cuenta, en primera instancia, tres grandes categorías: *la narrativa, los personajes y el lenguaje audiovisual*, que plantean una dimensión discursiva y dan cuenta de las miradas de las directoras como sujetos sociales.

Luego de entender *la narrativa* como una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio (Thompson & Bordwell, 2003), debemos poner en cuestión cómo se definiría desde una perspectiva feminista. Annette Kuhn (1982) nos dice que el texto realista clásico puede poner en funcionamiento elementos del argumento y de la trama para producir enigmas y soluciones, lo que implica que el personaje central esté articulado a una función narrativa, que la acción se mueva en torno a éste, que además está construido psicológicamente en profundidad, con lo que se busca una identificación entre él y los espectadores.

Debemos tener en cuenta que los textos clásicos que analiza la autora tienen personajes protagonistas hombres, así que las funciones narrativas se mueven en pro de sus deseos y motivaciones masculinas, por lo que las espectadoras no se pueden identificar en el proceso (Kuhn, 1982; Mulvey, 1988; De Lauretis, 1992). Kuhn nos recuerda que las mujeres en el cine hegemónico cumplen con una función narrativa específica: son “el problema” o el deseo del personaje masculino, la razón para que éste desarrolle una serie de acciones que la “conquisten”.

Pero en el caso del cine hecho por mujeres, que por lo general tiene un personaje principal femenino, Kuhn (1982) afirma que “*la mujer* se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración o en un

grupo de narraciones (p. 46). La llamada “estructura-mujer” reformula la narración cinematográfica a partir del deseo, motivaciones y objetivos de la mujer personaje.

En un segundo momento, se consideraron las tres categorías –relaciones, roles y prácticas– planteadas por Natalia Campo (2021) en su modelo de análisis, retomado de la propuesta holística de Javier Marzal y el modelo de Análisis Pragmático de María Victoria Escandell. Las relaciones son intercambios sociales; los roles se refieren a las diferencias sexuales y el papel desempeñado por hombres y mujeres; las prácticas son actividades sociales instauradas o arraigadas. Cada una de estas categorías es vista por Campo desde dos dimensiones, expuestas por Escandell: la primera es de naturaleza material, lo que se puede ver, lo sonoro y tangible, y la segunda es de naturaleza inmaterial, es decir, lo intangible.

A diferencia del trabajo de Campo, donde estas grandes categorías fueron separadas en 31 subconceptos empleados para el análisis de cada película seleccionada, en nuestra investigación van a interactuar entre sí. Ese diálogo nos permitirá destacar los elementos formales de significación en función del discurso fílmico y, por tanto, la mirada de la directora a través de la construcción de los personajes; sin embargo, es importante apuntar que la apuesta profunda del modelo de análisis de Campo es muy útil en estudios de fotografía y cine con perspectiva de género.

En el proceso metodológico también se tuvo presente lo que Mandoki (2006) concluye sobre las identidades: que las construimos de forma proporcional a las diferentes matrices culturales. En ese sentido, las identidades no son puramente psicológicas e individuales, como se vio en la definición de sujeto social. Según la autora, estas identidades son percibidas físicamente en registros: gestos y lenguaje corporal, en el registro somático; tonos de voz y entonación, volúmenes y ritmo en la voz, en el registro en el acústico.

Mandoki nombra elementos que hacen parte de una red multi semiótica –como ella misma la denomina– del personaje, que en nuestro trabajo vendría a complementar el modelo de análisis de Campo, apartándose de la distinción de elementos materiales e inmateriales. Algunos

de esos elementos son: la gestualidad, tono de voz, modo de hablar y proxémica; la construcción de una musicalidad para el personaje, como en la película *Amélie*; el vestuario que nos expresa una identidad de época y de clase o un aspecto expresivo de la personalidad, según las tonalidades de las ropas (claros, oscuros, sobrecargados o relativamente sencillos); el *setting* (en términos dramaturgicos de Goffman), pues la escenografía, movimiento vertiginoso de la cámara y la acción en escena son metafóricos de la identidad del personaje (Mandoki, 2006).

La autora tiene otras consideraciones que apoyan la perspectiva de este análisis, como que finalmente todo el proceso de significados lo construye el espectador o la espectadora a partir de lo que ofrece el filme en relación con su experiencia personal. Mandoki nos recuerda que además de las identidades matriciales o institucionales –determinadas por la religión, la cultura, la familia, la educación, la profesión– existen las identidades individuales, que encierran lo que llamamos el carácter, el temperamento, el potencial físico y energético de los personajes.

Más adelante se revisaron los postulados de Vicente Castellanos Cerda y Satomi Miura, que presentan modelos metodológicos muy similares entre sí con respecto a los aspectos formales cinematográficos, entendidos como todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos (Castellanos, 2015), y del análisis de la representación.

Castellanos (2015), nos dice que para el análisis de una película es importante identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena y cuáles son las opciones de edición. En ese sentido Castellano propone tres macro categorías analíticas: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. Satomi Miura (2015), presenta un método de análisis de la representación, basado en Francesco Casetti y Federico Di Chio. Al igual que Castellanos, parte de las tres macro categorías, pero añade pequeñas diferencias en sus definiciones.

Según Castellanos (2015), la puesta en escena se refiere a los contenidos representados en la imagen; la puesta en cuadro, por otro lado, define cómo se asume la película y cómo se presentan los contenidos en ella, es decir el tipo de mirada que la abarca (en este caso la

mirada de las directoras), y la puesta en serie determina los nexos que se establecen entre las distintas imágenes.

A continuación, se presentan los elementos a retomar planteados por cada uno de los autores sobre estas tres grandes categorías:

La puesta en escena, según Castellanos, responde a la pregunta *¿qué se filma?* Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara, previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede llegar a ser un signo dentro de una unidad de sentido. Lo filmado puede abarcar el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual.

Para Miura (2015) la puesta en escena se vincula con los datos sobre los personajes, su carácter, su constitución física, los aspectos ocultos e implícitos de su historia, las relaciones entre sí y con el entorno (como elemento histórico construido mediante referencias al contexto histórico y geográfico) y sus diálogos. Para el autor los diálogos no solo contribuyen a entender el carácter y el motivo de las acciones, sino también a marcar la diferencia entre el mundo interno del personaje y lo que pone en común por medio del habla. Los acentos también son materia de análisis. El sonido y la música son indispensables para la puesta en escena, según Natalia Campo (2020).

Para Castellanos, por otra parte, la puesta en cuadro responde a la pregunta *¿cómo se filma?* y hace referencia a las múltiples posibilidades de la imagen y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Las decisiones exploran la angulación, el emplazamiento de la cámara, los movimientos, la planificación, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, así como el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras.

Según Miura(2015), para Casetti y Chio, la puesta en cuadro es la manera en que el universo se presenta concretamente en la pantalla. Aquí se estudia la elección de un punto de

vista, de un encuadre que deja elementos por fuera, de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio, entre otros. Según Josh, presentado por Miura (2015), la puesta en cuadro también considera la ocularización, que es la relación entre lo que la cámara muestra, lo que el personaje supuestamente ve y la focalización que designa lo que sabe o conoce. Jost habla de dos tipos de ocularización: cuando la cámara asume la mirada de una instancia interna a la diégesis, se trata de la **ocularización interna** (primaria y secundaria); cuando la cámara no toma el lugar de ningún ojo interno a la diégesis, **se trata de la ocularización cero**. Sin embargo, para efectos de la presente investigación se utiliza el término **ocularización externa** en lugar de ocularización cero, puesto que existe la posibilidad de anclar el ojo del autor o del narrador de forma implícita (Miura, 2015, p. 206). En nuestro análisis, la ocularización pasará a ser el *punto de vista* y se verá resaltada en los planos subjetivos de los personajes principales.

0. Finalmente, sobre la puesta en serie o montaje, Castellanos afirma que consiste en la combinación de planos que reestructura el espacio y el tiempo en términos cinematográficos. Para Miura, la puesta en serie se trata de los tipos de nexos que se pueden crear entre dos imágenes.

1. Para Miura, los tres niveles se basan en un enfoque construccionista de la representación, pues se vinculan con el contexto social e histórico. Para Castellanos esto es importante ya que evita que los temas de las películas funcionen como algoritmos, así como la reducción del sentido a explicaciones plausibles. En otras palabras, la categorización que se acaba de exponer permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica gracias a la comprensión profunda de la articulación subyacente (Cerdeña, 2015, p. 27).

Continuando con el proceso metodológico, es clave abordar la apuesta hermenéutica de la investigación. Para Richard Palmer (1969), la hermenéutica es el estudio de la comprensión y, sobre todo, la tarea de comprender los textos, entendidos como productos culturales. En palabras de Palmer “cuando se define [la hermenéutica] como el estudio de la interpretación de las obras (...), trasciende las formas lingüísticas de comprensión. Sus principios se aplican no sólo a las

obras escritas sino a cualquier obra de arte” (Palmer, 1969). Es por eso que este método aporta bases teóricas para el estudio de las Humanidades.

La hermenéutica es relevante para la investigación sobre cine local hecho por mujeres porque permite resolver la relación entre la intérprete (autora del trabajo), las preguntas que surgen frente a las obras (preguntas de investigación) y el mundo que guardan estas últimas. La hermenéutica es el encuentro entre el mundo de quien interpreta y el mundo que se abre en los textos, con su definición amplia. Por ello, además de pensar este proceso investigativo, fue importante ahondar en mi lugar de enunciación como autora y mujer.

En materia de herramientas, teniendo en cuenta los postulados expuestos antes, se creó una matriz de visionado que permitió sistematizar información clave para el posterior análisis. Cabe aclarar que la dimensión discursiva, que nace de los planteamientos del Cine Feminista y de una de las preguntas de los objetivos, no se incluye en la matriz porque se construye más allá del visionado. En el Anexo 2 se presentará el modelo de análisis aplicado y una guía de conceptos que recoge las cuestiones a analizar en cada uno de los puntos.

Tabla 1

Matriz de visionado

Matriz de visionado/Modelo de Análisis	
Dimensión Narrativa	-Tema -Conflicto principal -Argumento -Modelo narrativo -Voz narrativa -Referenciación geográfica -Tiempo de la historia

Personajes Femeninos	-Roles -Funciones -Prácticas -Características físicas -Características psicológicas -Rasgos del lenguaje
Dimensión Audiovisual	-Puesta en escena: diseño del escenario, iluminación, sonidos diegéticos, relación entre los personajes y el entorno. -Puesta en cuadro: decisiones de cámara (emplazamiento de la cámara, angulación, planificación, movimientos de la cámara, óptica), composición de la imagen, duración de planos (ritmo), sonidos extradiegéticos, punto de vista, efectos/animaciones -Montaje.

Nota: elaboración propia.

Criterios de selección de películas

A continuación, se enumerarán las características que debían presentar los filmes para considerarse objeto de estudio:

1. El personaje principal o alguno de los personajes principales de la película es mujer y se enuncia como tal. Se debe recordar que esta investigación tiene una mirada feminista antirracista y no transexcluyente que reconoce la pluralidad de las mujeres en sus diferentes contextos sociales.
2. Los conflictos narrativos de las películas y/o las decisiones que enfrentan las mujeres/personajes están asociados a temas y a subjetividades femeninas: el aborto, la relación con el cuerpo y la sexualidad, la maternidad, la violencia basada en género, etc. Esto

permite analizar cuál es el papel de los personajes femeninos dentro de la estructura narrativa. Los conflictos que tocan las subjetividades femeninas están ligados a la construcción de identidades en diferentes etapas (niñas, adolescentes, adultas jóvenes y adultas mayores).

La definición de Anette Kuhn sobre las películas con ‘voces femeninas’ es pertinente para entender este punto: “comparten un tipo de discurso que permite la posibilidad de establecer la diferenciación sexual en las relaciones espectador-texto al privilegiar una *voz femenina*” (Kuhn, 1982, p. 181).

3. Las películas son hechas en Cali². Recordemos la definición de cine hecho en Cali que se planteó en el apartado del planteamiento del problema: el cine hecho en Cali será entendido como las producciones cinematográficas, largometrajes o cortometrajes, realizados en la ciudad, que contienen rasgos representativos de las culturas que aquí confluyen o elementos idiosincráticos que las personas que vivieron o viven en Cali pueden fácilmente reconocer.

Las películas son representativas del documental y de la ficción. Aunque se entienden sus diferencias pragmáticas, ambos géneros se analizan a partir de la teoría fílmica feminista. Es clave anotar que *Flores* y *Dopamina* se valen de un lenguaje audiovisual rico y diverso, cercano a lo que Kuhn llama Cine Deconstructivo, definido por ella misma como el cine basado en la descomposición y el análisis de los modos de significación característicos del cine clásico (Kuhn, 1982).

4. Las películas fueron estrenadas luego de la Ley de Cine, 814 de 2004, pues antes de que entrara en vigencia esta normativa solo se habían producido 11 de las más de 50 películas del inventario. Según Natalia Campo (2021), esta ley del cine ha promovido una explosión fílmica en el país.

² Recordemos que mi interés en este trabajo nace por conocer la cinematografía de mujeres en la ciudad de Cali, por ser este el territorio que me ha acogido para la realización de mis estudios y actividades lúdicas.

5. No necesariamente son largometrajes.

El corpus de películas

En este apartado se describirán, a manera de ficha técnica, las películas objeto de estudio.

FLORES

Año: 2013

Duración: 23 minutos

Dirección: Marcela Gómez Montoya

Guion: Marcela Gómez Montoya - Óscar Ruiz Navia

Producción: Óscar Ruiz Navia

Fotografía: Sofía Oggioni Hatty

*Flores*³ es un cortometraje de ficción dirigido por Marcela Gómez Montoya⁴. En éste, Valeria, una adolescente embarazada, viaja de Cali a Bogotá, donde su tía la recibe mientras decide si lleva a término el embarazo. La película versa sobre la decisión de Valeria de abortar y sobre las emociones e implicaciones que surgen en ese momento de su vida. Nos encontramos con tres⁵ personajes femeninos que, en edades diferentes, encarnan concepciones distintas de ser madre. De esta manera, *Flores* nos presenta una reflexión sobre cómo las mujeres pueden elegir

³ Ganador del estímulo para Realización de Cortometraje del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (2010) y ganador en la categoría 'Corto en Construcción' de la versión número 51 del FICCI, que incluía el PREMIO CINECOLOR (57.000 dólares en servicios de posproducción) y premio Hangar.

⁴ Marcela estudió Comunicación Social – Periodismo en la Universidad del Valle (Colombia, 2002 – 2007). Posteriormente realizó el Curso Regular con especialización en Montaje en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba, 2009 – 2011). Desde el año 2002 trabaja en el medio audiovisual en el área de Dirección y Dirección de Arte. En 2010 fue seleccionada para los Talent Campus Guadalajara y Talent Campus Buenos Aires. Como directora, ha realizado el largometraje **Buenaventura, no me dejes más** (Documental, HD, 2014) un retrato del salsero colombiano Yuri Buenaventura producido por Laberinto Cine para el Canal Caracol de Colombia. Y los cortometrajes **Escondite**, **Migración** y **Flores**.

⁵ La mamá de Valeria también es mencionada y aunque no aparece en pantalla, puede tener algunos elementos importantes para este análisis.

ser madres, dar vida o crear, no necesariamente a través de la gestación de un bebé. La película surge, según la directora, por una mezcla de circunstancias, sensaciones y cuestionamientos por los que estaba pasando cuando escribió el guion: preguntarse sobre la maternidad, terminar la universidad y migrar a una ciudad nueva para ella, Bogotá, lugar donde se graba y acontece el filme.

DOPAMINA

Año: 2019

Duración: 86 minutos

Dirección: Natalia Imery Almario

Guion: Natalia Imery Almario con colaboración de María Alejandra Briganti

Producción: Óscar Ruiz Navia

Fotografía: Laura Imery Almario

*Dopamina*⁶ es un largometraje documental dirigido, escrito y protagonizado por Natalia Imery Almario, quien se pregunta y reflexiona sobre los conflictos familiares y las diferencias generacionales, personales y sociales con los seres cercanos, en una conversación consigo misma, sus padres, su novia y su amiga. Los temas que saltan a la vista son la construcción de familia bajo modelos hegemónicos, la identidad individual y de género, la sexualidad, la enfermedad, los vínculos de pareja y el conflicto social. Las charlas son producto de situaciones compartidas entre la protagonista y sus allegados, quienes han influenciado la construcción de su identidad. El hilo narrativo es la enfermedad de su padre, que padece de Parkinson, enfermedad que, entre otros efectos, afecta la producción de dopamina, un neurotransmisor que se relaciona con el bienestar emocional. Tiempo antes de que se diagnosticara la condición del padre, Natalia

⁶ La película fue reconocida con el premio del jurado del Festival de Cine de Cali (año). Ha sido proyectada en diferentes escenarios nacionales e internacionales como el Talent Campus de Buenos Aires, el BAM (Bogotá Audiovisual Market), el Cine en Desarrollo de Toulouse, el Torino Film Festival y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, entre otros. Es una producción de Contravía Films, en alianza con Guazú Media, Natalia Imery Almario y Oh My Gómez Films. En Colombia cuenta con la agencia DOC:CO para su promoción y distribución. El guion de esta película fue el trabajo de grado de la directora para obtener el título de Comunicadora Social y Periodista de la Universidad del Valle.

habló con su familia sobre su homosexualidad, lo que produjo una crisis. La película es en sí misma un espacio donde se confronta, se reflexiona sobre ese momento específico y se da lugar al perdón.

Por otra parte, la película se adentra en el presente de los diferentes personajes y el choque de dos generaciones que vivieron el concepto de “transformación” de formas diferentes. Para los padres de Natalia, el cambio estaba en la movilización social que tuvo lugar en los setentas en Cali y por ello participaron activamente del proceso de organización. El gran conflicto radica en la contradicción que evidencia Natalia como personaje y realizadora: por qué si sus padres tenían una postura tan disidente frente al sistema hegemónico de clase, no pudieron aceptar su sexualidad en un primer momento.

Análisis de la película *Flores*

Personajes: mujeres y maternidad

Con cuatro mujeres como personajes principales, la película nos sumerge en un universo de experiencias femeninas, que solo las mujeres o personas gestantes podrían conocer: la decisión de tener hijos y lo que significa la maternidad en diferentes momentos de la vida. Por un lado está la tía de Valeria, que se encuentra en plena menopausia, vive sola, pasa gran parte de su tiempo cuidando las matas que tiene en su casa, es abuela y madre de una hija que ya tiene su propio hogar; la hija de la tía, Susy, prima de Valeria, que es mamá de un niño pequeño al cual no puede cuidar durante el día porque debe trabajar; la mamá de Valeria, que está molesta por el embarazo temprano y la decisión de su hija de irse de su casa; y la protagonista, Valeria, una adolescente embarazada, que no sabe si desea ser madre, pero que encuentra una manera de dar “vida” cuidando unas semillas de geranios que su madre le mandó a su tía y que ella decidió no entregarle.

Flores nos presenta varias formas de vivir la maternidad y desenvolverse frente a sus posibilidades, marcadas por las diferencias generacionales en las que inciden los roles de género.

En otras palabras, el cortometraje deja ver lo que significa, y significó, ser madre para cada una de estas mujeres. Dicho significado se acentúa en Valeria, que debe resolver si desea tener un hijo o no, proyectando su propio futuro. Finalmente, Valeria decide interrumpir su embarazo y con ello rompe y cuestiona el ciclo de maternidades de las tres mujeres que la antecedieron.

Valeria, decidir sobre su cuerpo

Al espectador se le presenta el embarazo de Valeria apenas en sus primeros meses, en una de las primeras secuencias de la película cuando ella, recién llegada a Bogotá, explora lo que será su nuevo cuarto. Valeria se acuesta en la cama, acaricia su barriga y se queda dormida. En el siguiente plano la vemos despertar y sacar, de un sobre con dinero que le entregó su madre antes del viaje, unas semillas de geranios. Más tarde, ella y su tía tienen una conversación en la que la tía le pregunta por las semillas, pero Valeria le dice que no las mandaron. En esta secuencia se nos presenta a la protagonista como una joven callada, solitaria, hostil y rebelde, características que justificarán las decisiones que el personaje tomará a lo largo del filme.

Así, esta secuencia inicial nos da la primera pista del embarazo, que luego será confirmado por la tía mientras habla por teléfono con su hija. En esa conversación, la tía hace comentarios imprudentes y poco amables frente a la situación de Valeria. Es así como mediante los diálogos empezamos a descubrir la conexión que hay en toda la película entre las fases de la vida reproductiva de las mujeres con la dicotomía de la relación entre Valeria y su tía: embarazo/fertilidad – menopausia/esterilidad. El inicio también nos presenta, en términos narrativos, la relación conflictiva entre los personajes, cuando después del diálogo vemos en las manos de la joven las semillas de geranios que fueron enviadas a su tía, las cuales no entrega y que, en cambio, sembrará y verá crecer durante toda la película.

Aunque Valeria vive los primeros meses de un embarazo y tiene una barriga discreta que no revela su estado, su condición la ubica dentro de unos parámetros rígidos al interior de su estructura familiar: la maternidad se implanta como la esencia misma, como un constructor de identidad que no puede estar separado de la característica de ser mujer. A pesar de que no se menciona si las madres lo son por obligación o por deseo, la condición en común es esa.

Hay un aspecto contradictorio que tiene que ver con la “pasividad” con que las madres asumen el embarazo de Valeria. Ella no es cuestionada por los demás personajes sobre si quiere o no tener un hijo. Esto puede interpretarse de dos maneras: la primera es que no se le cuestione porque se asume que el deber ser es llevar el embarazo a término, sin más; la segunda posibilidad es el reconocimiento por parte de estas mujeres de que hay una diferencia generacional que le permite a Valeria tomar decisiones diferentes.

Sobre la caracterización de Valeria, se puede decir que es una mujer joven, con una edad aproximada entre 18 y 22 años. Su representación como sujeto social permite ubicarla en un contexto socioeconómico privilegiado: vive en un hogar con buenas condiciones, en un apartamento grande en el centro de Bogotá, un cuarto para ella sola, comida abundante y ropa. Cuenta con el apoyo de su madre en términos económicos —el dinero que le envía no es poco—, y tiene familia en Bogotá y en su ciudad de origen, por lo que no se ha visto sola en medio de la crisis.

Esas condiciones permiten pensar que Valeria es estudiante y se dedica a las mismas actividades que la mayoría de jóvenes: ir a conciertos o compartir conversaciones en un parque, como se ve en la escena en la que se encuentra a unos jóvenes que hablan temas que la hacen sonreír, luego de tener un sueño revelación sobre lo que quiere ser en la vida. Valeria se siente reflejada en los temas de esos jóvenes: educación, música punk, caminar, tomar trago. Acciones que se relacionan todas con ser joven en el mundo occidental.

Esa serie de elementos y la identificación de Valeria invitan a pensar que ese es su lugar predilecto, el que va a ocupar, a diferencia de las mujeres de su edad que habitan otras culturas y contextos donde deben estar disponibles exclusivamente para el matrimonio y la maternidad. E incluso a diferencia de las mujeres de su familia. Sin embargo cabe anotar que aunque Valeria tiene privilegios socioeconómicos, es una mujer migrante en la capital, a donde llega en busca de respuestas, oportunidades laborales y un nuevo proyecto de vida. Esa condición de migrante la sitúa en un marco de incertidumbre, que es preciso tener en cuenta porque la indefinición de su situación laboral y la falta de independencia económica podrían influir en la decisión de

convertirse en madre o no, ya que de eso dependerá poder sostener a su hijo. Valeria tiene posibilidades de sostenerse ella misma, pero no de hacerlo por alguien más. Esta “problemática” se retomará más adelante, cuando se aborden la relación entre Susy y Valeria y las formas de asumir la maternidad desde la capacidad económica por encima del tiempo de cuidado dedicado a los hijos.

A pesar de las dudas sobre asumir la maternidad, Valeria es casi obligada a cuidar a Nico, el hijo de su prima. Esto se revela cuando la tía habla por teléfono con su hija, Susy, sobre la llegada de Valeria y asegura que la forma de “ayudarla” es dándole un trabajo. Luego le dice “mañana se la mando” sin antes consultar con Valeria si quiere ser niñera de Nico. Solo cuando la acompaña a abordar el bus que la va a llevar a la casa de su prima le pregunta “¿te parece?”, a lo que Valeria no responde, tuerce la boca, suspira y se pone una mano sobre la cara, en un gesto de desacuerdo.

En el siguiente plano la vemos en la casa de su prima, con Nico. Y aunque Valeria no quiere, el niño la obliga a jugar con él y la lastima cuando ella se niega. De este modo, la joven se convierte en cuidadora sin pedirlo; asume un rol asignado por su tía desde una posición de poder, que en todo caso no atraviesa su capacidad de decidir frente a su propio embarazo. La situación con Nico es un simulacro de lo que podría llegar a ser tener un hijo. A partir de esa interacción, Valeria se da cuenta de que no desea asumir la maternidad. En cambio, se da cuenta de que podría llegar a disfrutar el tiempo con su primo, desde ese lugar de cuidadora. A medida que avanza la película, entre Nico y Valeria se crea una relación afectiva, expresada en tres escenas donde los vemos jugando y tratándose mejor. Al final, Valeria deja de ser negligente con el niño, lo que nos plantea un personaje que a pesar de no estar dispuesto a ser madre, sí puede cuidar de un niño pequeño.

Esta capacidad afectiva también se ve implícita en los cuidados de Valeria dirigidos al geranio. Las plantas encierran una simbología importante en el filme. Ésta se puede leer en la relación que cada mujer establece con ellas en tanto seres vivos. No son solo un elemento estético, están cargadas de significado y hacen parte de la caracterización de cada uno de los

personajes. Las plantas llegan a ser un símil del proceso de gestación y vida reproductiva de las mujeres.

Valeria empieza a cuidar sus semillas y, a medida que toma decisiones, las plantas van creciendo hasta que florecen –luego de que decide abortar–. El crecimiento de las semillas expresa otros ciclos vitales: la fertilidad de Valeria, no solo en términos reproductivos, sino en su potencial para crear vida con sencillez, en contraposición de la dificultad que implica maternar. Su noción del cuidado, por otro lado, se agota en una sola planta, a diferencia de la tía que tiene una gran cantidad. Esto da cuenta de que la protagonista puede poner toda su atención en esas semillas y lograr que florezcan con éxito. Las plantas también expresan la capacidad de Valeria para decidir qué desea crear, su autonomía para no hacer lo que sus modelos de autoridad –mamá y tía– quieren que haga.

Ahora bien, pasaremos a hablar de la representación del estado de gestación. El embarazo de Valeria se muestra en sus primeros meses, cuando todavía no se ve una barriga protuberante. En su lugar se retrata un abdomen normal, discreto, por lo que se puede concluir que no hay una fetichización del embarazo. Sin embargo, no se dejan de lado los síntomas y malestares que pueden sufrir las mujeres en estado de gestación. Vemos que Valeria toma infusiones, va al baño a vomitar con frecuencia o no come porque no le da hambre. Nuevamente, la barriga se muestra en primeros planos, desde ángulos frontales o cenitales –cuando está acostada– cuando duerme o mientras está en su cuarto, para comunicarnos que allí suceden cosas; se muestra de una manera orgánica, sin sexualizar el cuerpo gestante. La imagen va unida a la incertidumbre que el personaje está experimentando. Aunque se hace énfasis en la barriga, porque es una parte del cuerpo que no está a la vista normalmente, en realidad ninguna de las partes de su cuerpo se enaltece, a pesar de que en la película el cuerpo tiene tanta importancia. Esto obedece a una apuesta ética de naturalizar el cuerpo femenino, pero también a una propuesta estética, en una película donde las mujeres no están jugando un papel frente a la mirada masculina ni asumen un rol que implique mostrarlas así para ser vistas.

Figura 1

Fotograma de la película Flores



Nota: Aquí se ve cómo es la representación de la barriga de Valeria, en ángulos que no enaltecen su figura.

La representación del aborto

La primera práctica de Valeria que estudiaremos es el aborto inducido, también denominado Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) en el contexto colombiano. Valeria se enfrenta a situaciones que responden al marco legal del aborto –de entonces– en el país: considerar, por ejemplo, las consecuencias legales a la hora de tomar la decisión. O pensar en el riesgo para su vida si abortaba en “clandestinidad”. Sin embargo la película retrata que en el contexto colombiano es posible tener un aborto seguro –lo que se está convirtiendo en realidad gracias a la Sentencia C-055 de 2022, que despenalizó la IVE–.

Valeria, no llegamos a saber cómo, tiene la dirección de una clínica de aborto anotada en un papel. O bien Valeria hizo una investigación o contó con una red de apoyo –colectiva feminista, amiga, pero no alguien de su familia–. El caso es que aquel papel la lleva a un espacio seguro y accesible, lo que demuestra que antes de la despenalización algunas mujeres en Colombia abortaban en condiciones aceptables gracias al voz a voz. Este lugar luce como una casa normal frecuentada por mujeres, por fuera. Ya adentro, se ve como un consultorio médico

profesional, que se mantiene en la clandestinidad y que es atendido por una enfermera como cualquiera otra.

Esta representación del aborto en el cine es fundamental para el debate sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en Colombia, no solo por retratar la decisión de Valeria, en la que se profundizará en el apartado sobre narrativa, sino porque se contrapone al imaginario cultural, oscuro y cargado de culpa, sobre lo que podría llegar a ser un aborto. En *Flores* se presenta un procedimiento corto, común, aséptico, sin dolores, profesional y accesible⁷, distinto del que han construido los medios hegemónicos.

Hay una pieza de propaganda del Ministerio de Defensa que, durante el segundo gobierno de Álvaro Uribe, fue transmitida por los canales RCN y Caracol sobre el aborto dentro de los campamentos de las FARC. El objetivo de la pieza era, supuestamente, persuadir a las guerrilleras para que se desmovilizaran, mostrando un aborto doloroso, con pinzas y en medio de la selva, sin condiciones de salubridad, al que iban a ser sometidas si quedaban embarazadas y sus bebés no eran hijos de comandantes de altos mandos.

A diferencia de este mensaje en el que el gobierno colombiano instrumentaliza la experiencia del aborto para dar un mensaje guerrillero, con una carga de ideología política y religiosa, otras representaciones de esa experiencia común entre mujeres se pueden encontrar en series internacionales como *Sex Education* y *Euphoria*, pues en ellas se presenta el aborto como un procedimiento médico realizados en centros financiados por el Estado.

Es clave anotar que Valeria no encarna la realidad de la mayoría de mujeres en Colombia. Ella sí tenía posibilidades económicas, gracias al dinero que le había dado su mamá y al pago de su prima Susy por cuidar a Nico, para pagar el aborto. Aun así no conocemos exactamente la manera en que Valeria financia su aborto, pero sí sabemos que lo hace de manera cómoda y segura. Esto pudo haber sido una decisión de la directora para poner en evidencia que con dinero o sin él, más allá del estigma, algunas mujeres pueden llegar a tener abortos seguros en nuestro

⁷ Estas representaciones se asemejan a varias anécdotas escuchadas por parte de amigas, compañeras, conocidas, que han tenido abortos en la fundación Sí Mujer, Profamilia o que han hecho abortos en casa con Misoprostol con apoyo de la Colectiva Las Parceras u otros grupos de apoyo.

país. La representación de un tema tan polémico en Colombia⁸, nos demuestra el avance en discusiones como el derecho a decidir, en un proceso de construcción de identidad mediante la transgresión y la independencia, que cada vez es más masivo y más audible en el cuestionamiento de instituciones como Iglesia o los grupos ultraconservadores y antiderechos que han cooptado la política.

El procedimiento *in situ* del aborto no es visto por la espectadora, porque no tendría incidencia en la narrativa. Luego de que acaba, encontramos a Valeria en buenas condiciones físicas y mentales. No está en la cárcel o muerta, está en su habitación, mirando la inmensidad de la ciudad, lo que también es una apuesta por resignificar la cuestión de la culpa y retratarla casi como alivio y la posibilidad de un nuevo inicio.

Estas escenas son importantes para la visibilización de una práctica que se realiza todos los días en nuestro país. Kathryn Everyl (2016) afirmaba que al mostrarse en pantalla, los temas que les competen a las mujeres en la sociedad se hacen públicos, lo que da paso responder los cuestionamientos morales y prejuicios. Esta película contribuye a sacar la IVE del terreno del tabú y reafirmarla como una práctica que las mujeres han ejercido incluso con legislaciones desfavorables, sin que ello reduzca el riesgo de muerte de las mujeres más vulnerables. Esta representación hace inevitable recordar la escena de la película *Portrait de la jeune fille en feu* de Celine Sciamma (2019) en la que se hace explícito que las mujeres del siglo XVIII también abortaban y que ese episodio podía ser retratado en una pintura, sin cuestionarse las razones, como ocurre en *Flores*.

Figura 2

Fotograma de la película Flores.

⁸ Luego de que la Corte Constitucional aprobara la interrupción voluntaria del embarazo hasta las 24 semanas tras meses dilatando el proceso por trabas administrativos e impedimentos de los encargados, los cinco magistrados que votaron a favor de la despenalización del aborto el 20 de febrero de 2022 recibieron una amenaza de muerte del grupo paramilitar Águilas Negras, que los declararon como objetivo militar por su decisión. Esto demuestra, como incluso después de una decisión institucional, sigue un siendo un tema controversial y hasta de amenaza para las personas que tomaron esta decisión. Casi de esta misma manera, como ya se argumentará, recaen los prejuicios sobre las mujeres que abortan.



Nota: Esta es la clínica en la que Valeria se practica el aborto, que parece un consultorio médico como cualquier otro.

Otra práctica importante en la caracterización de Valeria es que se desplace caminando la ciudad y la habite. Así se traslada hacia el parque y en busca del centro abortivo. Estas acciones también juegan un papel narrativo. Pero más allá, se resalta este hecho porque la posibilidad de andar por la Bogotá con esa tranquilidad incesante siendo una mujer joven parece casi un sueño. Por ejemplo, Valeria llega a un parque para tomarse un descanso luego de su trabajo, pero también para pensar sobre su situación sin que nadie la moleste e incluso para hacer una siesta. El personaje logra recorrer el espacio público sin distracciones, temores o piropos. Tanto en Cali como en Bogotá el acoso callejero es una forma de violencia que se ha normalizado. *Flores* parece presentar referencias a esas violencias y riesgos misóginos. Los árboles del parque de Valeria tienen semejanza con el Parque Nacional de Bogotá, donde ocurrió el asesinato de Rosa Elvira Cely, que fue violada y empalada en este lugar y cuyo caso dio origen a la promulgación de la Ley 1761 de 2015 que tipifica el Femicidio en Colombia.

En este punto es clave aclarar más que ignorar el problema de las violencias misóginas en las calles, la directora apostó por retratar un modelo de ciudad en el que las mujeres quisiéramos vivir, un poco a la manera de la resignificación de la práctica del aborto.

Tía: la mujer y la menopausia

Nunca llegamos a conocer el nombre de la tía de Valeria. En cuanto a roles, es presentada como madre y abuela en edad de menopausia, aquel proceso biológico que implica el fin vida reproductiva de las mujeres. Con la menopausia llegan síntomas hormonales indeseables (la tía dice que tiene mucho calor, que le da mucho sueño y que mantiene cansada), y la carga del proceso por los mismos roles de género que se han expuesto.

En *El Segundo Sexo* (1949) Simón de Beauvoir se refiere a cómo a los hombres son percibidos como más sabios a medida que se hacen más viejos, mientras que las mujeres dejan de tener relevancia porque ya no son bellas ni pueden dar a luz; la menopausia se convierte, entonces, en una vivencia terrible, ligada a la ruptura de la identidad femenina. Al respecto, Blanca Pelcastre Villafuerte (2001) afirma:

La vivencia de la menopausia no depende únicamente de las características del propio evento, si no que se ve alimentada por otras representaciones como la experiencia más amplia del ser mujer, en donde el ejercicio de la capacidad reproductiva adquiere un peso importante; la concepción del cuerpo, manifestada mediante mitos; lo que significan la sexualidad, la menstruación, la fertilidad, la vejez; construcciones todas ellas formadas socialmente y en tanto que éste es su carácter, han permeado la identidad de las mujeres (Pelcastre, 2001)

En *Flores*, la representación de la infertilidad de la tía es conseguida a través de su relación con las plantas, a las que incluso les pone música clásica esperando que florezcan, a diferencia de Valeria que con los cuidados básicos ve sus geranios florecer. Sin embargo, no se le da una connotación negativa. De hecho, ésta sería contradictoria. A la tía no se le juzga a través del lente por ser mayor o por no lograr que sus plantas cobren esplendor. En ese sentido, el proceso de la menopausia se presenta como natural. La idea de esta elaboración metafórica es marcar las diferencias generacionales entre las dos mujeres.

Por otro lado, en la representación de la tía aparecen las prácticas de ama de casa asociadas a ese momento específico de su vida. No llegamos a saber quién era la tía antes de

envejecer, no sabemos si toda su vida se dedicó a las labores de la casa, si trabajó o estudió en el pasado, pero durante el periodo expuesto en la película, la tía se dedica a preparar platos elaborados, desde un ajiaco hasta un postre, y a otros quehaceres que competen al hogar (que permanece arreglado), entre los que se resalta la gran cantidad de tiempo que tiene para cuidar las plantas que adornan su apartamento, porque cuidar plantas y mantenerlas vivas, como vemos en la película, implica una gran cantidad de tiempo que, en el imaginario social, no podría ser invertido por una mujer con una vida laboral y productiva en términos económicos, como su propia hija Susy. Así, en varios planos podemos notar cómo la tía se ve pequeña entre las plantas que cuida con tanta vehemencia. La imagen es la de una mujer en soledad, rodeada por esas únicas compañeras. La soledad de la tía se ve reflejada también en la demanda de atención sobre su nieto: cuando habla con su hija y espera que él pase al teléfono o cuando luego de que Valeria ha estado en casa de Nico la interroga sobre si su nieto preguntó por “la abuela”; también se evidencia al momento de la llegada de Valeria, cuando se muestra el cuarto disponible y la casa enorme.

Figura 3

Fotograma de la película Flores.



Nota: La tía se encuentra en el comedor de su casa. Las plantas llenan el cuadro general, en el que la tía se ve pequeña en la inmensidad.

Por otra parte, este personaje no habita el espacio público. A diferencia de Valeria, a la tía siempre la encontramos en el apartamento, en medio de las labores domésticas o descansando, pero siempre “bien arreglada”. Viste atuendos elegantes, perlas, lleva las uñas pintadas y permanece maquillada, lo que nos habla de una pulcritud asociada a la concepción tradicional de lo femenino y a una posición económica favorable. Además, el espacio, su casa, es un lugar grande, cómodo y ubicado en un barrio de buena apariencia de Bogotá.

Susy, la maternidad moderna

Susy es hija de la tía, prima de Valeria y mamá de Nico. Una mujer que siempre viste elegante: falda larga, tacones y *blazer*, que la caracterizan como una mujer inmersa en el mercado laboral. Este personaje exhibe una de las maneras de vivir la maternidad en la actualidad, diferente a la tendencia en la generación de su madre. Se presenta como una mamá que trabaja, que no ocupa mucho tiempo en casa, que vuelve a casa del trabajo a altas horas de la noche cuando su hijo ya está dormido y que no comparte con un hombre la responsabilidad de la crianza. Susy, entonces, debe trabajar para el sostenimiento de su hogar y de su hijo como madre soltera.

Nico es un niño que se encuentra en buenas condiciones. La casa en la que viven es cómoda y luce elegante, todo permanece organizado y limpio: las cortinas, los muebles, la decoración de la mesa, la alfombra, la lámpara, el cuadro de la pared, aportan a esa atmósfera distinguida; tienen un televisor grande con una consola de videojuegos para que pueda entretenerse, además de varios juguetes. Nico está estudiando en el colegio, porque siempre lo vemos con su uniforme bien arreglado, así como los zapatos y el corte de pelo impecables. Susy no es una madre ausente en lo afectivo. Podemos ver las muestras de cariño que le ofrece cuando llega cansada. Habla con él, le pregunta cómo le fue en el día (también para evaluar a Valeria), lo abraza y lleva a la cama. Es por estas razones que se puede concluir que la maternidad de Susy no se presenta en términos prejuiciosos, pues no es un ejercicio negligente, sino como una forma más de ser mamá en un contexto como el colombiano.

El desarrollo que se le da al único personaje femenino que trabaja y cuida de su hijo, hace que la estabilidad económica cobre sentido como dimensión de la maternidad. Valeria es una mujer desempleada, una joven que no tiene proyecciones económicas, a diferencia de Susy. Se puede pensar que su decisión de interrumpir el embarazo también responde a la falta de condiciones para proveer una vida digna para su hijo. Valeria solo cuenta con el dinero que le da su mamá y lo que gana siendo niñera de su primo. Tampoco tiene un techo estable, la estadía donde su tía es temporal, “hasta que encuentre adónde ir”. Es así que como espectadoras nos damos cuenta, junto a Valeria, que ser madre implica también tener dinero, además de voluntad y tiempo. La complejidad es mayor cuando se reconoce que el trabajo doméstico y el trabajo remunerado son universos paralelos y que muchas madres deben llevar solas la doble carga. Esta brecha es más profunda cuando Valeria reflexiona que Susy también vive con la ausencia de una persona –el padre de Nico, por ejemplo– con quien compartir las responsabilidades del hogar.

Otro contraste generacional que encontramos en la caracterización del personaje desde lo simbólico es el apartamento y las flores. En el hogar de Susy y Nico no vemos una sola planta, es un espacio sombrío, lo que tiene que ver con el poco tiempo que Susy pasa en casa –el poco tiempo que tiene para las labores de cuidado– El único momento en el que vemos flores en este apartamento es cuando Valeria las pinta sobre el yeso del niño fracturado, como si él encarnara las flores, la gestación en esa casa.

Sobre la madre de Valeria

En este apartado tendremos en cuenta a Carlos Grossocordón (2019), quien cita el concepto de personaje de Chatman, en el que se le considera como una unidad psicológica y de acción, que debe ser estudiada como categoría narrativa individual y en quien confluye una serie de rasgos y características diferenciales que le hacen único. Dado que la madre de Valeria no tiene una incidencia narrativa, no aparece en pantalla, no ejecuta acciones ni tiene una construcción psicológica, no será tomada en cuenta como personaje. Sin embargo, hay algunas consideraciones importantes que la convierten en actante de la historia.

Para Lorenzo Vilches (2017) el actante es un ser animado en el proceso narrativo y puede ser representado por múltiples actores. Los actantes se materializan en la gramática narrativa. Así, en la semiótica discursiva se convierten en actores por cuanto son entidades discursivas y forman parte de la dimensión semántica del filme. El paso de actantes a actores se da cuando los primeros constituyen roles actanciales y roles temáticos (Vilches, 2017). En *Flores*, la tía y la madre de Valeria, representan un mismo tipo de actante: están unidas en la representación de una misma generación, por lo que reaccionan de maneras similares al embarazo de Valeria, tienen casi una fijación por las plantas y valores parecidos.

La madre de Valeria es la única referencia de la vida de la adolescente antes de llegar a Bogotá. No conocemos cuáles son sus prácticas –aunque el guiño de la fijación por las plantas, que comparte con la tía, permite afirmar que pertenecen a generaciones cercanas, cuya representación se desarrolla con la tía–, pero sí algunos aspectos que la caracterizan. El primero es que es madre, al igual que los demás personajes femeninos, y más allá de ello, es quien representa la etapa de desprendimiento de la maternidad, de separación, pues vemos el despliegue de independencia de Valeria con el embarazo, el viaje y la interrupción del embarazo. A pesar de ello, Valeria sigue recibiendo la ayuda económica por parte de su mamá y el apego entre ambas se retrata por medio del acto de no entregar las semillas a la tía.

Aunque la sinopsis de Mubi sobre la película dice que su familia no quiere que nadie se entere del embarazo de Valeria, no hay pistas narrativas para deducir esta hipótesis. Sabemos que la madre está “furiosa”, pero no si es por el embarazo o porque Valeria se ha ido a Bogotá. Tampoco llegamos a conocer si Valeria fue enviada por su familia a casa de la tía, para que nadie en su círculo social se enterara de que quedó embarazada, o si fue ella quien lo decidió así. Sin embargo, la segunda opción es más plausible por la caracterización de Valeria y su autonomía frente a muchas elecciones personales. En todo caso, el personaje de la madre nos deja gran cantidad de intrigas que atañen, especialmente, a la vida pasada de Valeria, cuando no estaba embarazada.

Las plantas, finalmente, se relacionan con este personaje de forma tan poderosa como en los demás. Ella es quien entrega las semillas que se queda Valeria y siembra con esmero. Estas semillas podrían considerarse una metáfora de esa relación madre e hija, mediada por la

transgresión, el hacerse cargo de algo que en realidad no le habían encomendado a ella. Las plantas y la ausencia de plantas en este filme trascienden el arte de la película en todos los casos.

Relaciones: conflictos, diferencias y encuentros entre diferentes generaciones de mujeres

En *Flores* podemos señalar diferentes tensiones, sociales y culturales, entre las mujeres personajes y a partir de la ausencia de personajes masculinos, erradicados en la lógica de la crianza, en una narrativa que no concibe la paternidad como complementaria. Esta ausencia no da cuenta de un sesgo crítico –es más bien un hecho naturalizado–, pero invita a reflexionar.

Para empezar, abordaremos la relación entre Valeria y su tía. Es un vínculo incómodo, de distancia, choques generacionales y diferencias culturales. Son personajes que se presentan como antagónicos en cuanto a formas de actuar y pensar. Colisionan ante la expresión sutil de sus diferencias. Valeria, además, se enfrenta a una relación de poder pues es su tía quien detenta la situación económica favorable. La adolescente es presentada como sumisa al comienzo de la película, no se rebela frente a la mujer mayor por los comentarios que hace con respecto a su cuerpo –que está muy delgada o que no se le nota la barriga– o los apuntes desobligados, como que se debe ayudar “pues porque es la familia”, frase que surge casi a escondidas de Valeria, en una conversación telefónica con Susy.

Otra expresión despectiva, también revelada a través de los diálogos, se presenta cuando la tía le recalca a Valeria que su casa es solo un lugar de paso, mientras encuentra dónde quedarse, casi como si quisiera recordarle que esa es su casa. Toda la situación se puede leer como un intento hipócrita de ayudar. Finalmente, el episodio ya expuesto de la imposición del trabajo de cuidadora de Nico también revela el ejercicio de poder.

La tía se rige bajo la idea de control y vigilancia de todos los aspectos de su casa. Para De Beauvoir (1949) las mujeres hacen de las trabajo doméstico para reafirmar su existencia en el mundo:

hallará en esa decoración una expresión de su personalidad; ha sido ella quien ha elegido, fabricado, «descubierto» muebles y chucherías; ella quien los ha dispuesto según una estética en la que la preocupación por la simetría ocupa generalmente un amplio lugar; esos objetos le reenvían su imagen singular, al mismo tiempo que testimonian socialmente cuál es su nivel de vida. Por tanto, su hogar es para ella la parte que le ha correspondido en este mundo, la expresión de su valía social y de su verdad más íntima. Como no hace nada, se busca ávidamente en lo que tiene. A través de las faenas domésticas es como la mujer realiza la apropiación de su «nido»; por ese motivo, aunque «se haga ayudar», tiene mucho interés en intervenir en todo; al menos, vigilando, controlando, criticando, se aplica a hacer suyos los resultados obtenidos por los servidores. De la administración de su morada extrae ella su justificación social; su tarea consiste también en velar por la alimentación, la ropa y, de una manera general, por la conservación de la sociedad familiar. Así se realiza ella, también ella, como una actividad (Beauvoir, 1949, p. 181)

La cita explica por qué la tía también busca controlar las prácticas de Valeria mientras “está bajo su techo”. La dominación, además, está atravesada por un discurso conservador que responde a la diferencia generacional. Valeria nunca llega a rebelarse frente a estos ejercicios ni responde para crear conflictos. Pero la tensión está viva entre ambos personajes y se expresa también en las formas de vestir de cada una, sus etapas reproductivas y su relación con las plantas. La tensión, sin embargo, no desata nudos ni picos en la narración, solo da fuerza al contraste entre las dos maneras de representar la maternidad: una que seguramente se experimentó desde la imposición y el deber ser femenino; otra que no es un destino y que atañe a la concepción sobre el propio cuerpo y el proyecto de vida. Las relaciones tía-sobrina siempre podrían llegar a estar permeadas por la sororidad, pero como se ha dicho, el personaje de la tía agota toda posibilidad de que esto ocurra. Valeria parece estar sola en su crisis. Lo que la directora expresa con ello es que, como mujeres, difícilmente vamos a encontrar redes de apoyo en el ámbito familiar, por la construcción misma de esa institución.

La relación entre Valeria, Susy y la tía da cuenta de las brechas generacionales. Este vínculo permite analizar la diversidad de formas de ser madre, sin juicios morales sobre ninguno

de los tres personajes por parte de la realizadora. A pesar de la interrupción del embarazo, Valeria asume maternar las semillas y un proyecto de vida paralelo al de sus familiares. Hay que resaltar esta apuesta porque socialmente la maternidad solo tiene valor y aporta a la identidad de las mujeres cuando tiene que ver con el acto de parir un hijo, ni siquiera a través de otras opciones como la adopción.

Antes se mencionó cómo cada una de estas mujeres se presenta desde la soltería. Ninguna se cuenta en relación con un hombre que ejerza la paternidad o que intervenga en la decisión de Valeria de no dar a luz. En cierto momento del filme, Valeria intenta hablar con alguien, que sería su pareja, por teléfono. Lo único que le dice es “he decidido no tenerlo”, afirmando. Va sola al lugar donde se practicará el aborto, también por su condición de recién llegada que no conoce a nadie en la ciudad, y sale del procedimiento sin ninguna compañía. Estas acciones caracterizan a Valeria como una mujer con autonomía sobre su cuerpo, pero también reflejan cierta ruptura frente al mito del amor romántico.

Lo mismo pasa con los demás personajes: la tía vive sola, no tiene esposo y nunca se habla del padre de Susy. Susy tampoco tiene esposo o pareja, por lo que Valeria debe cuidar a Nico. La ausencia de conflictos que vinculen personajes masculinos nos habla de dos cosas importantes: la primera es que la paternidad es un lugar flexible y hasta eludible en la mayoría de contextos. Esto abre un espacio para cuestionar el fallido modelo de familia tradicional y el papel de los hombres frente al cuidado de los hijos.

El segundo aspecto es que la decisión de llevar a término un embarazo, o no, le corresponde a las gestantes. Se interpreta así que la decisión de crear un universo sin contrapartes masculinas es coherente con esta postura. Si la maternidad es trabajo de las mujeres, por qué no sería el aborto también su responsabilidad. Valeria no le consulta a nadie su decisión, solo la comparte cuando ya es un hecho, a pesar de las dudas. En repetidas ocasiones la vemos frente al teléfono sin tener idea de a quién llamar.

La directora no plantea esa ausencia de compañeros como una añoranza: no se mencionan, no se extrañan, no se necesitan. Nuestros personajes están luchando con temas que trascienden el mito romántico.

Narrativa

Annette Kuhn (1982) conceptualiza lo que llama cine de deconstrucción, categoría que existe por fuera del cine de mujeres. Según la autora, el cine deconstructivo funciona mediante un proceso de ruptura de los mecanismos textuales y las formas de interpelación característicos del cine clásico. Su objetivo es provocar en el espectador una posición más reflexiva y crítica, a partir de la conciencia de los códigos predominantes en el cine hegemónico (Kuhn, 1982, p. 173). La autora también explica cómo el cine deconstructivo se aleja del cine clásico, tanto en su contenido como en su forma, ya que “habla desde posturas políticas en la oposición o se preocupa de temas que el cine clásico ignora o reprime” (Kuhn, 1982, p. 173). Siguiendo esta idea, gran parte del cine hecho por hombres en Colombia ha borrado temas que corresponden a universos y singularidades femeninos, o los ha representado desde una mirada patriarcal. Teresa de Lauretis (1992), al plantearse la diferenciación del cine hecho por mujeres y proponer una definición de “película feminista” dice:

Son las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada de una mujer lo que define el espacio de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de la percepción, el horizonte de significados disponible para la espectadora. El suspenso narrativo no está construido sobre la expectativa de un “evento significativo”, un acto socialmente trascendental sino sobre los menudos desligamientos en la rutina de las protagonistas, los pequeños olvidos, las vacilaciones entre los gestos de tiempo-real tan comunes e “insignificantes”. Las películas construyen, seguramente como forma y artificio, el retrato de la experiencia femenina, su duración –percepción, sucesos, relaciones y silencios– que se percibe como inmediata e incuestionablemente verdadera (de Lauretis, 1992, p. 3).

Luego de introducir el concepto, pasaremos a explicar por qué *Flores* hace parte del cine de deconstrucción, al tiempo que se ve atravesada por la definición de cine feminista de Teresa

de Lauretis. Como se ha mencionado, ambas categorías se encuentran tanto en la narrativa como en el lenguaje audiovisual, donde está presente la visión de la directora.

La película, en un primer momento, nos ofrece una narrativa clásica: personaje, conflicto y desenlace, sin final dramático. Pero más que actos en pro de resolver un conflicto monumental, el filme desarrolla sensaciones de los personajes, principalmente de Valeria, tanto físicas –los síntomas del embarazo y de la menopausia– como emocionales –la soledad expresada en el cuidado de las matas o cuando por fin encuentra a un grupo de jóvenes con quienes parece identificarse, aunque no entablen una conversación–.

No sabemos qué sucede con la vida de Valeria después del aborto. La película tiene un final abierto. Para Kuhn, este tipo de cierre crea una ruptura con la narrativa clásica y sus cánones porque el argumento deja cabos sueltos en la narración, y respecto los deseos cambiantes de los personajes femeninos, lo que resulta transgresor del orden patriarcal, en la medida en que el discurso femenino pasa a un primer plano y el universo masculino se desnaturaliza. El final abierto junto a otros elementos narrativos que rompen con el flujo lineal de la narración invitan a pensar, lo que para Johnston, citada por Kuhn “es en realidad la existencia sin interrupciones del discurso de la mujer” (Kuhn, 1982, p. 104).

La desnaturalización del modelo patriarcal también se expresa en la relación de Valeria con su tía, que a pesar de estar minada por la diferencia y el conflicto, no representa un obstáculo para que Valeria interrumpa su embarazo. De hecho, los desencuentros generacionales son disruptivos porque más que presentar una confrontación que estalla de manera dramática o violenta, se retrata el conflicto entre dos modos de ser mujer casi opuestos, como se vio en el apartado de relaciones. En una narrativa clásica, quizá, esta relación tía-sobrina sería el clímax de la película.

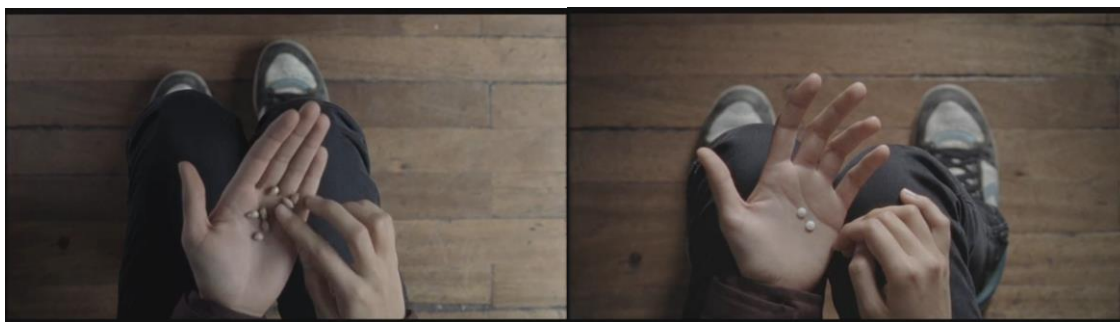
La voz en off narradora, que se usa para presentar el punto de vista de algún personaje, es reemplazada por primeros planos de las acciones de la protagonista. Kuhn asegura que éstos ayudan a constituir un sujeto espectador global y unitario, que apoya los sentires y acciones del

personaje (Kuhn, 1982, p. 73). Los planos medios, por otro lado, dan esa sensación de intimidad. En *Flores*, las mujeres siempre están en el centro de ese tipo de planos.

Vemos planos subjetivos de Valeria en relación con algunos objetos como las semillas o las pastillas para abortar en sus manos, elementos fundamentales en la narración, que dan cuenta de lo que es relevante para su mirada y la emoción de dichos momentos. Estos planos adquieren la relevancia que tendrían los diálogos. Valeria nunca dice lo que está pensando, ni le contesta a su tía, pero a través de lo que la cámara encuadra podemos conocer lo que siente sintiendo. Los momentos incómodos con su tía tienen mucha fuerza emocional: cuando le ha preparado un postre y le pide que coma porque está muy flaca, pero Valeria se levanta de la mesa con la excusa de que tiene náuseas. O los silencios largos a la hora de las comidas y las respuestas cortantes de Valeria ante las preguntas de su tía. Incluso podríamos decir que hay un acto de rebeldía al decidir llevar tierra del parque para sus matas sin decirle.

Figuras 4 y 5

Fotogramas de la película Flores



Nota: Primeros planos de las manos de Valeria en la escena en la que ve las semillas de su madre, primero, y en la que le han compartido unas pastillas para abortar. Hay simbolismos y similitudes entre cada elemento para la narración.

Es claro, entonces, que en este filme los deseos femeninos configuran el texto fílmico, lo que supone una ruptura con el discurso patriarcal, expuesto en las formas clásicas e históricas de

narrar, en el cual los personajes femeninos están a disposición de lo que aspiran los hombres (Kuhn, 1998; Campo, 2021; Castejón, 1999; Torres, 1999).

En *Flores* es Valeria quien guía la narración, bajo sus propios deseos y motivaciones. Aunque al principio se le presenta como un personaje sumiso y de pocas palabras, el desarrollo del relato da cuenta de que esta característica introspectiva no la hace menos valiente. A pesar de que informa –no sabemos a quién– que tomó la decisión de no seguir con el embarazo, es un asunto que resuelve sola, lo mismo que cuando viajó a Bogotá o cada vez que decidió caminar las calles luego de salir del trabajo. La única experiencia impuesta es cuidar a Nico; sin embargo, esa obligación la acerca a la experiencia no deseada de la maternidad y le provee medios económicos para llevar a cabo su decisión.

De esta manera llegamos a Nico, el primo de Valeria, quien cumple un rol significativo dentro de la historia, pues la relación entre Valeria y él marca su decisión final. En diferentes momentos de encuentro con el niño, la actitud de ella es parca, no solo por la imposición de esa labor de cuidado remunerada sino porque al parecer no disfruta de la compañía de los niños. El punto de quiebre es cuando Nico se accidenta bajo su cuidado y se fractura un brazo.

Otro aspecto importante sobre esta relación es que cada vez que Valeria sale de cuidar a su primo, camina y se abstrae para pensar en lo que quiere para ella. En uno de esos momentos cuando busca la casa donde le podrían practicar el aborto. En otro, se encuentra con los jóvenes en el parque.

La secuencia de las flores que salen de su estómago y el encuentro con los jóvenes es la apuesta narrativa más clara para expresar los deseos indefinidos de la protagonista. En esta escena, Valeria llega al parque, se acuesta y luego aparece en un sueño o una especie de meditación (que como espectadores percibimos no solo porque en el siguiente plano despierta, sino por la propuesta estética apoyada en la animación y la música clásica que su tía le pone a las matas) en la que ve flores nacer de su estómago. Esto puede interpretarse como el despertar a una conciencia creativa, en la que parece comprender lo que desea para ella en la vida –que nada tiene que ver con maternar un bebé–. Cuando Valeria despierta, vemos que a su lado están los

jóvenes hablando de música punk y andina. Ella los escucha con atención y sonríe, como si se sintiera parte del grupo y, a través de ese gesto parece ratificar que es igual a esos chicos, lo que la hace feliz.

Como espectadoras entendemos lo importante que resulta para Valeria sentir que todavía puede vivir esa etapa. Tener un hijo a una edad temprana implica la renuncia a estas prácticas de juventud. Es claro que para ella la plenitud se encuentra en ese momento y no en lo que se muestra en la secuencia previa, mientras cuida a Nico. Valeria encuentra en ese grupo un lugar donde pertenecer.

Este contraste desazón/plenitud está presente en casi todo el montaje y estructura la narrativa: los momentos más críticos de su embarazo, en los que debe tomar infusiones, vienen acompañados de momentos con Nico. Luego vienen los espacios de calma. Por ejemplo, cuando Valeria ha tomado la decisión, en seguida la vemos con Nico, pintando flores en su yeso y después viene el aborto. Esta contraposición de planos le da cierto ritmo a la película, el cual permite experimentar los días con cierta zozobra; no son vertiginosos pero tampoco se experimentan en calma.

Como espectadoras, no llegamos a saber cuánto tiempo transcurre entre el viaje y el procedimiento. La barriga de Valeria no da pistas, pero sí es evidente su ansiedad por tomar una decisión pronta. El rastro del tiempo se materializa en el crecimiento de las semillas de geranio, que por lo general tardan tres semanas solo en germinar (el geranio de Valeria llegó a florecer). Pero el ritmo también está hecho de pausas que le permitieron pensar su decisión sin intromisión de nadie.

La película transcurre en Bogotá. Marcela Gómez hace un guiño también a la migración interna, retratando la extrañeza de Valeria al llegar a esa ciudad, desde un más pequeña, con la esperanza de pensar en su proyecto de vida. Este viaje con el que comienza el filme implica que como espectadoras no tengamos pistas sobre la vida anterior de Valeria. El “dejar atrás” se acentúa cuando recorre las calles bogotanas descubriendo lugares nuevos, cuando prueba comidas diferentes (el ajiaco que prepara su tía, por ejemplo) y cuando parece ser ajena al clima

(usando atuendos repetitivos). Valeria es casi una turista y como espectadoras la acompañamos en este viaje.

De su vida en la otra ciudad, solo sabemos de su mamá, de quien tampoco tenemos información más allá de las semillas, el dinero y el enojo con su hija. Todo esto parece responder a una decisión de la directora, que también escribió el guion junto a Óscar Ruíz Navia, para acentuar la idea de que Valeria es una mujer que ha tomado un rumbo nuevo y borra los rastros de quien fue, en una apuesta de libertad absoluta.

Flores se cuenta a través de un punto de vista externo, en el que narrador y los espectadores conocen menos de la historia que los personajes, lo que establece cierta distancia con éstos. Aun así, es claro que la ausencia de *background* sobre la vida anterior de Valeria no es un bache en la narración y que, como se mencionó antes, crea una ruptura poderosa con el cine clásico, no solo desde el contenido sino también desde la forma.

Los planos de la gran ciudad ayudan a resaltar lo pequeña que puede sentirse Valeria al llegar a esa nueva realidad. La iluminación de la película, de poco contraste, natural en algunos momentos como en la casa de la tía, en el cuarto de Valeria, en el bosque y en el lugar donde se practica el aborto, da una sensación de espontaneidad, que refuerza la resignificación del aborto como una práctica que no siempre debe estar cargada de sufrimiento, a diferencia de la propaganda del Ministerio de Defensa sobre el aborto en las FARC, que presenta una luz totalmente contrastada y utiliza colores oscuros en el arte para apoyar la sensación de terror.

La iluminación en *Flores* es diferente en casa de Susy y Nico, así como en las caminatas de Valeria por la ciudad, lo que marca un contraste con los espacios más amables para la protagonista. La sensación de seguridad también está apoyada en la música. La escuchamos por primera vez como música diegética cuando la tía dice que le pone Bach a las plantas. Más adelante, se escucha la misma música cuando Valeria tiene su sueño y al final, cuando ha abortado y vemos las flores en la ventana de su cuarto, una imagen que se abre para mostrar el color del lugar que habita Valeria en comparación con el gris de los demás apartamentos.

El lenguaje audiovisual tiene un papel fundamental en la construcción de prototipos de mujeres; a través de las tomas de cámara, que todo el tiempo tienen una angulación normal –al mismo nivel de los personajes–, no se exalta o enaltece la figura sino que se les ubica a los personajes en el espacio, como la tía en relación a su enorme casa plagada de plantas. La apuesta por no sexualizar a los personajes se evidencia en la escena de Susy, llegando del trabajo a acostar a su hijo, vestida con una falda corta. El plano, sin embargo, se centra en la acción de la madre y el hijo. Sobre el vestuario, por otra parte, se puede decir que es utilizado para caracterizar tanto los rasgos generacionales como las diferencias socioeconómicas y roles que desempeña cada uno de los personajes.

Para terminar, subrayaremos que en *Flores* los elementos y acciones estudiados antes complejizan a los personajes femeninos, les dan peso a sus sentimientos y elecciones, alejándoles del lugar estereotipado que se reproduce una y otra vez en las películas de directores, que han hecho de las mujeres un objeto de deseo o un sujeto de victimización dentro del cine colombiano (Mejía, 2013).

Figura 6

Fotograma de la película Flores



Nota: Aquí podemos ver el simbolismo visual que plantea la directora.

Para terminar, resaltaremos el simbolismo en la composición de algunos planos. En los finales, por ejemplo, cuando vemos los geranios en flor, se presenta una composición de tres ventanas absolutamente diferentes. La ventana que resalta es aquella que tiene la matera. El contraste entre las ventanas hace pensar en los tres personajes principales, por un lado, así como en la determinación poco convencional de Valeria dar vida sin convertirse en madre. Se puede inferir que antes de la llegada de la protagonista todas las ventanas eran iguales: carecían de cualquier asomo de cuidado y de vida. Ahora esa ventana lleva una marca fucsia entre todos los colores pálidos de las paredes: es el comentario final de la directora.

Análisis de la película *Dopamina*

Personajes: ¿Qué significa formar una familia?

Natalia, la directora y protagonista, guiará su retrato autobiográfico a través de diferentes dispositivos. La conversación con seres queridos, mujeres en su mayoría, será el principal de ellos. Dopamina presentará cuatro personajes femeninos, cada uno vinculado a la construcción de la identidad de Natalia en diferentes sentidos. Las diferencias generacionales y las concepciones casi opuestas sobre ser mujer cobrarán, como en *Flores*, un lugar central. Gloria Almario, la madre, introduce el aspecto de la familia nuclear; Enrica Colazzo, la novia, destacará la identidad sexual de Natalia, su cotidianidad actual y, por tanto, la construcción de su propia familia y hogar; y Ángela Romero, la amiga y ex pareja, quien estuvo al lado de Natalia cuando reveló su orientación sexual diversa a sus papás y en cuyo derredor se edifica el tema de los vínculos en contraste con la generación de los padres. Cabe destacar que, a manera de dispositivo narrativo y simbólico, cada uno de estos personajes se presenta a través de una *práctica* predominante en su vida, que en el filme se convierte en encuentro entre el personaje y la directora.

Dado que el objetivo principal de este trabajo es analizar la construcción de personajes femeninos, en el siguiente apartado nos ocuparemos de cada una de ellas. El padre, por otro lado, como coprotagonista de la historia, será caracterizado en el apartado sobre narrativa.

Natalia desde el yo

García (2006) en su aproximación al ensayo documental, establece una característica compartida entre el ensayo y el documental autobiográfico: *la importancia del yo*. A partir de este autor se procederá a conceptualizar el trabajo de Imery, más cercano a la categoría de ensayo.

García (2006) recuerda que distintos investigadores coinciden en que el ensayo es la unión entre filosofía y vida interior, teoría y autobiografía, conjetura intelectual y yo subjetivo, y que por ello engendra una lucha que nace de dos supuestos antagonismos: la descripción (objetiva) y la visión personal de una misma realidad. Así, en el ensayo se juntan reflexión y estilo.

En esa misma línea, García resalta la presencia fílmica del autor y el diálogo con el espectador. Dice que el primero manifiesta su condición una y otra vez, por lo que el yo adquiere un neto protagonismo intelectual en este género. La centralidad del yo permite, además, que gracias a las posibilidades visuales del cine el autor inserte explícitamente su identidad en el proceso de reflexión y que los espectadores puedan verle representado en la pantalla, incluso hablando frente a la cámara. García nos recuerda que la supremacía del yo supone que el autor no busque tanto la pedagogía de cara a un público sino explicación de sí mismo, y cita los ensayos de Montaigne para referirse a ese fenómeno: “Yo mismo soy la materia de mi libro” (Montaigne, 2001). Al respecto, también reflexiona:

Esto supone, según Arenas, que el autor se coloca a sí mismo como “ejemplo real y práctico de los problemas morales sobre los que reflexiona [...]”. Conocerse a sí mismo a través de un método intelectual, ensayarse a sí mismo, en el sentido de

experimentarse o ejercitarse. Por esta razón el tipo de texto al que más se asemeja el ensayo es al autorretrato (aunque escasee en la disciplina fílmica), con el que comparte muchas características: en ambos se desvela y conoce la propia singularidad del autor por medio de la escritura o filmación, con una mirada subjetiva que va informando todo el texto. Català coincide en esta apreciación, pues también intuye una fuerte analogía entre autorretrato y filmensayo por “la incorporación de la identidad del cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión” (García, 2006, p. 94)

Kuhn (1982) estudia la particularidad del cine feminista para apropiarse de esta forma de hacer películas. Para ella, el principio estructural que rige la organización del documental feminista es el que suministra el discurso autobiográfico. Al respecto, apunta:

Una película tras otra presenta a una mujer contando su historia ante la cámara (Lesage, 1978, p. 515). Las protagonistas de estas películas son mujeres que hablan de su propia vida, y sus autobiografías suelen estar organizadas en la forma lineal característica de las tramas del relato de ficción. La mujer comienza su historia en un momento anterior de su vida y la continúa hasta su propio presente, que es el presente de la película. El orden de la trama refleja generalmente esta cronología lineal. Esta organización consistente de los materiales narrativos, afirma Lesage, está estructurada de forma análoga al surgimiento de la toma de conciencia, y funciona de forma similar en términos políticos. (...) Lesage da por supuesto un grado de transparencia en la representación cinematográfica, y supone que su verdad será aceptada por la espectadora en los procesos de identificación con la trayectoria narrativa de la autobiografía por un lado, y con las protagonistas y sus vidas por otra. También sugiere que los contenidos de los relatos autobiográficos que estructuran las películas, al igual que los surgidos en la toma de conciencia, están seleccionados y ordenados por sus sujetos. Dado que el discurso autobiográfico estructura el documental feminista, y si las protagonistas ordenan sus propios discursos, es evidente que la voz enunciativa de estas películas pertenece a las propias protagonistas femeninas (Kuhn, 1982, p. 162).

A lo largo de este apartado, veremos cómo el planteamiento de Kuhn aplica a la película *Dopamina*, en la que Natalia se ubica como el sujeto que construye su propia historia mediante la toma de la palabra.

En la escena inicial, la directora se presenta en primera persona por medio de su voz en off e imágenes de archivo de una ecografía del vientre de su madre, con fecha del 18 de diciembre de 1989, seguidas de las fotos del día de su nacimiento, en la clínica, con fecha del junio 7 de 1990. Luego, en una de varias conversaciones, rememora con sus padres los rituales de agua que hicieron para que ella fuera concebida. En los siguientes planos la veremos nadando mientras cuenta lo que se ha estado preguntando por mucho tiempo: “¿Qué significa formar una familia?”. En esta primera secuencia, Natalia se presenta a los espectadores en la actualidad. En cuanto a roles y prácticas se exhibe como directora y narradora aficionada. Además, se ubica como un sujeto social que hablará desde la autobiografía, para lo que introduce los temas y los diferentes dispositivos del filme.

Siguiendo a Kuhn (1982), Natalia es una joven con una voz y unos pensamientos que se desarrollarán a lo largo de la película, lo cual tiene un peso definitivo en la construcción de los hechos, narraciones, sueños, recuerdos, miedos y conversaciones. Es ella quien sostiene la batuta del relato y lo articula a través de su pasado y su vida presente, junto a personas cercanas. Se posiciona, además, como directora, mujer y lesbiana ante la cámara, lo que es fundamental en el cuestionamiento de los roles de género.

Es tal la centralidad del yo, que en todos los planos de las conversaciones Natalia aparece en la mitad del cuadro o en contraplano, lo que quiere decir que desde el lenguaje audiovisual también se busca posicionar su importancia. De esta forma, el cine puede reforzar y personalizar una exposición conceptual que va y vuelve al yo continuamente (García, 2006). La relación de Natalia con cada personaje, expresada en las conversaciones, constituye capas diversas de su identidad. Durante casi todo el filme hay un personaje (mamá, papá, novia o amiga) que acompaña a Natalia en el mismo cuadro, uno al lado del otro, pero ella siempre ocupa la mitad en la composición —aunque esté desenfocada—.

Es ella quien, de hecho, detona la conversación principal y enfrenta a sus padres con un tema doloroso. Es su voz la que narra su historia y la de su familia: decide qué es relevante por medio de sus preguntas y del montaje mismo. Aunque este aspecto haga parte de la narración, lo que se desea resaltar aquí es que Natalia cumple el rol mismo de directora y que su práctica es la de cineasta a través de la toma de la palabra.

Para Kuhn (1982), las consecuencias políticas de los procesos de identificación que hacen viable un documental como *Dopamina* —cuando históricamente las mujeres han sido contadas por otros— parten de la necesidad de dar un nombre a la experiencia de las mujeres, de hacer político lo personal. En el análisis de la película *Janie's Janie* (1971), sobre la experiencia de las mujeres obreras en Nueva York, contada a través de la vida de una mujer en particular, Kuhn reflexiona sobre la diferencia con el cine directo y plantea:

La verdad de una película como *Janie's Janie* no es una verdad absoluta que derive de la observación neutral, sino una verdad incrustada en una política feminista que se basa en la aceptación de la validez de la experiencia individual. La posibilidad de identificación que ofrece *Janie's Janie* opera en el nivel de lo individual, pero puede ser generalizada en ciertas circunstancias, de la misma manera que pueden serlo historias de vidas individuales si aparecen tratadas dentro de un grupo que accede a una toma de conciencia: mediante el reconocimiento de que las mujeres comparten muchas experiencias vitales (Kuhn, 1982, p. 166).

Figuras 7 y 8

Fotogramas de la película *Dopamina*



Nota: En cada una de las conversaciones la presencia de Natalia ocupa un lugar en la imagen, donde se presenta como directora y guía de la narración a través de estos diálogos con sus seres queridos.

Después de la primera secuencia, identificamos el que será uno de los dispositivos más usados durante toda la película: la conversación. Éste se empleará especialmente con sus padres, a quienes vemos por primera vez en el tiempo presente luego de la escena en la escena de la piscina. Es en ese punto cuando Natalia se ubica como hija, lo cual es fundamental en su caracterización porque nos ayuda a comprender qué influencias, como mujer y directora, tuvo en sus primeros años de vida y cuál fue su papel en la vida de sus padres y sus formas de conectar el presente con el pasado.

Por otro lado, durante los primeros minutos, Natalia presenta un momento de intimidad con su pareja, mediante lo cual se enuncia como lesbiana. Es un momento que revela confianza y afecto, en el que ella y su compañera están acostadas en su habitación. Como espectadoras percibimos que es una puesta en escena e identificamos la intención de Natalia por no sexualizar la representación de la intimidad cotidiana. Esta introducción a su identidad sexual tiene un peso trascendental en las reflexiones de las que se encargará la película y que están atravesadas por el desdibujamiento de la hija en los padres y viceversa.

Revelar su orientación sexual es lo que detona una crisis familiar, junto a la enfermedad del padre, Ricardo. Los padres se cuestionan sobre si cumplieron bien su rol de cuidadores, cuando Natalia les habla del tema. *Dopamina* también habla de las preguntas irresueltas hasta entonces: qué significa ser una familia y por qué sus mismos padres no pudieron aceptar su identidad. Luego se presenta el contraste con la participación de ambos padres en el movimiento social de la década de los setenta en Cali, su ideología y luchas, para hablar de la distancia generacional entre ellos y su hija. La película expone interrogantes que se volvieron heridas, pero su entramado también es una manera de comunicar, confrontar y sanar.

Siguiendo con el tema de la orientación sexual en clave de los roles de género, en la conversación con su amiga Ángela, Natalia expone que en las relaciones heterosexuales todo está establecido socialmente. Sus mismos padres lo expresan: esperaban, por ejemplo, que ella les diera nietos. Pero cuando Natalia les dijo que salía con mujeres, esas expectativas tan fijas se deshicieron. Desde los roles de género, las orientaciones sexuales diversas son una gran transgresión. Para los padres representan un choque y un duelo, que en el filme no solo aparece en las charlas que Natalia tiene con su padre, sino también en la remembranza con Ángela, cuando recuerdan una fiesta familiar en la que la madre de Natalia tuvo que irse porque no soportó verlas a ambas como pareja, y aunque el padre fue más condescendiente con Natalia, y le llegó a decir a Ángela que no pasaba nada, en los diálogos revela que fue muy complicado para él aceptar del todo esa situación.

Prácticas juveniles

Cuando Natalia habla con Ángela sobre las actividades a las que se dedicaban en su juventud-adolescencia, como “salir a la calle”, fumar, consumir licor y otras sustancias, se hace referencia a prácticas juveniles que caracterizan al personaje en una etapa de vida, pero que la distancian de la juventud de sus padres, lo cual marca, una vez más, la diferencia generacional. Natalia y Ángela compartían estas prácticas como pareja, lo que sumaba razones para que sus padres no aceptaran la relación. Además, estas actividades también cuestionan la identidad de género y rompen con las expectativas que los padres tienen de una hija, de una mujer. Aunque no es explícito, el montaje lo sugiere cuando el padre se muestra preocupado por el consumo de cigarrillo de Natalia; antes ya se había mencionado que el consumo estaba relacionado con el ámbito sexual de la protagonista.

En cuanto a la dimensión sociocultural de Natalia, sabemos que recibió una educación poco convencional, pues su madre habla del proceso de escoger un colegio que fuera “para la libertad”; conocemos también que la misma investigación de la película es su trabajo de grado universitario –porque se lee en los créditos–. Entonces, de Natalia protagonista y realizadora sabemos que es una mujer que tuvo acceso a la educación superior; que vive junto con su pareja en una casa de bonita apariencia, con una cocina grande, plantas y un gato que es su mascota. Sus padres también tienen un grado de escolaridad alto, pues se describe que se conocieron en la

universidad. Además, el lugar donde transcurre la película es en el conjunto Los Fundadores de Cali, ubicado al sur de la ciudad, el cual pertenece a un estrato socioeconómico medio-alto. En la película no aparecen conflictos presentes de tipo económico. En los recuerdos de la infancia de Natalia se expresa que su familia tenía un carro. Además, junto a ella crecieron dos hermanos más, razón por la que sus padres debieron trabajar sin descanso para sostener tres hijos.

Sobre su caracterización física, Natalia no hace una exaltación de su cuerpo sino que se retrata con naturalidad. No hay sexualización del cuerpo, tampoco formas de vergüenza u ocultamiento, en las imágenes grabadas por Natalia ni en las animaciones que se incluyen en el montaje y que corresponden a una mujer que casi siempre aparece desnuda. El cuerpo aparece como el medio para vivir sensaciones, afecto o para realizar actividad física –la natación la comparte con su padre–. Finalmente, el vestuario no está supeditado a la identidad de género, ni cumple una función narrativa.

La madre y la construcción de la familia

Gloria Almario es la madre de Natalia: una mujer entre los 50 y 60 años. Es el personaje que introduce el relato de construcción de familia a través de la historia personal. Su narración sigue un orden cronológico. En su primera escena cuenta cómo conoció a Ricardo, el padre. Continúa con los dos primeros años de relación, cuando se veían a escondidas y escasamente se saludaban en la universidad, porque el padre de Natalia estaba comprometido con el movimiento estudiantil, que en esa época era asociado a grupos guerrilleros. La estigmatización, según la madre de Natalia, hacía que Ricardo y sus compañeros fueran perseguidos y vigilados, por lo que incluso después de dos años de noviazgo guardaron reserva hasta para andar tomados de la mano.

En contraste, vemos a Natalia en la actualidad, en una relación del todo tranquila con Enrica. Así se contrasta que mientras que sus padres sostuvieron un noviazgo clandestino por dos años, Natalia puede retratar el amor que vive con su pareja y hacerlo público en una película. Desde este punto se establecen las posturas diversas entre unos personajes y otros en cuanto participación y relaciones sentimentales, dos aspectos correlacionados.

Gloria también narra cómo fue estar inmersos en el movimiento social de los años setenta en Cali –Ricardo un poco más que ella–. Cuando quedó embarazada, cuenta, decidió dejar de lado el activismo para dedicarse a criar a Natalia. Luego del asesinato de uno de sus amigos más cercanos y cerca al nacimiento de la segunda hija, Laura, los esposos abandonan el movimiento porque deciden dedicarse al cuidado de los hijos, ya que no están de acuerdo con dejarlos en manos de otras personas, como hacían sus compañeros.

Durante estos diálogos con la madre, se toca el tema de la crianza de los hijos y cómo creían que la construcción de familia era otro frente para aportar a la sociedad. Los padres decidieron buscar un colegio “para la libertad” donde las niñas estuvieran al margen de la religión. La madre de Natalia se pregunta cómo esas opciones de crianza se pudieron ver reflejadas en las elecciones de los hijos cuando se convirtieron en adultos, y hace énfasis en la sexualidad de Natalia. Así, las conversaciones con Gloria nos dan pistas de lo que fue la construcción de identidad de Natalia, a través de la historia familiar.

Dentro de su rol como madre, Gloria recuerda cómo se cuestionaba si había sido una buena cuidadora justo después de que Natalia les dijo que era homosexual, en una asociación del lesbianismo con errores de crianza, por exceso de libertades y falta de límites. Esta pregunta también se relaciona con el trabajo de medio tiempo de Gloria, porque en algún punto sintió culpa por haber aceptado el que fue el trabajo de sus sueños y no estar presente para sus hijos a cada hora de cada día. Tanto así, que dejó de disfrutar su trabajo.

Esto demuestra que Gloria no fue ajena al imaginario de la buena madre que está a disposición permanente de los hijos y que haberse salido de ese lugar común le generó preguntas sobre su “responsabilidad” en la orientación sexual de Natalia. La película también expresa el deseo de la madre de que su hija se parezca a ella, de que asuma el rol convencional de la mujer heterosexual que algún día será madre, de que la tome como modelo. Así, se presenta la disolución de la identidad de Natalia a los ojos de Gloria, que da lugar al conflicto sobre la definición de libertad que explora la película: mientras que para los padres la libertad estaba asociada a elegir caminos de oposición de orden político, para Natalia y la generación a la que pertenece tiene que ver con descubrimientos subjetivos.

En el caso de Gloria, las prácticas compartidas en la conversación con su hija son labores que se realizan dentro de la casa. En las primeras escenas, las vemos cocinar juntas, una práctica que Natalia comparte también con su pareja. Así, la cocina se revela como un acto de amor compartido y un espacio de intimidad. Pero mientras Natalia y su novia se reparten las tareas en este espacio, sus padres nunca se muestran juntos para preparar comidas (aquí habría que considerar que Ricardo tiene una enfermedad que limita su motricidad). En el momento presente de la película, la madre de Natalia se ocupa de las labores del hogar y del cuidado del padre.

La otra práctica que comparten es sembrar plantas. Mientras lo hacen, hablan de la educación fuera de la religión, de la conformación de la familia y de los sentimientos que tuvo la madre diez años atrás cuando Natalia se desligó de esas expectativas que pesaban sobre ella. En cada una de las prácticas que Natalia realiza con los demás personajes, se teje una metáfora: cocinar y sembrar se relacionan con la construcción de familia, desde la idea de lo que se gesta, lo que nace. Por otro lado, está el simbolismo que encierra la actividad física respecto a la enfermedad del padre y la contemplación de la muerte, lo que se desarrollará luego.

Otra práctica expuesta al inicio del filme es el ritual en El Lavapatas, ubicado en el Huila, de donde es oriunda Gloria. Tras muchos intentos de concebir un hijo o una hija, los padres de Natalia decidieron ir a esta fuente ceremonial construida por los indígenas de San Agustín, donde las mujeres parían y se llevaban a cabo ceremonias de sanación con agua. Pocos días después de hacer el ritual, Gloria quedó en embarazo.

Esta práctica va más allá de la anécdota o el mito. Es importante destacarla porque el agua tiene un papel importante en toda la construcción del relato —en la práctica del perdón y la reconciliación, por ejemplo— pero también porque evidencia que en el contexto colombiano las mujeres tienen rituales dedicados a la exaltación de la maternidad.

Cabe recordar que Gloria es una mujer con formación universitaria, conciencia política y un pensamiento crítico frente al gobierno de turno, y esto sale a la luz con afirmaciones como que las personas que participaban de la movilización social eran estigmatizadas, refiriéndose al

proyecto político de su juventud que se vio interrumpido por la decisión de matenar. Su vestimenta refleja comodidad, para el ejercicio de sus labores en la casa, y detalles artesanales.

Enrica Colazzo, los vínculos de pareja, la sexualidad y las nuevas formas de familia

La novia de Natalia, además de introducir el tema de su orientación sexual, cumple el rol fundamental de introducir la temática de la construcción familia paralela a la que conciben Gloria y Ricardo. En el caso de las dos, su familia la completa un gato llamado Luciano Colery (apellido que combina el de Enrica y el de Natalia). La presentación del gato, que entra a cuadro en diferentes escenas, plantea una forma actual de familia. La mascota tiene un fuerte vínculo con ambas y es querido y cuidado como un hijo, una dinámica propia de generaciones de adultos jóvenes que han renunciado a la idea de tener hijos y a las convenciones de sus roles de género.

Por otra parte, Enrica es un personaje que proyecta absoluta calma frente al hecho de ser expuesta en dimensiones como su orientación sexual frente a la cámara. Como pareja se presentan con total naturalidad, en espacios íntimos, sin ocultar sus caricias y sin que ellas tengan una función erótica o sexual explícita.

Esto es clave dado que en el cine colombiano se ha representado poco a las mujeres lesbianas sin reducirlas a su dimensión sexual⁹. Como bien explica Katheryn Everly (2016), citando Chris Perriam, se ha privilegiado la homosexualidad masculina por encima de la femenina. Perriam destaca la importancia de las lesbianas feministas que privilegian la sexualidad de la mujer como un acto político que cuestiona las estructuras falocéntricas, y que al hacerlo resiste el pensamiento hegemónico que privilegia la homosexualidad masculina y relega el deseo lesbiano a los márgenes.

Podemos encontrar ese cuestionamiento, que saca la representación de lo sexual y de lo completamente romántico, para ubicarla en lo cotidiano: cuando cocinan juntas y pueden discutir sobre los diferentes temas que plantea la directora, cuando planean el futuro cercano hablando de cómo organizar sus plantas, cuando se reparten las labores del hogar y comparten espacios

⁹ En las conclusiones se presentan datos que respaldan esta afirmación.

tranquilos al lado de su familia. Todas estas acciones se pueden considerar como el puente entre su familia y su ahora, el camino de lo que fue su casa hacia lo que ha decidido construir.

En los momentos en los que Enrica aparece en cuadro, el tema de las concepciones del amor aparece. Una de ellas es la teoría del *amor queer*, que expresa, según lo que escuchamos en pantalla, una manera de relacionarse haciendo frente al capitalismo y a la monogamia, apartándose del mito del amor romántico. Esto ocurre mientras vemos planos de las manos de Enrica y Natalia cocinando en su casa, más algunos planos de su gato, y empieza a escucharse el taller de Leo Silvestri, llamado *Queer, precio y desprecio de un valor*ⁱⁱⁱ; nos damos cuenta de que la pareja de mujeres está viendo este vídeo en Youtube, desde su celular. En el montaje Natalia decide jugar con los sonidos extradieгéticos y dieгéticos, así se escucha una parte del audio en la que se menciona que lo *Queer* explora también aquello que ocurre al interior de una casa, lo que ocurre entre dos personas, –tal como Enrica y Natalia se muestran en esa secuencia–, cómo se afectan, se relacionan, cómo participan en la división de los roles, cómo se comparte el cuerpo, la comida, el capital. La persona que escuchamos intenta decir que es la manera como dos personas se aman, pero que no le gusta “usar esa palabra” e inmediatamente vemos a Enrica torciendo la boca, en señal de desacuerdo.

Lo más importante es que al final del audio, y de un muy corto análisis sobre el amor romántico, la voz menciona los roles que tienen dos personas en una relación convencional y aclara que “todo esto también es político”.

Acto seguido dejamos de escuchar el audio y vemos a la directora y a Enrica compartiendo lo que piensan de este planteamiento. Natalia intenta explicar en sus palabras lo que entiende por amor *Queer*, planteándonos esas nuevas formas de posicionarse políticamente frente a los vínculos románticos. Piensa que no debería existir porque es un reproductor del capitalismo, en el que dos individuos se unen para satisfacer sus necesidades básicas y escalar en la pirámide de la aceptación social. Enrica dice que no está de acuerdo y se pregunta “¿entonces qué clase de amor debería existir?” y dice que es un poco más conservadora en ese sentido. Argumenta que, por ejemplo, la relación de ellas dos, aunque está sometida a parámetros

sociales, las hace felices. Y comunica algo clave: que no le importa no ser tan revolucionaria, que ese es su pensamiento.

Luego de esta escena, las vemos compartiendo ideas sobre su futuro cercano, frente a una ventana, mientras se escucha la lluvia caer. Este plano, de gran intimidad, parece resolver el debate anterior. Su relación no llega a ser como la teoría del amor Queer sino que está en un punto medio entre ésta y el planteamiento romántico hegemónico. Pero la teoría del amor Queer sí se materializa en el filme, a través del casamiento de su amiga. En todo caso, los vínculos afectivos se muestran como aspectos indefinidos y cambiantes para Natalia.

Es por lo anterior que Enrica representa un punto de encuentro entre la generación de los padres y las formas de vivir el amor derivadas de los estudios de género. En otras palabras, le cuesta entender el rechazo inicial de los padres por la orientación sexual de Natalia, pero se autodenomina como “un poco conservadora”.

No llegamos a saber a qué se dedica este personaje. Es presentado exclusivamente como la pareja de Natalia, es decir que se le cuenta en relación con la protagonista. Conocemos, entonces, que es una mujer extranjera, con acento y apellido italianos. El enigma de la relación más allá de los momentos que comparten en su casa, surge cuando Enrica le comenta a Natalia que ha hablado con su mamá sobre la posibilidad de “quedarse más días” y la mamá queda sorprendida. Esto genera dudas sobre si las dos mujeres viven juntas, como se representa en la película, si comparten sus días, si tienen una relación estable y monógama –preguntas motivadas, también, por las convenciones que habitan al espectador–.

Ángela Romero: la libertad guiando al pueblo

Ángela fue la persona que estuvo junto a Natalia cuando decidió contarles a sus padres que era lesbiana. Es quien, en el fondo, introduce el comienzo del conflicto por la orientación sexual en el filme. De esto nos percatamos a la primera conversación que tienen ambos personajes, en la cual también surge el asunto del dolor, la rabia y la herida frente a las reacciones de sus padres.

Este personaje casi que encarna la idea de la libertad y el cambio generacional ya que, además, representa la primera experiencia de Natalia saliendo y relacionándose con mujeres.

Podemos ver esas rupturas en el relato de la boda de Ángela –en contraste con lo que fue el matrimonio de Ricardo y Gloria–. Ángela se casó con una mujer pocos meses después de conocerla. La celebración pareció una ficción, poco premeditada, en comparación con todo el relato de Gloria sobre el noviazgo de nueve años entre ella y Ricardo, y el matrimonio que ya lleva treinta.

Natalia se llega a preguntar cómo sus padres construyeron su vínculo y bajo qué conceptos. También, qué se esperaba de esa manera tradicional de relacionarse, de la conformación de una familia, que no está desligada de la construcción individual de cada uno de sus integrantes. Es por ello que Ángela es, en conclusión, el personaje rompe con todos los patrones hegemónicos y que alza la voz para contarlo en sus conversaciones con la protagonista/realizadora.

Esta representación de la libertad se hace metáfora en la escena final, un guiño a la pintura de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo* (1830) o la misma Estatua de la Libertad. En esta secuencia de cierre, de todos los personajes presentes, el único que sostiene fuego en las manos es Ángela.

Figura 9

Fotograma de la película Dopamina.



Nota: Vemos a Ángela en la escena final, sosteniendo una antorcha con fuego.

En cuanto a las prácticas, vemos a estos dos personajes en complicidad, pintando animales con tiza en una pared de balcón o fumando cigarrillo con varias latas de cerveza a sus pies, como si hubieran sido puestas allí para esa representar lo que significa para Natalia estar su amiga: la libertad y la juventud.

Ángela se enuncia como mujer en el relato, pero tiene rasgos de género neutros, características poco binarias –su vestimenta y su corte de cabello favorecen esa impresión–. Al final de la película, sin embargo, hace una reflexión sobre lo que significa ser mujer y resalta que la sociedad, inevitablemente, moldea lo que una debería ser. Un ejemplo básico que ofrece es que a las mujeres piden que se sienten las piernas cerradas y que hablen bajito, cuando en su vida ella siempre ha hecho todo lo contrario.

Ángela representa no solo la divergencia en términos de orientación sexual sino, también, en identidad de género. Es probable que esa fluidez, el no binarismo, fuera el factor detonante de la oposición de la familia de Natalia ante su relación. Aunque no conocemos cómo se vestía en ese periodo, sí tenemos claro que nunca ha asumido la identidad femenina de formas convencionales. Finalmente, en el relato de la boda nos damos cuenta de que Ángela también

trabaja en el cine, porque cuenta que ha terminado de salir de un rodaje y que sus compañeros de grabación serán los invitados. Ángela es también una mujer que habita espacios históricamente ocupados por hombres.

Diferencias, tensiones y conflictos: la revolución social y la revolución personal

Con este repaso por cada uno de los personajes, sus roles y prácticas podríamos concluir que, aunque no llegamos a saber todos lo que hacen en su vida diaria y que están en función del relato de Natalia, no encontramos roles de género directamente asociados al hecho de ser mujeres. Solo Gloria, en rol de madre y con unas propias concepciones o reproches por haber puesto sus sueños y deseos por encima de la maternidad, duda de sus decisiones en algún momento. Los otros personajes no tienen roles de género asignados por el hecho de ser mujeres. En cambio, tienen un papel importantísimo en la construcción de películas, arte y pensamiento en la misma película en sí y por fuera de sus vidas.

Esta diferencia con la madre remarca esa diferencia generacional. Pese a esta situación, se presenta una contradicción por tener un trabajo que le gustaba mucho, pero se sentía mal por no estar todo el día en casa cuidando a sus hijos. Este choque interno de la madre nos conecta directamente con el sentimiento de Natalia por no poder entender por qué si sus padres habían hecho parte de movimientos sociales, en pro de un mundo mejor, habían formado una familia bajo la libertad, para que los hijos pudieran tomar sus propias decisiones e incluso, su misma madre, como mujer, trabajaba y no estaba solo en los papeles del hogar, no podían aceptar que su hija es homosexual. Tanto así, que en el relato de los padres podemos encontrar un choque entre ellos dos, pues peleaban y se preguntaban qué habían hecho mal como padres.

Es por esto que el conflicto mayor entre los personajes que encontramos, y en el que inciden los roles de género, es el de los cambios generacionales. El padre de Natalia, en una de sus reflexiones, dice que la revolución de esta generación se dio hacia adentro, pero se dejó de lado el mundo exterior. Mientras que su generación se preocupó por el cambio social y no se revisó por dentro¹⁰. En la juventud de los padres de Natalia, sus prácticas, fueron relacionadas al

¹⁰ Aunque la película plantea esta declaración generacional, en la que los jóvenes se han revisado más hacia adentro, considero que la coyuntura del Paro Nacional que inició en abril de 2021 da para reevaluar esta afirmación.

activismo, que estaba orientado a un proyecto asociado a la vida social y colectiva. Por otro lado, las prácticas de Natalia estaban más ligadas a la exploración del individuo; a partir de su experiencia, tenía una asociación que estaba anclada, en primer lugar, a las esferas íntimas y privadas, pero políticas en ambos casos. La cuestión es que ese concepto de libertad cambia en cada generación: el obstáculo para aceptar la homosexualidad de Natalia radicaba en que la libertad y el cambio tenía un orden social y lo que desea plantear Natalia es que ese cambio y esa libertad surgen en ella en la construcción de su identidad como sujeto, en la individualidad, sin dejar de lado que esa individualidad también se construye en las relaciones sociales, en una esfera íntima y cercana como es la familia. Natalia, todo el tiempo, a través de estas mismas conversaciones y reflexiones, a través de las actividades que realiza con cada uno de los personajes, de las reflexiones que ella muestra, de las temáticas, remarca estas diferencias en el pensamiento de la conformación de la familia y del individuo que está presente en dos generaciones. Como ya se dijo antes, se destaca cómo fue el matrimonio de sus padres en relación con cómo fue el matrimonio que tuvo su amiga, las reflexiones del amor queer y su propia relación. Incluso, con la misma película es una reflexión interna en la que hay una apuesta política por la construcción del ser mujer y de la aceptación de la diversidad sexual. En ese sentido, podemos recordar a Bonaccorsi y Dietrich (2008) quienes nos explican que examinar un film desde el enfoque de mujer conlleva la crítica a lo explícito y lo implícito, a las representaciones dominantes de las relaciones de género, relaciones de poder masculino y arquetipos de mujeres en lo físico, emocional, en las actitudes procedimentales en lo **cotidiano** y en el espacio público.

En ese sentido, debemos tener en cuenta que la apuesta política que plantea Natalia sobre esta reflexión interna, aunque se construye en las capas sociales más cercanas, como la familia, también tiene un orden social. El conflicto entre los padres de Natalia quedó sanado, como se cuenta, pero está vivo y presente en la sociedad colombiana. Tanto que ha entrado en el debate público en nuestro país, incluso como una estrategia de alcance y activismo religioso y de la política conservadora. Debemos recordar, por poner ejemplos, el debate frente a la supuesta “ideología de género” por parte del ex Procurador Alejandro Ordoñez, quien en 2016, cuando el Ministerio de Educación proponía orientar a los colegios para la elaboración de unos manuales de convivencia que concientizaran a la comunidad académica sobre discriminación. La propuesta

terminó en marchas convocadas en defensa de la familia y el desprestigio de los Acuerdos de Paz de la Habana, a los que también se les vinculaba con la ideología de género. No solo fue el ex Procurador, también pastores cristianos, miembros de la Conferencia Episcopal, del Centro Democrático y otros partidos ultraconservadores advirtieron que la “ideología de género” significaba un ataque al concepto tradicional de familia e invitaba a los niños a convertirse en homosexuales. También debemos recordar cuando el actual presidente, Iván Duque Márquez, en sus debates de campaña afirmó que no estaba de acuerdo con la adopción por parte de parejas homoparentales porque “los niños y niñas deben crecer en familias que les den amor y oportunidades”. Al extrapolar el conflicto central de Dopamina, comprendemos que en Colombia la postura frente a las identidades sexuales y de género diversas tiene visos de violencia y trasciende la “decisión personal”.

Cabe resaltar que el conflicto generacional no se presenta en la película como si fuera el tiempo presente; en el tiempo presente está el conflicto de orden social que podría enfrentar Natalia como sujeto, mujer, en una ubicación geográfica específica. Lo que se ve son las reflexiones a raíz de un conflicto sucedió hace diez años, antes del estreno de la película. Esos conflictos no existen ahora, pero sí dan paso a confrontaciones, sobre todo entre Natalia y sus padres para ella poder entender por qué hicieron lo que hicieron. En el que incluso, podríamos decir que fue una misma violencia ejercida por parte de su familia, al no poder ni siquiera aceptar a una persona, Ángela, en una reunión familiar.

Enrica, como ya se dijo antes, plantea la pregunta del poder entender y comprender a sus padres, de posicionarse en su lugar, para lograr comprender la generación de sus padres a través de la palabra. A pesar de que hay unas confrontaciones y cuestionamientos entre Natalia y sus padres, el mecanismo de conversación, el tono y la manera en la que la directora llega a sus seres queridos, el mismo relato y narración del documental, da una sensación de reflexión. Todos están dispuestos a escuchar, dar su punto de vista y llegar a puntos comunes, en el que cada uno de los personajes se abre para poder contar lo que sentía sin ser reprochados, aunque muchas veces sí apenados por sus acciones pasada. Es por esto mismo que el documental llega a ser tan íntimo. Incluso, la misma Natalia hace reflexiones frente a lo que ella pensaba, sentía y lo que se cuestionaba, para poder perdonar a sus padres y ponerse en su lugar.

Esta reflexión del perdón y la tranquilidad se ve apoyada en las conversaciones que tiene el padre con la amiga de Natalia y su novia, pero también en la tranquilidad y felicidad de la noche familiar, en la que sí pudieron compartir, sin ningún problema. Incluso, hay un plano en el que la madre de Natalia abraza a Enrica con total naturalidad, sin ser una puesta en escena. Dentro de estas relaciones también quisiera destacar que tanto la amiga de Natalia y su novia pueden compartir un mismo espacio y reflexiones sin ningún problema. Lo que puede mostrar que estas son también nuevas formas de relacionarnos, de formas más maduras y, de nuevo, como una generación distinta que está más abierta al diálogo a pesar de ser y haber sido pareja de una misma persona. Sin olvidar que están bajo la dirección de Natalia.

Narrativa

García (2006) en su labor de definir el ensayo, destaca una característica importante: un montaje visible con predominio de la palabra. Para el autor todos los elementos que entran en juego en el ensayo fílmico se articulan entre ellos por acumulación y yuxtaposición, no necesariamente de forma lógica. Los ensayos fílmicos no se rigen regularmente por la causalidad narrativa sino por la fluencia del yo, a pesar de que puedan contener fragmentos narrativos en su interior. Es en ese sentido que García explica que el montaje que caracteriza el ensayo utiliza un elemento vital que es necesario integrar: la palabra. Es por eso que en montaje del ensayo se busca una colisión entre imágenes, pero también entre banda-imagen y banda sonido de una manera más protagónica, en el que se crea una jerarquía porque “invierte el ninguneo habitual” de la palabra, en palabras de Weinrichter. El autor apunta: “en el cine-ensayo, esta labor de desplazamiento la tiene asignada en gran medida el uso de la palabra, que multiplica la significación visual y conduce con firmeza las riendas del discurso. Esta primacía de la voz en el montaje ha llevado a Lopate a considerar la existencia de la palabra (hablada mediante subtítulos o intertítulos) como uno de los rasgos esenciales del cine-ensayo” (García, 2006, p. 100).

En ese sentido podríamos decir que Dopamina no tiene una estructura dramática, pero sí una dramaturgia que está dada por el dialogo, donde se presenta tanto el conflicto interno de la directora y el conflicto externo, que presente en la relación con sus padres. Es un documental autobiográfico en el que la directora reflexiona sobre unos sucesos ocurridos en el pasado, para

poder contar una pequeña parte de su historia y de los diferentes temas de los que se ha hablado antes. Esta construcción se hace a través de diversos dispositivos cinematográficos tales como la entrevista-conversación, la puesta en escena, las imágenes de archivo, la voz en off, la observación, imágenes médicas y la animación, sin llevar una linealidad dramática en la narración. Sin embargo, es a través de la palabra que la directora toma posición, se caracteriza como personaje, declara al mundo su construcción de identidad y guía la narración en tanto que mujer. Es la declaración y la apropiación de un discurso en el que ella misma se representa, consciente del rol que se le asigna por ser mujer y a partir de esta diferenciación generacional enfrenta y rompe con los paradigmas de género, que están tanto en su familia, como en la sociedad en general y hasta, en ese sentido, y recordando el planteamiento del problema: con el poco espacio que tienen las mujeres en las realizaciones audiovisuales. Debemos recordar, una vez más que la voz, el discurso y la mirada de las mujeres (algunas más que otras porque se enfrentan a otros sistemas de poder), han sido silenciados. Las mujeres artistas han sido olvidadas y silenciadas a lo largo de la historia (López, 2018) y por esta misma razón el posicionamiento de Natalia a través de la palabra hablada y de su presencia en cámara declara otra visión. El uso de la palabra, la presencia de la voz es la primera acción transformada del filme. La importancia de la voz de las mujeres como protagonistas de sus mismas obras, convierte a la obra misma como un espacio de lucha y disputa política ante las violencias que deben vivir las mujeres, solo por el hecho de ser mujeres (López, 2018, p. 82). Además, teniendo en cuenta a Natalia como una mujer lesbiana que utiliza su voz, podemos recordar a Katherin Everly (2016), que al hablarnos sobre el lesbianismo en el cine nos dice: la teoría del cine Queer no solo es un campo imprescindible al estudio de la mirada sino que también comparte ciertos rasgos con el cine feminista. Romper con las estructuras sociales tradicionales, como nuestros conceptos anticuados de la familia, del amor, del sexo, de los roles sociales del hombre y de la mujer y experimentar con unas formas nuevas de la cinematografía y el espacio formal del cine son algunos ejemplos de esas búsquedas alternativas. Es por ello que podríamos decir, que nombrar lo *queer* en la película, no solo hace parte de buscar teorías que confronten las maneras tradicionales de relacionarse, sino que también, parte de la construcción misma de todo el relato, en esta concepción de las relaciones sociales y de la mirada de “conceptos anticuados” sobre muchas estructuras sociales tradicionales. No nos adentraremos mucho en este concepto porque no hace parte de nuestro

estudio, pero es mencionado en la película de Imery y sabemos que esta película podría ser vista desde esta perspectiva metodológica y de análisis.

Como vimos en el apartado anterior, cada uno de estos personajes es atravesado por unos conflictos personales, interpersonales y sociales, pero que no generan un dramatismo en la película, ni tiene hilos a resolver, sino que contribuyen a construir el relato de Natalia. Los personajes construyen la historia de vida de la protagonista y de su relación con ella o añade diferentes tintes a las reflexiones o confrontaciones que tiene la directora con su familia, amiga y pareja e incluso, con ella misma. Es por esto que el relato invita al espectador mismo a cuestionarse sobre estas temáticas que van apareciendo, pues muchas de las reflexiones no tienen una conclusión.

Otra de las caracterizaciones que nos recuerda García (2006) referente al ensayo es la manera en la que está organizado el montaje que en la forma ensayística busca alcanzar la opinión y el juicio lógico con herramientas sensoriales e imaginativas que buscan la sensación y la impresión y alcanza un discurso reflexivo, con un equilibrio entre “la autorreferencialidad del yo artístico y la referencialidad del objeto teórico desde la conciencia del sujeto”, como explica Aullón de Haro, citado por García. Así García define la característica del orden del ensayo:

Éste va deslizándose sus impresiones sobre diversos conceptos que forman el cuerpo del ensayo sin un orden claramente predeterminado. Manteniéndose dentro de una unidad u orden global, el ensayo fílmico presenta una estructura aparentemente sinuosa y confusa en la que muchos de sus elementos se emparentan por relaciones espontáneas, retóricas, ideológicas o simbólicas. El montaje tiene la función de acoplar los heterogéneos segmentos que integran el ensayo, la multiplicidad de recursos y discursos que debilitan la noción de texto único: voz en off, fragmentos de representaciones ficticias, uso de la música, citas literarias y fílmicas, efectos sonoros, utilización de cuadros o diagramas, material de archivo, etc. En cierto sentido, la función del montaje en el film-ensayo se parece a la que realiza en las películas de montaje: ordena y junta materiales que, dados sus orígenes y texturas diferentes, se

componen mediante una sintaxis “arcaica” y “desalfabetizada”, alejada de los cánones de ensamblaje del cine clásico (García, 2006, p. 94)

En *dopamina* se utiliza un montaje de continuidad en cuanto a las entrevistas, pues no se pasa de un tema a otro sin que tengan relación la gran mayoría del tiempo. En otros momentos se utilizan las animaciones o las imágenes de archivo, para apoyar sensaciones, pero también las reflexiones que se van haciendo. Hay un montaje alternado, que tiene una linealidad temporal en el presente pero que vuelve a las imágenes de archivo para recordar algunos momentos de la infancia de Natalia, pero que se acoge a la perfección en la caracterización de García, ya que se centra más en las sensaciones y reflexiones que pueda producir en el espectador.

El padre, las conexiones neurológicas como hilo conductor

Figura 10

Fotograma de la película Dopamina.



Nota: Vemos a Ricardo, el padre, haciendo ejercicio, con el fondo de un cuadro que se asemeja a la imagen de las conexiones neuronales.

Ricardo, el padre de Natalia y su enfermedad serán el hilo conductor de la película. En la primera aparición de Ricardo en cuadro nos narra de qué trata su enfermedad. Explica qué es la *Dopamina* y qué significa para él estar sin ella. Es a partir del padecimiento de Ricardo que

Natalia toma una gran variedad de decisiones frente a los dispositivos de la película. Una de esas elecciones es la metáfora misma de la Dopamina, en la que se crean puentes de comunicación - entrevistas y conversaciones- entre las personas que la rodean para que el cuerpo tenga movimiento y haya una sensación de bienestar.

Esta representación de las conexiones neuronales y conexiones afectivas la podemos encontrar de manera explícita en la escena en la que, en una pared del cuarto de la directora, hay pegadas diferentes fotos de Natalia con su familia, sus amigos y su novia. Cada una de estas fotos están conectadas por una extensión de luces de navidad, lo que hace un símil con las conexiones neuronales. También hay un plano en el que vemos a Ricardo haciendo ejercicio y el fondo es un cuadro con formas neuronales.

Figura 11

Fotograma de la película Dopamina



Nota: Fotografías de las personas cercanas a Natalia, conectadas a través de las luces.

El descubrimiento del Parkinson de Ricardo es lo que permite ubicar unos puntos claves en los sucesos ocurridos en la familia en cuanto a la temporalidad. Aunque algunos vídeos de archivo referencian los años, por ejemplo 1990 cuando nace Natalia u otro vídeo de su cumpleaños número 8, el 3 de junio de 1998. En una de sus reflexiones la directora dice “esto fue hace doce años”, refiriéndose a cuando se dio cuenta de que su papá tenía Parkinson. Es exactamente doce años después que Natalia decide confrontar a sus padres, para también mostrar el desarrollo de esta enfermedad. Es la enfermedad de Ricardo uno de los puntos de partida en los tiempos del documental pues en el tiempo presente no vemos cómo transcurre el tiempo o los días, lo que quiere decir que en el presente es atemporal, porque la película no está ordenada sobre la acción, sino sobre la palabra.

Ricardo, por otra parte, es quien introduce el tema del conflicto social, a pesar de que Gloria, su esposa, nos ha dado tintes al respecto. Ricardo recuerda el movimiento social en Cali de los años 70, en el que él y sus compañeros fueron objeto de señalamiento, estigmatización, miedo y tortura. Con estas narraciones nos damos cuenta de la inconformidad de los padres frente a un sistema hegemónico, por lo que hacían parte de colectivos que soñaban con un cambio para un mundo mejor.

En estos relatos del movimiento social del que hicieron parte los padres, encontramos que Natalia hace la conexión entre el cambio que vivieron sus padres, que era una revolución social, mientras que la de su generación era una revolución personal, sino que tiene otros subtemas y contextos de los Natalia también se pregunta.

El primero, es que contextualiza a la espectadora en un momento histórico de un país concreto como el que es Colombia. Aunque sea un documental autobiográfico, el contexto social y político del país no se deja de lado, no solo porque remarca el cambio generacional, sino que muestra una realidad por la que vivió su padre, se sigue viviendo actualmente (que lo sabemos pero que no se muestra en el documental y que ubica a Natalia, como sujeto social dentro de un país específico como lo es el nuestro.

El segundo subtema es la relación del padre con su propia madre. Natalia le pregunta cómo reaccionaba su abuela Julia, la mamá de Ricardo, frente a la temática social, a modo de hacer una conexión de la relación que pudieron tener sus padres con sus abuelos, así como la directora con Ricardo y Gloria; la pregunta concreta que hace la directora es si lo contradecía, así como Natalia siente que lo hacían sus padres con ella y es por esto que se puede llegar a hacer esta inferencia. Es decir, poder no solo entender las raíces de Ricardo, que son las mismas de Natalia, sino tener el conocimiento de que su abuela, aunque también era de otra generación, apoyaba a Ricardo en cuanto a que dejaba que las reuniones con sus amigos se hicieran en sus casas.

Por último, el tema de la muerte. Ricardo cuenta cómo fue la muerte y tortura de uno de sus amigos. Anteriormente Natalia ha dicho que tiene miedo de la muerte de su padre desde que supo que tenía Parkinson y que es algo de lo que no ha dejado de tener miedo hasta ahora. Encontramos la muerte en los sueños de Natalia. El relato del amigo de Ricardo termina en que lo encontraron en el río Cauca. Seguido, vemos al padre de Natalia caminando en la piscina mientras canta la canción de Paco Ibañez “la poesía es un arma cargada de futuro”. En esta escena, se hace una conexión entre la muerte del amigo del padre, quien es encontrado en el agua, el canto del padre mientras camina en agua con una canción protesta que habla de la muerte, la injusticia y la verdad. De esta manera la directora destaca la muerte como un elemento que siempre está presente tanto en la vida de los padres, como en la cabeza de Natalia, en tanto que el padre lo narra como un aspecto del pasado con su amigo, pero que Natalia lo ve con su propia familia, en uno de sus seres más cercanos. Recordando así, las luchas externas e internas por los que cada uno de los personajes transcurre.

Figura 12

Fotograma de la película Dopamina



Nota: El padre de Natalia cantando: “Cuando se miran de frente/ Los vertiginosos ojos claros de la muerte/ Se dicen las verdades/ las bárbaras terribles, amorosas crueldades”.

El agua, símbolo de encuentro, movimiento y perdón

En una entrevista hecha por la revista DC (Imery, 2020) a la directora, se explica que Natalia utilizó con los personajes algunas técnicas de Fátima Toledo para la preparación de actores, que se adaptaron al documental. Este método trabajaba con las emociones, las biografías, los vínculos y el cuerpo físico. A través de esta preparación se atraviesan distintas emociones y de alguna manera el cuerpo y el espíritu están más dispuestos y es por ellos que vemos a la protagonista con cada uno de los personajes de la película realizando actividades cotidianas mientras charlan o en momentos previos o posteriores a las conversaciones.

Con el padre, su actividad de encuentro es el ejercicio físico, pero en especial la natación. Casi todos sus encuentros son en la piscina. El padre debe realizar constante actividad física para que sus músculos no se deterioren. Sin embargo, el agua tiene varios simbolismos en la película de Natalia. El primero de ellos, es que el agua simboliza el movimiento, que ha ayudado a que el padre no pierda su movilidad.

Al comienzo de la película, Natalia nos cuenta de la fuente ceremonial de *Lavapatas* en San Agustín, Huila. En esta fuente se hacían ceremonias de sanación, fertilidad y perdón. Es aquí donde comienza la historia de Natalia. Seguido, vemos en las imágenes de archivo que sus padres la están bañando, las cuales apoyan la narración del nacimiento de Natalia y su presentación pero que además acentúa la aparición de agua como símbolo durante toda la película. En esta misma secuencia, en el plano que se ve a Natalia en el presente, ella está nadando hacia la cámara. Se nos presenta de nuevo en el agua. Más adelante, reconocemos a su padre, nadando, con el mismo emplazamiento de cámara, pero alejándose de la pantalla, marcando una diferencia entre los dos. A lo largo de la película encontramos una especie de juegos simbólicos con el agua, en el que por ejemplo Natalia se sumerge y su padre sale del agua. Luego de la escena en la que el padre canta y ha acabado de hacer reflexiones de la muerte, vemos un plano de la piscina sola en la que está lloviendo, lo que a simple vista parece que hace parte de esa belleza del agua, pero también de la sensación de tristeza, de la misma acción de llorar y no ocupar un espacio.

Así, durante toda la película vemos como el agua es un elemento que representa el movimiento, que acompaña las acciones con el padre, pero que también simboliza ese proceso de sanación que se va a hacer mediante la película. En la escena en la que Natalia y su madre siembra plantas con la madre, el elemento del agua para regar la flora es resaltado con especial atención por primeros planos. Esta idea está consolidada en la escena final en la que vemos a todos los personajes cerca de un río, en una puesta en escena acompañada con música mística. Ricardo está dentro del río nadando, Gloria está en una orilla echándose agua, Enrica observa desde una piedra, Ángela sostiene la llama y Natalia, quien aparece de última, deja caer sobre sus hombros una cascada de agua.

Así mismo, en una de las tres animaciones que aparecen en la película, se hace un juego de montaje con una de las escenas en las que vemos hundir a Natalia al fondo de la piscina e inmediatamente vemos a una niña animada caer sobre un fondo negro y escuchamos agua sonar. Antes de esto Natalia había cavilado sobre lo duro que fue para ella darse cuenta de que su padre estaba enfermo.

Estas animaciones en blanco sobre fondo apoyan momentos de reflexión, no solamente de hechos que ya ocurrieron, sino de pensamientos futuros. En una de las animaciones, mientras se va dibujando una mujer joven desnuda, que al final tiene una capa, oímos a Natalia junto con Ricardo, murmurar lo que parece una poesía sobre el miedo que no se le debe tener al futuro y por tanto a la misma muerte, que en voz del padre, hace referencia a su propia muerte.

El lenguaje audiovisual, la representación del cuerpo femenino y otros aspectos

Anette Kuhn, cuando se pregunta sobre cómo se incorpora el cine de mujeres y el feminismo en el cine que ella llama realista, que en este caso es llamado documental, reflexiona:

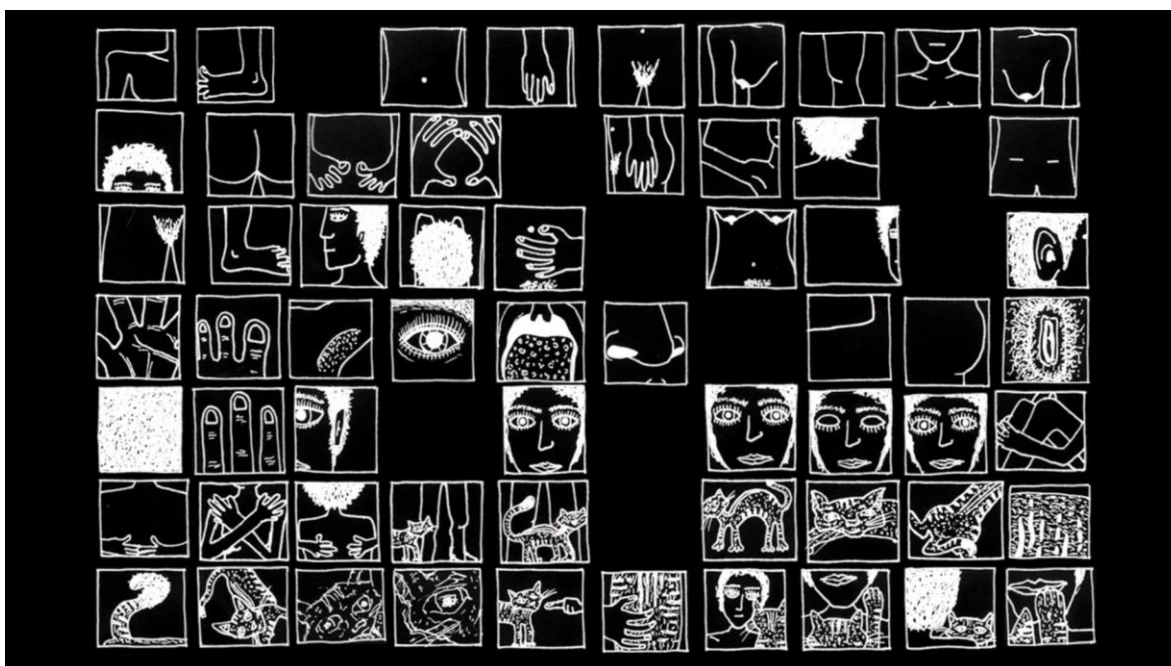
En cuanto pertenece al cine clásico, su realismo reside en la credibilidad de los textos, lo que provoca la identificación del espectador con los personajes y la narración, dentro de un mundo de ficción construido de modo internamente coherente y consistente. En otras palabras, el espectador es arrastrado de inmediato a la identificación a la que invita este tipo de películas. La espectadora femenina puede experimentar placer con estas películas al identificarse con varios elementos: con la protagonista, que no solo es mujer, sino que puede ser similar a la espectadora en varios aspectos; o con una voz narrativa cuyo discurso corra a cargo de un personaje femenino; o con los acontecimientos del mundo ficticio que evoquen un cierto grado de auto reconocimiento; o con una resolución de la narración que suponga la victoria de la protagonista. De este modo, la retórica del nuevo cine de mujeres puede colocar a la espectadora no únicamente en la posición de potencial vencedora, sino de una vencedora cuyo sexo ha sido el elemento fundamental de su victoria: en consecuencia, este género le sirve a la mujer para autoafirmarse. (Kuhn, 1982, p. 150)

Esta identificación se puede dar con Dopamina, no solo en las reflexiones sobre el Ser Mujer, sino que también, dentro del lenguaje audiovisual la podemos encontrar en otra de las animaciones: un mosaico de diferentes partes del cuerpo desnudo de una mujer. Como vemos en el planteamiento del problema, el cuerpo de las mujeres ha sido objeto de deseo y ha sido asociado a la delicadeza, en una mirada fetichista y masculina que resalta el cuerpo femenino. En este mosaico las partes de la mujer están en primeros planos en los que vemos piernas, axilas y

vaginas con pelos, senos caídos, colas pequeñas y rostros de mujer con el pelo corto. Esta animación está seguida de la conversación de la mamá en la crianza de los hijos. Como espectadoras se puede hacer una conexión entre la construcción de identidad de Natalia, bajo la escucha de cómo decidieron sus padres sobre ellos, para que luego los hijos pudieran decidir sobre ellos mismo. Así, nos demuestra que incluso mostrando explícitamente vulvas y cuerpos desnudos de una mujer, estas representaciones no están utilizadas para exaltar estos cuerpos, sino que tienen fines distintos en función de la narrativa y construcción de sensaciones.

Figura 13

Fotograma de la película Dopamina



Frente a este aspecto quisiera resaltar que en un par de escenas, en la casa con su novia y en la escena final del ritual con el agua vemos los pezones de Natalia con total naturalidad, lo cual es importante dentro de la construcción y el análisis feminista, ya que en especial, el pezón femenino que no está sexualizado es razón de censura en la cultura occidental. Así mismo cuando la vemos en ropa para dormir o para estar en casa con su novia.

El sonido juega un papel importante en la construcción de la película, por muchos aspectos emocionales. Sin embargo, se hablará explícitamente del audio que escuchamos sobre los créditos de la película. Es un audio de Natalia cuando era pequeña cantando la famosa canción

“arroz con leche, me quiero casar...” en el que, luego de una escena de hablar sobre la construcción de ser mujer, en la que su amiga da su punto de vista, su padre dice que son muchas cosas nuevas para él y la novia de Natalia intenta escuchar un punto de encuentro, refuerza más la idea de que es una película que cuestiona estas convenciones que se tienen en la sociedad sobre lo que se espera de una mujer o sobre lo que su familia esperaba de ella. Esta canción final parece que hiciera un resumen de todo lo que ella quiso decir a lo largo de la película. En general, podemos entender que el lenguaje audiovisual de la película juega un papel importante en la construcción de los roles de género de los que la directora es muy consciente.

En Dopamina hay una gran conciencia de la dimensión expresiva y pictórica, una concepción plástica de la imagen que contrasta de manera positiva con la carga de la palabra. Esta dimensión plástica no solo se ve en los dibujos, sino también en la composición de la gran mayoría de los planos y en gran medida en la escena final, donde hay una carga especialmente estética. No por nada, Natalia y Laura, su hermana, se ganaron un premio a mejor dirección de fotografía en un festival.

Otros aspectos frente al lenguaje audiovisual

Las canciones ayudan a percibir sensaciones de lo que siente Natalia, según los recuerdos de la infancia y de las temáticas tratadas. Solo hay un sonido extradiegético en la escena final que da la atmósfera de ritual y misticismo. Las otras canciones son cantadas por los personajes, por el padre y la novia y otras son narradas en los recuerdos de Natalia, los cuales permiten que la espectadora imagine.

Por otra parte, los sueños que Natalia nos cuenta en voz en off y que están justificados bajo las realidades paralelas que empezó a crear cuando se dio cuenta de la enfermedad de su padre, tienen relación con el agua, la familia, la muerte y la construcción de ser mujer. Visualmente están apoyados con imágenes de archivos que no están directamente supeditados a la palabra, como si fueran un poco más imágenes aleatorias que no tienen relación con lo que se

está contando, sino que permiten que la espectadora se introduzca en un revuelco de los recuerdos e impresiones de la directora.

Así mismo Natalia nos relata los recuerdos de su infancia, de las mismas maneras que las ensoñaciones, apoyadas de imágenes de archivo y la voz en off de la directora. En estos recuerdos nos dotamos a lo largo del relato de información de la vida de Natalia que no escuchamos en las conversaciones actuales. Por ejemplo, el nacimiento de la hermana o los espacios que compartía con los papás en los que escuchaban en un carro mientras iban de viaje a Silvio Rodríguez, en el que una vez más nos sitúa en un contexto social próximo a la familia Imery Almario.

Cabe resaltar que la hermana de Natalia, Laura Imery Almario, hizo la dirección de fotografía y la cámara de la película. Lo que hizo posible que hubiera una relación de cercanía e intimidad con sus padres y cada uno de los personajes aún más estrecha.

Esta sensación de cercanía es acentuada por los medios y primeros planos y por el nivel de la cámara a la misma altura de los personajes, que se utilizan en toda la película. Incluso, hay un plano en el que vemos a Ricardo en un plano muy cerrado, cuando le está contando a Natalia que se sentía mal en su labor de padre. Parece que el hombre estuviera arrinconado por la cámara mientras Natalia lo cuestiona. Solo en dos ocasiones la cámara sigue a los personajes en las puestas en escena, pero por lo general los planos fijos y el emplazamiento de la cámara permiten que las sensaciones sean de calma, escucha y reflexión. Los planos tienen una duración de 30 segundos a un minuto, permitiendo que haya una especie de serenidad, pero por el uso de imágenes de archivo y animaciones, el ritmo de la película no es tan lento. Así mismo se utiliza la luz natural y suave (poco contrastada) durante toda la película que le da esa naturalidad y realismo de la que nos habla Kuhn.

La espectadora ve las acciones en tercera persona, lo que permite una intimidad, pero también el distanciamiento frente a las reflexiones que ellos llegan a hacer. A pesar de ser una documental autobiográfico, no vemos a la directora detrás de los planos, porque ella misma se posiciona como personaje, sujeto a reflexiones y la espectadora la percibe desde afuera, una película en la que ella aparece presente.

Por lo general, los espacios que se utilizan son intrínsecos a los personajes. En ellos ocurre todo el conflicto de Natalia y su familia. Como ya se dijo, es por esta razón que los personajes aparecen ejerciendo prácticas que los caracterizan, en espacios cotidianos donde mantienen una relación estrecha –o por lo menos es la sensación que se percibe por la forma en que los personajes son presentados en la pantalla–. De hecho, el único momento en el que los vemos fuera del hogar es en la escena final que está llena de simbolismos. Todo el documental ocurre en el hogar.

Aunque no se ven lugares icónicos de Cali, los personajes en las narraciones y conversaciones, nos ubican espacialmente en la ciudad, desde el nacimiento de Natalia, hasta los movimientos estudiantiles de los que hacían parte sus padres. También referencian a la universidad del Valle. En una escena se alcanza a ver una vista panorámica de la ciudad, desde un edificio. El conjunto donde viven sus padres, Fundadores, es reconocido en la ciudad de Cali.

Todas estas cuestiones técnicas y estéticas dan la percepción de un ritmo de la película en el que todo está abierto al diálogo y a la escucha, en función de toda su historia propia y con perspectiva feminista. Katheryn Everyl nos explica que el género documental nos permite considerar los acontecimientos del pasado desde una perspectiva contemporánea porque, a través de los ojos de la directora, nos acercamos al impacto de la historia en su vida actual. Es por eso que esta película presenta desde lo más personal el cambio que puede haber entre generaciones, que es chocante, pero con la posibilidad de diálogo, llegar a acuerdos para que se pueda comprender a los demás, desde el amor y la empatía con el otro, aunque haya diferencias y en pro de un aporte de diferentes maneras para un mundo mejor.

Consideraciones finales

Este capítulo recoge las reflexiones, los encuentros y las diferencias frente a las dos películas analizadas: la ficción *Flores* de Marcela Gómez y el documental *Dopamina* de Natalia Imery, distinguiéndolas en géneros de entrada, para hablar de sus distancias pragmáticas y de producción. Pero también, y sobre todo, interesa pensar en sus cercanías, ya que desde una perspectiva feminista, se pueden abordar como *ginocine*. Recordemos que Zecchi, citada por Everyl (2016), caracteriza el *ginocine* como el análisis de todo se relacione con lo femenino, con

la representación y la posición de las mujeres en la sociedad; es decir que lo que la autora llama *ginocine* no es un cine necesariamente feminista, pero sí lo sería su interpretación (Everly, 2016).

Se puede rescatar que además de los análisis desde una perspectiva, las directoras de las películas tienden a posicionarse con una mirada y vindican el lugar de las mujeres no solo como individuos, sino frente a instituciones y sistemas culturales. Por tanto, podríamos decir que en el *ginocine* las mujeres tienen una conciencia feminista, que en términos de Torres (2008) es una postura política que modifica el orden de cosas para emancipar a las mujeres en el quehacer cinematográfico, lo que es clave cuando recordamos el lugar histórico de las mujeres en el cine: el de la hipersexualización de sus cuerpos, bajo la mirada masculina.

Las situaciones que enfrentan las protagonistas de *Flores* y *Dopamina* permiten comprender los discursos de las directoras, quienes miran y representan a mujeres como sujetos sociales y no como objetos. Esto salta a la vista al comparar los personajes de estos filmes con otros contruidos por directores o directoras sin conciencia de género (Meier, 1998). *Flores* y *Dopamina* contribuyen al proceso latente en la construcción del cine de mujeres y del cine feminista en Cali, a través de la enunciación y representación de diversos modos de ser mujer. Estas representaciones constituyen también modos de sentir, de pensar y de proyectar mundos posibles para las mujeres, lo que se traduce en reflexiones para las espectadoras sobre lo que es válido que experimenten, lo que no se debe anular.

Las diferenciales generacionales: construcción de identidades de mujeres

Las dos películas presentan esta temática compartida, que a su vez marca el conflicto principal en cada una de ellas: las distancias generacionales de las protagonistas en comparación con los demás miembros de su familia. Estas diferencias exponen la diversidad de las mujeres y de los procesos de construcción de sus identidades que habitan el universo narrativo. Temas que se resaltan en la construcción de los personajes más jóvenes, que a su vez son las protagonistas, Valeria y Natalia. Estas dos mujeres construyen gran parte de su identidad a partir de la ruptura con la hegemonía que plantea su núcleo familiar, a través de la formación de vínculos propios y

discrepancias. Es en este punto de encuentro donde se logró captar con fuerza la mirada feminista en ambas producciones.

En *Flores*, las diferencias generacionales se plantean a través de la comparación entre Valeria, la protagonista, y las demás mujeres, su tía, Susy y su mamá. Valeria rompe con lo que ellas representan cuando toma una decisión sobre su cuerpo y su embarazo, y rechaza la maternidad como la han aceptado las demás: como la única forma de ser mujer. Por su parte, en *Dopamina*, a través de la conversación familiar se da cuenta de cómo Natalia subvirtió la historia revolucionaria y el compromiso político de sus padres en tiempos de su juventud, cuando ella misma decidió asumir su identidad de género disidente.

Recordemos que para Castejón (2004) el cine permite ver cómo una sociedad representa la feminidad a través de los ojos de los y las cineastas, así como distinguir la identificación de las mujeres en estas representaciones y las rupturas ante la asignación de roles de género. En palabras de Castejón: “El cine nos permite decodificar el sistema de género como construcción ideológica y analizar tanto los mensajes patriarcales y discriminatorios como el posicionamiento y el aporte de las mujeres ante determinado sistema” (Castejón, 2004, p. 311). Esta decodificación de los roles de género ideológicos está latente en el conflicto generacional de *Flores* —en los choques de la convivencia entre la tía y Valeria— mientras que en *Dopamina*, está condensado en la confrontación de los padres sobre el rechazo de la orientación sexual de Natalia.

No obstante, en ninguno de los dos casos se satanizan estas diferencias entre señoras y jóvenes, no se les da una connotación moral. Como se ha mencionado, las diferencias están en función de representar a una gran cantidad de mujeres posibles y formas de existir, para demostrar que ser mujer, en tanto que rol, es una construcción y deconstrucción atravesada por los productos culturales y los medios. Castejón (2004) explica que a través del cine se puede estudiar cómo viven las mujeres en diferentes contextos. En los dos filmes analizados se retratan universos alcanzables: decidir sobre el propio cuerpo y romper con las maternidades impuestas e insatisfactorias de la historia familiar y vivir la sexualidad a plenitud y sin escindirla de las dimensiones social y familiar.

En este punto es importante resaltar una diferencia importante entre las dos películas respecto al concepto de familia. En cada caso aparece de manera distinta, en el marco de vínculos complejos. En *Dopamina*, vemos al final y a lo largo de la película, un espacio de reconciliación a través del dialogo, la película hace las veces de intercambio para sanar y acercar a las generaciones. Este espacio de perdón es intencional y nace de la misma directora, es ella quien decide enfrentar a sus padres, a través de conversaciones incómodas, en las que incluso da la sensación de que ella ostenta el lugar de poder emocional y ético. En *Flores*, por otro lado, la protagonista vive una relación vertical con su tía de principio a fin, una relación de autoridad incuestionable, sin espacio para la reconciliación o escucha.

Visibilizar las ausencias

Recordemos que una de las características del cine feminista y una labor de la teoría fílmica feminista es visibilizar ausencias y contradicciones en los temas que han sido naturalizados por el discurso androcéntrico (Calderón, 2012). En estas películas vemos cómo se retratan experiencias femeninas y se colocan en el espacio público, en lugares de formación de opinión como lo son las salas de cine. Se resaltan así el aborto, el lesbianismo y las maternidades en la actualidad. Estas películas no solo visibilizan realidades poco vistas antes en el cine hecho en Cali¹¹, sino que se representan con sus aristas complejos y en pro de los derechos de las mujeres.

¹¹ Según Vargas y Gutiérrez (2011), como ya lo vimos en el planteamiento del problema, el cine caleño se define por su diversidad. Sin embargo, en su propio estudio, los autores plantean temáticas por excelencia del cine caleño, las primeras son: memoria, crítica cultural, salsa y narcotráfico. Más adelante veremos algunos datos sobre la representación del lesbianismo en el cine colombiano en general. Sobre el aborto, no hay algún estudio que nos permita mirar su representación en el cine colombiano (pero incluso a nivel de la gran industria es un tema inexplorado) y por esa razón me limitaré a mi experiencia: el aborto, como fue mencionado en el análisis de *Flores*, ha sido representado en televisión como forma de estrategia política en el gobierno de Álvaro Uribe en su política de seguridad democrática. En las películas caleñas preseleccionadas para este análisis, solo en un par de ocasiones hay una mención al aborto: en la película *Abyección* (2015) de Yizeth Bonilla, por un lado, y una página interactiva de autoría de Sara Montoya sobre la experiencia de una mujer que se practicó un aborto.

Las representaciones de *Flores* y *Dopamina* son disruptivas y se deben tener en cuenta como un producto social y cultural fruto de la incomodidad del papel asignado a las mujeres en la sociedad. Estos filmes pasan a ser constructores de nuevos modelos, subjetividades e identidades para espectadora. La experiencia del visionado de algunas películas empieza a formar parte de la subjetividad femenina, de las preguntas que cada una se hace, pero para que este proceso se aborde desde una apuesta feminista, las representaciones plasmadas deben tener connotaciones positivas (Castejón, 2004). Ya sabemos, que más que una representación moralmente positiva o negativa, es clave trabajar en representaciones que puedan despertar identificación en la espectadora (De Lauretis, 1998). Es así, como en seguida se presentarán algunas cifras que demuestran que las temáticas tratadas en cada uno de los filmes han sido subvaloradas en las producciones colombianas.

Sobre el aborto

El aborto es el dilema que debe atravesar Valeria. A continuación, se mencionarán algunas implicaciones de la decisión de Valeria, ligadas al contexto colombiano y su legislación anterior a 2022 del aborto, pues a partir de este año la interrupción voluntaria del embarazo está despenalizada hasta la semana 24 de gestación. Este apartado se ubicará en ese contexto pasado, de la Sentencia c-355 de 2006 —sin que con esto se exprese que a partir de la nueva sentencia de la Corte Constitucional el panorama de acceso y despenalización social sea el ideal—.

El personaje de Valeria abortó en medio de la incertidumbre legal, que implicó hacerlo en clandestinidad, por miedo a la denuncia y a la cárcel. Segundo, en medio de la presión de grupos políticos y religiosos antiderechos que, aunque no aparecen en el filme, se hacen presentes en el conflicto interno que provoca la demora de Valeria en su decisión.

Con estos temores Valeria, a Valeria se le muestra en un par de ocasiones recorriendo los alrededores de la clínica abortiva para asegurarse de que allí entran y salen otras mujeres. Aunque no sabemos cómo obtiene la dirección del lugar, podríamos decir que investigó sola o con una red de apoyo, organizaciones de mujeres que se dedican a orientar en los procesos por fuera del marco legal, muy comunes en contextos punitivos en toda Latinoamérica. Estos

recorridos nos sitúan en un contexto donde simplemente no se podía ir a un centro médico a solicitar interrumpir un embarazo si no se entraba en tres causales: violación, malformación del feto e incompatibilidad con la vida extrauterina y riesgos en la salud física o mental de la gestante. La dimensión mental de la salud podría haber sido considerada en el caso de Valeria. Cualquier proyecto de vida interrumpido por una maternidad no deseada genera efectos a nivel psicológico. Esto lleva a preguntarse, ¿por qué Valeria y tantas mujeres colombianas con condiciones económicas favorables prefieren enfrentar un aborto desde la “clandestinidad”? Y en ese sentido, ¿será que Valeria experimentó un conflicto interno ligado a la vergüenza o el “carga de conciencia”?

En Colombia, un gran número de instituciones hacen oídos sordos a esta problemática. Según la investigación *Esta mujer ha decidido abortar* (2019) de Natalia Casas, la gran mayoría de procesos por delito de aborto corresponden a mujeres que fueron denunciadas por el personal médico que las atendió —violando el secreto profesional— luego de complicaciones postaborto. La prevalencia de las denuncias se debe al desconocimiento y la presión de los médicos de no verse implicados en el supuesto delito. Además, los grupos antiderechos y la Iglesia Católica hacen mucho ruido y promueven desinformación respecto a la normativa. Según la investigación citada antes, se calcula que en Colombia se realizaban alrededor de 90.000 abortos al año, de los cuales solo 3.400 se practicaban dentro del marco legal, a través de fundaciones como Sí Mujer o entidades como Profamilia.

Esta cifra logra captar la magnitud del aborto clandestino. Profamilia aporta un dato sobre el margen de mortalidad en abortos practicados en instituciones donde el aborto es legal: la probabilidad de muerte no llega ni a una mujer por cada cien mil abortos practicados. En países donde es ilegal o está penalizado salvo por excepciones, esa cifra se eleva a setenta mujeres por cada 100.000 interrupciones. Lo que quiere decir que las mujeres mueren por abortar de manera clandestina, sin condiciones de higiene o por causa de dosis mal administradas, o instrumentos mal utilizados. También por la incapacidad social de hacer pedagogía sobre el tema y las pocas condiciones económicas para acceder a los medicamentos en fases tempranas, de manera oportuna, o a los servicios de clínicas abortivas privadas.

El carácter moral y ético que identifica a Colombia como el país del Sagrado Corazón también tiene gran incidencia en la práctica insegura del aborto en el país. Según el estudio *Diversidad religiosa, valores y participación política en Colombia* (Act Iglesia Sueca, World Vision, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, Universidad Nacional de Colombia, 2019) el 57% de los colombianos identifican el catolicismo como el credo predominante y se evidencia un importante número de fieles en religiones de “diversidad protestante” –categoría que agrupa a las confesiones cristianas, evangélicas pentecostales, protestantes y adventistas–. No es un secreto que la Iglesia Católica libra una batalla contra los derechos humanos de las mujeres frente a la despenalización del aborto, por el lugar que dan a la familia en sus lecturas morales y la identificación de las mujeres con la Virgen María¹².

Es claro que el contexto colombiano es violento frente a la discusión del aborto y el derecho a decidir. Casas (2019) en la presentación de cuidados postaborto, recuerda que es importante el cuidado de la salud mental de la mujer. En una conversación con una psicóloga que solicitó ocultar su identidad, pues había trabajado en centros abortivos clandestinos, se explicaba que en términos psicológicos cada mujer lleva un proceso distinto: “Hay quienes requieren ayuda y hay quienes no, hay quienes tienen un proceso largo y hay quienes en solo unas semanas ya lo han dejado atrás. La psicóloga nos dijo también que esto depende de qué tan arraigada esté en la mujer la idea de la maternidad” (Casas, 2019). La situación representada por Marcela Gómez en su filme es la de una mujer que tuvo un proceso tranquilo, lo que pudo deberse, como bien explica la sicóloga citada en Casas, a un proyecto de vida en el que la maternidad no tenía lugar.

Sobre la maternidad y el mercado laboral

En personajes como Susy y la madre de Natalia, encontramos una posición de las mujeres que deben enfrentar la maternidad y, al mismo tiempo, deciden o se ven obligadas a ser parte del mercado laboral. En ambos casos se evidencia un dilema: asumir una maternidad de horario post oficina o no tener cómo velar por el bienestar material de los hijos.

¹² Para más información y no detenernos en este punto se recomienda revisar el artículo Mujeres, aborto e Iglesia Católica de Marta Lamas (2010). En el que se traza el panorama de la confrontación histórica en torno a la despenalización del aborto. En el artículo se explora qué está en juego para la Iglesia católica en el hecho de que las mujeres tomen decisiones sexuales y reproductivas; los aspectos relevantes del contexto mundial de esa batalla y se exhiben algunas consecuencias concretas de las tramposas actitudes del episcopado mexicano, país de la autora, pero en el que se tiene en cuenta la situación de otros países latinoamericanos.

En el caso de Susy, vemos cómo debe trabajar y asumir una maternidad soltera, razón por la que deja a su hijo al cuidado Valeria. Susy es la proveedora económica pero también la única posible cuidadora de Nico. En este personaje no se expresa ansiedad frente a esa situación, es decir que, en apariencia, no tiene problemas económicos ni experimenta culpa por solo ver a su hijo en las noches, sin embargo sí la inquieta el hecho de tener que encargarle su hijo a alguien. Susy es presentada simplemente como una mujer que asume la maternidad en dos vías, una realidad de muchas mujeres en nuestro país, donde culturalmente la paternidad se concibe como un lugar flexible y hasta revocable.

En Colombia, según las cifras de la *Encuesta Longitudinal Colombiana*, realizada por la Universidad de Los Andes, entre 2010 y 2016 el porcentaje de madres solteras pasó del 35% al 39% en las ciudades. Según datos del DANE del año 2017, el 56% de las madres colombianas son cabeza de familia, es decir, 12,3 millones de mujeres. A esto hay que sumarle la compleja situación de inequidad laboral, el tiempo no remunerado que deben dedicar al hogar y los vacíos legales en cuanto a las cuotas alimentarias. Ser madre en un contexto como el nuestro, de gran tradición católica, es un rol de género que implica no solamente dar a luz a un niño: también sacrificar el bienestar personal en nombre de la crianza, como sucedió de alguna manera con la madre de Natalia.

Aunque la madre de Natalia no asume su maternidad soltera, pues el padre está presente, sí experimentó culpa por no haber estado tiempo completo al lado de sus hijos. La culpa de Ricardo, por otro lado, no está dada por el tiempo invertido en el trabajo —en contraposición con las tareas del hogar—, sino a su apuesta de crianza. En ese sentido, es clave remitirnos a la teoría presentada por Nuria Valera (2005) sobre la ética del cuidado, concepto de Gilligan, en el que se plantean las distinciones en el razonamiento moral de hombres y mujeres como consecuencia de las construcciones de género. Dice que a las mujeres se les impone el cuidado de los demás, por lo que rara vez son vistas como individuos solas, mientras que a los hombres se les exige individualidad e independencia.

Así, ponía de manifiesto que la ética de la justicia se caracteriza por el respeto a los derechos formales de los demás, la importancia de la imparcialidad y juzgar al otro sin tener en cuenta sus particularidades. En esta ética, la responsabilidad hacia los demás se entiende como una limitación de la acción, un freno a la agresión puesto que se ocupa de consensuar unas reglas mínimas de convivencia y nunca se pronuncia sobre si algo es bueno o malo en general, solo si la decisión se ha tomado siguiendo las normas. Frente a ella, la ética del cuidado, seguida por las mujeres, consiste en juzgar teniendo en cuenta las circunstancias personales de cada caso. Está basada en la responsabilidad por los demás. Ni siquiera se concibe la omisión. No actuar cuando alguien lo necesita se considera una falta. Esta ética entiende el mundo como una red de relaciones y lo importante no es el formalismo, sino el fondo de las cuestiones sobre las que hay que decidir (Valera, 2005, p. 182).

La madre de Natalia siente una culpa por dejar de lado esta ética del cuidado. Tantos años después se pregunta si falló como madre, desde la idea de la ética del cuidado, que aunque en el feminismo se plantea necesaria para la construcción de sociedades más justas, ha sido relegada a las mujeres, tanto las que son madres como las que no lo son.

Ver representadas madres que trabajan, que no se asumen solo desde las interminables labores del hogar, se traduce en la visibilización de las situaciones por las que pasan algunas madres que son empeladas o trabajadoras independientes, y que pasan inadvertidas por todas las instituciones estatales que, de hecho, sostienen los roles de género y romantiza esa doble labor de las mujeres sin detenerse a pensar en el desgaste físico y mental que implica.

Sobre la homosexualidad femenina

En *Dopamina*, Natalia se ubica como mujer lesbiana. Muestra su relación con una mujer en el presente y la relación de su amiga Ángela, que también es lesbiana (y de hecho es su ex pareja). Esto es nuevo porque poco se ha visto en la cinematografía caleña la representación de mujeres lesbianas. En el conjunto de películas de directoras caleñas que se revisó en la fase exploratoria (Ver **Anexo 2**), solo se encontró el cortometraje *Sin Decir Nada* de Diana Montenegro, en el que una niña descubre su gusto por su amiga y por otras mujeres. Aunque no

se haya hecho una revisión total de la cinematografía caleña, el artículo de la revista *Semana* “¿*Por qué hay tan pocas historias de mujeres homosexuales en nuestras pantallas?*” (Duque, 2016) reafirma que es difícil ubicar ficciones que narren las historias de personajes femeninos homosexuales en el cine nacional. Este artículo hace un breve resumen de la aparición de mujeres lesbianas en las pantallas colombianas:

En los archivos de Proimágenes Colombia, así como en el Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiano, de Hugo Chaparro, se hace alusión a *Erotikón*, una película de 1984 dirigida por el mexicano Ramiro Meléndez y protagonizada por Nelly Moreno y Álvaro Ruiz, cuya sinopsis reza: “Seducción femenina incesto y lesbianismo se conjugan en esta producción llena de erotismo y fantasías sexuales”. Dos años más tarde, en 1986, el Grupo de Cali se reuniría para llevar al cine la adaptación de *La mansión de Araucaíma*, bajo la dirección de Carlos Mayolo. Algunas escenas sugieren una relación erótica entre La Machiche, el personaje interpretado por Vicky Hernández, la sensual y devoradora matrona que seduce a la joven modelo que personifica la actriz Adriana Herrán. Pero, más que centrarse en la relación homosexual entre ambas mujeres, la película explora los excesos carnales propios del género gótico tropical. La televisión parece haber sido más valiente a la hora de abordar estos relatos aunque sea en casos excepcionales, *Los pecados de Inés de Hinojosa*, la serie de Jorge Alí Triana de 1988, es el primer referente. Las escenas eróticas entre Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco permanecen en el imaginario colectivo de esta serie basada en el libro homónimo de Próspero Morales Pradilla, sobre una mestiza del siglo XVI cuya voracidad sexual transgrede el orden establecido en la Tunja colonial. Alejandra Borrero, quien asumió públicamente su homosexualidad, ha interpretado varios personajes explícitamente gais. La primera vez fue en *Perfume de agonía*, la serie de 1997 dirigida por Kepa Amuchastegui que abordaba el tema del secuestro a partir del síndrome de Estocolmo, la eutanasia y la homosexualidad en Colombia, que perdió una importante pauta publicitaria luego de la emisión de una escena en la que Borrero y su coprotagonista, Marcela Gallego, se besaban. En 2006, Borrero también interpretó a una mujer lesbiana que convive con el

virus del sida en Merlina mujer divina, una serie del canal RCN. Estos pocos ejemplos demuestran que el lesbianismo sigue siendo un tema difícil de abordar en la ficción. En el caso de la televisión nacional, el retrato de personajes homosexuales acarrea problemas con los patrocinadores, riesgos económicos y censura (Duque, 2016).

Aunque cada uno de estos ejemplos son ficciones, cabe anotar que quienes están detrás de estas representaciones son hombres. Como bien dice el artículo, se utiliza la identidad lesbiana con fines eróticos, de fantasías sexuales y fetichización del cuerpo femenino, con presupuestos de las mujeres lesbianas como seres únicamente sexuados, unidos a la idea del VIH por su identidad sexual.

Natalia hace una representación de la manera en la que ella ha vivido su orientación sexual, lo que nos permite trazar una línea con otras producciones audiovisuales nacionales. En *Dopamina* es evidente y loable la construcción de identidad de una mujer joven, que se autorepresenta; en las demás producciones se denuncia una mirada externa, desde el lugar de sujetos hombres, de quienes no llegamos a saber su identidad sexual, pero sí las lógicas económicas y de producción bajo las que trabajan.

Lenguaje cinematográfico: representación del cuerpo, símbolos y uso de la diversidad en el lenguaje

Al analizar *La Niña Santa* (2003) de Lucrecia Marcel con perspectiva feminista, Kathryn Everly destaca un aspecto importante en la creación del filme: la génesis de un lenguaje fílmico original. Everly explica que además de que la película rompe con ideas tradicionales del amor heterosexual y la religión, también lo hace con algunas estructuras cinematográficas igualmente tradicionales. Everly cita a Clair Johnston que enfatiza en esta idea: “cualquier estrategia revolucionaria debe cuestionar la forma de plasmar la realidad; no es suficiente discutir la opresión de las mujeres en la trama de un filme; el lenguaje del cine, el retrato de la realidad,

debe ser interrogado también, para que la ruptura entre ideología y trama se efectúe¹³” (Everly, 2016, 188).

Lo que Everly destaca de la película de Martel es la escena final en la que, como espectadoras, no vemos el clímax ni la resolución del conflicto y en su lugar observamos la separación total de la protagonista y la narrativa y entramos en su mundo sin preocupaciones. Este final se separa de las expectativas de la narrativa fílmica de la conclusión, innovando en materia de lenguaje cinematográfico. Podríamos decir que en el filme *Flores* hay una intención similar, pues no se llega al dramático, sino que vemos a la protagonista en calma luego de su aborto, en el mismo cuadro que sus flores cuidadas con esmero.

A partir del análisis anterior, podemos encontrar otras rupturas en la dimensión narrativa de nuestros dos filmes. En *Flores*, para continuar, no encontramos ningún punto de giro y aunque está más cerca al relato convencional, clásico, aristotélico, una de sus características es que lo aplanan. En otras palabras, el relato convencional se encuentra en la evolución desde la llegada a Bogotá de Valeria hasta la decisión final del aborto: Valeria llega donde su tía, nos damos cuenta de que está embarazada, su tía le consigue un trabajo, ella va definiendo su decisión a través de diferentes sucesos como la relación con Nico, el encuentro con los jóvenes, el cuidado de su geranio. Pero el momento de la decisión no se expresa en palabras, no se exterioriza, solo se compone en gestos y acciones de Valeria y se concreta en el procedimiento, al que no sigue un final dramático o un indicio de futuro definido y brillante.

En *Dopamina* no hay estructura de principio, medio y final, pero sí una configuración autobiográfica y, en ese sentido, una construcción desde el nacimiento de la directora hasta el tiempo presente, la edad adulta. Esta construcción se da a través del montaje y elementos como las imágenes de archivo y la puesta en escena. El comienzo es la ecografía de Natalia en el vientre de Gloria; vemos otras fotografías de Natalia cuando niña, escuchamos los recuerdos de su infancia; sin embargo, esta apuesta no es lineal, sino que se va intercalando con la narración

¹³ Traducción de: “any revolutionary strategy must challenge the depictions of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected”

presente. Es decir, la cronología se une a la dimensión conceptual a través de las reflexiones, las animaciones, el archivo, etc., que rompen con la palabra y el recuerdo y sitúan el relato en un orden más metafórico, por momentos. Es en ese sentido que podemos decir que esta primera ruptura se hace a partir del montaje.

Estas técnicas innovadoras también se pueden encontrar, en las dos películas, en función de las sensaciones de las protagonistas a través de animaciones. En *Dopamina*, vemos la utilización de las animaciones en blanco y negro, que apoyan los sentires y momentos de cambio de Natalia. En *Flores*, lo vemos en la escena de ensoñación, cuando salen flores del estómago de Valeria, al momento en el que se da cuenta de que no desea ser madre. Esto es valioso porque en la revisión hecha en la etapa preliminar de la investigación, no hay registro de este tipo de insertos en otras películas de directoras caleñas.

Por otro lado, cabe resaltar que la representación del cuerpo femenino no es está hipersexualizada y, sobre todo, cumple con una función narrativa, susceptible y de posicionamiento de género y social. En este punto que toca lo estético, también es importante recordar que aunque las decisiones narrativas son tomadas por las directoras, que a su vez son guionistas de las películas, gran parte de su equipo de trabajo estaba conformado por mujeres, incluidas las directoras de fotografía. En *Flores*, Sofia Oggioni y en *Dopamina*, la hermana de Natalia, Laura Imery Almario.

Natalia Campo (2021) expresa que las exploraciones del lenguaje cinematográfico consolidan las diversas miradas de las autoras de los filmes desde un componente autorreferencial, que resulta muy acorde con las producciones de películas documentales. La autora explica, citando a Calvo y Ramos, que:

La diversidad de lenguajes y formatos que aporta la narrativa audiovisual introduce diferentes estrategias para mostrar el hecho autorreferencial teniendo en cuenta que el punto de vista del director es una cuestión prácticamente inherente al enfoque que lleva a cabo el cine documental de los distintos temas que aborda a través de la mirada de sus realizadores (Campo, 2021, p. 109).

A pesar de esto, Marcela Gómez explica, en una entrevista para el festival Bogoshorts (Gómez, 2013), que la película surge bajo la mezcla de momentos por los que ella misma estaba pasando. En *Dopamina*, estas nociones estéticas y narrativas particulares, como el uso de animaciones, expresan directamente la visión de la directora y protagonista. Así se despliega la importancia de utilizar símbolos para construir el universo cinematográfico y la propuesta estética en ambas películas, a través de elementos como las plantas y el agua, a los que ya nos hemos referido.

Capacidad de agencia

Más allá de la representación visual, que juega un papel clave en la construcción de representaciones de personajes femeninos, en oposición a la sexualización de sus cuerpos y los lugares comunes, en este corto apartado resaltamos los conflictos que vive cada personaje como una expresión de su fortaleza y capacidad de existir en el mundo en igualdad de condiciones (sin tener que ser rescatadas por hombres). Los principios que animan las soluciones de las crisis de Valeria y Natalia son los mismos: la autodeterminación para afirmar sus deseos y proyectos de vida, antes que someterlos a la valoración de los demás. Esta idea es recogida por Natalia Campo, en la definición de Amartya Sen (1999), bajo la noción de *capacidad de agencia*:

Las mujeres han dejado de ser receptores pasivos de la ayuda destinada a mejorar su bienestar y son vistas, tanto por los hombres como por ellas mismas, como agentes activos de cambio: como promotores dinámicos de transformaciones sociales que pueden alterar tanto la vida de las mujeres como de los hombres" (p. 233).

Y aunque las películas se centran en conflictos más bien “internos”, la premisa de que lo personal es político atraviesa por completo los filmes y esta investigación. Siguiendo esta idea, las directoras no solo presentan rupturas a través de elementos como el montaje y el lenguaje audiovisual, sino a través de la determinación de sus personajes, lo que representa una manera particular de mirar, bajo el concepto de dos directoras mujeres.

Conclusiones

¿De qué manera son representadas las mujeres en las películas *Flores* y *Dopamina*?

Esta investigación da cuenta del trabajo teórico para el tema del cine hecho por mujeres, en un conjunto del análisis cinematográfico llamado Teoría Fílmica Feminista, descrito en el planteamiento del problema y en el marco teórico. La revisión del estado de la cuestión nos permitió esquematizar cómo se podría analizar la narrativa y el lenguaje audiovisual en ambas películas y responder esta pregunta.

A través de la caracterización de los personajes pudimos hallar los discursos y posiciones de las directoras en cada una de las películas, partiendo de los roles, prácticas y conflictos que se le atribuyen a las mujeres en los filmes. Por su parte, *Flores* es una mirada abierta a la decisión de las mujeres sobre el aborto y el libre ejercicio de sus cuerpos, así como un apunte sobre maternidades que pudieron llegar a ser impuestas, sobre mujeres que deben hacerse cargo de sus hijos porque están solas en el proceso de crianza, pero que no tienen tiempo para cuidarles, o de mujeres que atraviesan la menopausia en soledad. Mujeres que por sobre todo tienen criterio y posibilidades reales para decidir qué es lo mejor para ellas misma.

El discurso de Marcela Gómez sobre las maternidades, plantea el universo que existe solo dentro de una familia y las diferentes maneras de construir un hogar. Hay contradicciones, choques y una carga emocional permanente por la diferencia generacional entre madres (esta categoría es amplia e incluye a la tía, en el caso de *Flores*, y al papá en *Dopamina*) e hijas, en la que yo misma como autora e investigadora puede identificarme y verme reflejada.

Lo que más resalto de la película es que Marcela Gómez tiene la valentía de retratar un aborto en una sociedad con grandes sesgos y tradiciones hegemónicas, donde incluso se ha capitalizado el debate para hacer política electoral y campaña ideológica contra grupos armados, sin que nadie se detenga a pensar que el estigma de este procedimiento recae por entero en la mujer que se lo practica, en nadie más. Gómez lo representa como un acto común, lo reviste de una implicación política, feminista, y lo resignifica como un acto que genera alivios, nuevos

comienzos y la posibilidad de seguir adelante con un proyecto de vida al margen de la maternidad.

En *Dopamina*, Natalia presenta una visión de lo que se esperaba de ella por ser mujer y enunciar como tal: desde sus recuerdos y los de sus padres, pero también desde las conversaciones con su amiga y su novia, ser mujer tiene un peso que la directora decide descargar a través de la palabra y el lenguaje audiovisual.

Everly (2016), citando a Pilar Aguilar y a Patricia Torres frente a lo que implica la representación de la mujer en la pantalla y la visión de la cineasta en los acercamientos feministas en el estudio del cine, nos dice:

La mirada sin sujeto que mire no existe. Cualquier mirada lleva implícita la enunciación”. El cine nos da un lenguaje riquísimo para demoler y reconstruir estas miradas y enunciar simbólicamente la lucha y el progreso de la sociedad. Patricia Torres afirma: “una de las grandes rupturas que realizaron las mujeres de siglo veinte: tomar una cámara de cine para convertirse en sujetos de sus propias quimeras y discursos”. A través de varios géneros de cine (el cine histórico, el documental, el cine melodramático), la presencia de lo femenino nos obliga, a veces, a pensar en las injusticias sociales que ha sufrido la mujer, pero también nos abre el camino para visualizar e imaginar la sociedad desde otra perspectiva, una perspectiva que nace de la búsqueda de la igualdad para todos y todas.(Everly, 2016, p.190.)

Es justamente esta visión de Imery lo que encontramos en el documental *Dopamina* y en su cortometraje de ficción *Alén* (2014). Estos filmes encierran su mirada como mujer lesbiana y feminista y son una apuesta por ampliar retratar procesos de lucha, de construcción de identidades, de perdón generacional y justicia social a través del cine.

Aparte de las representaciones de mujeres posibles en pantalla, logramos identificar la visión del mundo de las directoras, que cuestiona y resignifica postulados patriarcales. Pero es

fundamental aclarar que de la mirada de Gómez e Imery no está unificada por el supuesto de una “mirada de mujeres” como un capricho antihombres.

Tanto en *Flores* como en *Dopamina* nos encontramos con mujeres que alzan su voz y se alejan de la representación institucionalizada de los personajes femeninos. En ambos filmes se buscan formas de destejer las relaciones de poder, los mandatos de género y las desigualdades de la discriminación con base en la edad. Esta enunciación de los personajes femeninos se hace por medio de dispositivos diferentes en cada película, lo que da cuenta de que hay tantas formas de ser mujer como de contarla. Natalia, por un lado, toma la palabra en la película, en tanto que personaje, y filma el momento en que confronta a sus padres, pero también lo que tienen para decirle. Valeria, por otro lado, no habla mucho pero despliega su capacidad de agencia con acciones concretas, acentuadas en el ritmo de vértigo y pausa de la película.

Al intentar responder de qué manera se rompen las representaciones patriarcales hegemónicas —que exaltan la dominación masculina y relegan a las mujeres al lugar de los objetos decorativos y provocadores— antes debemos considerar lo que explica Martínez (2008) sobre la posición de las mujeres detrás de las cámaras:

Teniendo en cuenta que siempre habrá excepciones, podríamos decir que las mujeres, al ponerse tras la cámara, se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean, siempre situándose del lado de la mujer. De forma simultánea a su enfoque feminista, hay un tratamiento de temas netamente femeninos: maternidad, aborto, control de natalidad, sexualidad femenina, violación, violencia contra las mujeres, menopausia, etc., asuntos todos ellos que han tenido un tratamiento minoritario en el cine hecho por hombres (Martínez, 2008, p. 320)

Estas películas cumplen un papel importante no solo en la reivindicación de las mujeres como personajes en el cine, sino dentro de las dinámicas creativas y comerciales del cine colombiano y caleño. La ruptura se da también por la inclusión de elementos e imágenes realistas, que hacen parte de las experiencias vitales de mujeres dentro de un contexto

determinado. Se pone un acento en la política de las imágenes y en la expresión de una nueva estética que denuncia estereotipos (Everly, 2016). En ambas películas esta denuncia aparece, en gran medida, por la exclusión de los estereotipos y estéticas de las mujeres en el contexto local: bellas como las flores, deslumbrantes, curvilíneas, deseables. Es decir, las denuncias se encuentran en la elusión del modelo de belleza, en la evitación del lugar común.

En *Dopamina*, sin embargo, sí aparece la denuncia explícita en medio de la conversación entre Ángela, Enrica, Ricardo y Natalia en la piscina. Es Ángela quien plantea que “una termina convirtiéndose en un molde que otros construyen” y que aquello se manifiesta en acciones tan naturales como sentarse o hablar.

Es así como podemos identificadas en los personajes de Valeria, Ángela, Natalia o Enrica, todas sujetas activas de lo representado. Las directoras se encargan de construir universos femeninos profundamente complejos y sensibles donde también nosotras quisiéramos aparecer. Las películas son una invitación a desafiar la pasividad histórica de las mujeres en el cine (Campo, 2021; De Lauretis, 1987; Mulvey, 1988).

Finalmente, cabe cuestionar la producción cinematográfica de mujeres en Cali (que se ha exaltado suficiente hasta este punto) considerando que la ética feminista debe ser interseccional, y más en un contexto como el de caleño. Aunque se han analizados solo dos películas, ambas directoras son mujeres con estudios profesionales, blancas o mestizas, que no exploran en la vivencia de mujeres afro o indígenas. La experiencia trans aparece en *Alén* (2014), pero para hablar del tránsito hacia la construcción de la identidad de un hombre transgénero. Solo en una película, *Interior* (2017), del gran corpus inicial se plasma una representación de dos mujeres afro caleñas y de una mujer indígena misak, bajo algunas de sus prácticas, tales como el trenzado del cabello y la venta de frutas y plantas.

Esto demuestra que, a pesar de la apuesta feminista tan poderosa expuesta en *Flores* y *Dopamina*, todavía hay un camino por recorrer en cuanto a la exploración que de identidades atravesadas por la etnia, la raza y la clase, categorías que tienen implícitas otras formas de opresión. Por otro lado, la discusión sobre visibilidad también debe darse, ya que si hay películas

hechas por mujeres negras, migrantes, trans o indígenas, no tienen la misma visibilidad que las películas hechas por académicas mestizas.

Quiero finalizar con una cita Inés París, que se encuentra en el libro de Natalia Campo y resume el propósito de este trabajo, que surgió de la pregunta incesante sobre qué ha aportado el cine de mujeres en la construcción de mi propia identidad:

No hay temas que a las mujeres no interesen o no puedan o sepan tratar. No nos dirigimos solo a un público de mujeres. Somos autoras y profesionales que contamos cómo vemos el mundo, cómo lo imaginamos y cómo lo queremos. Igual que lo hacen nuestros compañeros varones. Es evidente que no somos “solo” mujeres. Tanto como nuestra identidad de género nos marca nuestra identidad nacional, el idioma, la edad, nuestra memoria personal, absolutamente individual e inclasificable, y nuestro universo de intereses, obsesiones, visiones. Pero también somos mujeres. Y el hecho de serlo es importante (Campo, 2020, p. 102).

Referencias

- 23, C. (s.f.). *Historia del cine colombiano*. Obtenido de Cinema 23:
<https://cinema23.com/blog/trayecto23/historia-del-cine-colombiano/>
- Abad, D. M. (2002). Algunos aspectos histórico-sociales del aborto. *Revista Cubana de Obstetricia y Ginecología*.
- Act Iglesia Sueca, World Vision, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, Universidad Nacional de Colombia. (2019). *Diversidad religiosa, valores y participación política en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Barco, A. G. (2012). Voces en resistencia: relatos de mujeres en Colombia, la guerra que no existe. *Prospectiva*, 183-199.

Beauvoir, S. d. (1949). *El segundo sexo*.

Blanca Pelcastre Villafuerte, F. G. (2001). Menopausia: representaciones sociales y prácticas. *Salud Pública de México*.

Bonaccorsi, N., & Dietrich, D. (2008). Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer. *La Aljaba*, 85-95. Obtenido de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n12a06bonaccorsi.pdf>

Buitrago Parias, S. J., Varela, F. A., & Victoria, M. L. (2018). Definición de un estilo cinematográfico en los documentales de llamado “Grupo de Cali”. Obtenido de <https://repository.usc.edu.co/handle/20.500.12421/795>

Calderón Sandoval, O. A. (2012). Hacer visible lo invisible lo invisible: teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizador por mujeres en el siglo XXI.

Campo, N. (2021). *Directoras de cine colombianas: cinco miradas sobre migración y desplazamiento*. Cali: Programa Editorial Universidad Autónoma de Occidente.

Campo, N. C. (2020). Miradas de Directoras Colombianas de Cine sobre la Migración y el desplazamiento. *Festival Internacional de Cine de Cali*.

Carlos Grossocordón Cortecero. (2019). Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico. Caso práctico: La filmografía actoral de Clint Eastwood. *Comunicación y Métodos*.

Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo* (147), 303-327.

Castellanos Cerda, V. (2015). Estrategias formales de análisis cinematográfico. En L. Zavala, *Posibilidades del análisis cinematográfico* (págs. 13-25).

Castro, N. C. (2017). Fotografía y enfoques de género: Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres. *La Manzana de la Discordia*. Obtenido de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/11900/1/fotografia%20y%20enfoques.pdf>

- de Lauretis, T. (1992). Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista. *Debate Feminista*, 5, 251–277. Obtenido de www.jstor.org/stable/42624050
- De Martino Bermúdez, M. (2013). Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu Pierre Bourdieu. *Revista Estudos Feministas.*, 21(1), 283-300. Obtenido de <https://www.scielo.br/j/ref/a/X5HJLNp3fJGcXX6BtbrFwH/?format=pdf&lang=es>
- Díaz, L. T. (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015).
- Duque, L. M. (2016). ¿Por qué no hay lesbianas en el cine colombiano? *Semana*.
- Everly, K. (2016). Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes. *Syracuse University*.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del. *Comunicación y Sociedad*, XIX, 75-105.
- Gómez, M. (2013). FLORES de Marcela Gómez (Cine construido con amigos) - Capítulo 11. (J. E. Manrique, Entrevistador) Bogoshorts tv.
- Imery, A. N. (26 de noviembre de 2020). Llega a las salas de cine el largometraje: Dopamina. (R. DC, Entrevistador)
- Kuhn, A. (1982). *Cine de mujeres: feminismo y cine*.
- Leorza, M. C. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo* (147), 303-327.
- López P., H. L. (2018). Silencios y olvidos de las obras Chircales y Amor, Mujeres y Flores en el cine documental de Marta Rodríguez.
- Mandoki, K. (2006). La destrucción y construcción estética de la identidad en El aviador de Martin Scorsese. *Prosaica II. Prácticas estéticas e identidades sociales*.
- Meier, A. M. (1998). Masculino-Femenino en el cine ¿polos distantes? *La Ventana* (7), 321-329. Obtenido de <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/421/440>

- Mejía Gómez, S. (2013). La representación del género femenino de la ciudad de Cali en las películas “El rey”, “Perro come perro” y “180 segundos”. Universidad Autónoma de Occidente.
- Miura, S. (2015). La representación de la relación de poder en Soy Puro Mexicano de Emilio el Indio Fernández. En L. Zavala, *Posibilidades del análisis cinematográfico* (págs. 221-224).
- Montero, J. (2006). Feminismo: un movimiento crítico. *Intervención Psicosocial*, 15(2), 167-180.
- Montaigne, M. (2001). Ensayos I.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Placer visual y cine narrativo*.
- Natalia Casas, Y. G. (2019). *Esta mujer ha decidido abortar*. Obtenido de <https://nathalia9505.wixsite.com/hadecididoabortar>
- Ordóñez Revelo, G. J. (2018). Narrativa y narración en el relato audiovisual: apuntes para la distinción de forma y contenido. *Uru: revista de comunicación y cultura*, 1-20.
- Ordóñez, G. (2018). Narrativa y narración en el relato audiovisual. *URU: Revista de Comunicación y Cultura*, 1-20.
- Palmer, R. E. (1969). *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Arco Libros.
- Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *RAZÓN Y PALABRA*, 20, 534-552.
- Semana. (2017). Las mujeres del cine caleño.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación 68 cine.
- Torres San Martín, P. (1996). Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad. *La ventana* (4), 151-171.
- Torres San Martín, P. (2008). Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. *Nueva Sociedad*.
- Varela, N. (2005). *Feminismo para principiantes*.

Vargas Suárez, S., & Gutiérrez Gamboa, J. (2011). Cinidentidad: jóvenes caleños reconociendo su cine y su ciudad.

Vilches, L. (2017). Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, 44(48), 15-31.

Anexos

Anexo 1

Inventario de Películas hechas por mujeres en Cali (Actualizada al 2020)

- **Ángela Osorio:** Siembra (2016), Viaje de Tambores (2005), Un nombre para desplazado (2003), Calígula (2003), Retrato de un tiempo de Hongos (2014), Oro pacífico (2014).
- **Camila Rodríguez Triana:** Interior (2018), Retratos de la ausencia (2011), Atentamente (2016), En cenizas (2018).
- **Carolina Charry Quintero:** Pájaro–Blua
- **Clara María Riascos:** Zulia y su gente negra (1993), Mujer mágica, La mirada de Myriam, A la salud de las mujeres, 50 años de la ciudadanía de las mujeres en Colombia.
- **Daniela Castro Valencia:** Locutorio, La mujer de los siete nombres: en codirección con Nicolás Ordoñez (2018).
- **Diana Carolina Montenegro:** Sin decir nada (2007), El alma quiere volar (en proceso); Magnolia (2011), Aquello que no se desvanece (2014), El susurro de un burdel (2015).
- **Diana Kuellar:** Marímbula (2016), A dónde van las almas, El llamado de Benkos, De luna a luna, Mamá chocó (2010), Tejedoras de paz (2007); Amor de lejos (2005), Isaki vs. Cravan (2002); Guion: Judio Gitano (2003), Guion: Zalman (2011).
- **Diana Marcela Torres:** Wuejia Nyi, el camino al viento (2013).
- **Liliana Hurtado Scarpetta:** En tránsito (2022)

- **Lina Sánchez** Buses en mi casa (2013)
- **Marcela Gómez:** Buenaventura, no me dejes más (2014). Escondite (2007), Migración (2008), Flores (2013).
- **Marcela Rincón:** El libro de Lila (2017), El pescador de las estrellas (2007).
- **Mercy Insuasti:** El aspiral del silencio (2018)
- **Mónica Bravo** El sabor que nos queda; Diccionario para el ciudadano cero (2000); Éxodo, las voces (2000); Huellas Invivibles (2007); No me sentaría a mi lado (rodado en Londres, 2006); El aire que se respira (2001); No podía ser Julio (Cortometraje, 2006); Cómo besar a una chica muerta (rodado en Estonia, 2008); Documentales Resistencia Unida (Selección oficial Muestra Internacional Documental 2008).
- **Mónica María Mondragón:** Eskwe quiere decir colibrí (2010).
- **Natalia Imery:** Alén (2012), Dopamina (2019), Anagramas.
- **Patricia Restrepo:** La hamaca
- **Sofia Oggioni** El cuarto (2004).
- **Viviana Gómez:** Keyla (2017); Caminando entre besos; Trópico Exótico (2012).
- **Yizeth Bonilla Vélez:** Abyección (2015).

***Rostros y Rastros:** En Rostros y Rastro, espacio de Telepacífico, podemos encontrar una gran cantidad de cortometrajes dirigidos por mujeres en el ámbito académico, algunas de ellas estudiantes del pregrado de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Valle. En

el siguiente link se puede encontrar el inventario completo:

<http://cms.univalle.edu.co/rostrosyrastros/?p=92>

Anexo 2

Matriz de Visionado *Dopamina*

Película: Dopamina

Año: 2019

Directora: Natalia Imery Almario

Duración: 86 minutos

Narrativa	
Tema	La familia Conflictos familiares y personales mediados por el cambio generacional
Conflicto Principal	La confrontación de los ideales de dos generaciones en una misma familia. Los padres de Natalia, aunque habían estado en el movimiento estudiantil de los años 70 en Cali durante su juventud, no pudieron aceptar la sexualidad de su hija, cuando les dijo que le gustaban las mujeres.
Argumento	NATALIA, una joven adulta, se pregunta sobre el significado de construir una familia, a raíz de la relación que ha llevado con sus padres desde el instante en el que decidió hablar abiertamente sobre su sexualidad con ellos y de que, un tiempo después, a su papá, RICARDO, le diagnostican Parkinson. Esos sucesos, contados por Natalia, sus padres y su amiga, a través de entrevistas que se verán a lo largo de toda la película, fueron un momento de crisis para la familia por tener que enfrentar una enfermedad y la homosexualidad de Natalia casi al mismo tiempo. La película es una conversación sobre el choque de dos generaciones, que vivían el concepto de “cambio” de diferentes maneras. Para los padres de Natalia, ese cambio estaba en el movimiento social, ya que participaron activamente del movimiento estudiantil de los años 70 en Cali y fueron perseguidos, pero fue complejo aceptar la sexualidad de su hija. Así, a través de conversaciones muy íntimas y como una especie de reencuentro con su familia, se observa la distancia entre dos generaciones que, de igual manera, tienen una inconformidad con el sistema hegemónico. En la película se generan diferentes temas que versan sobre cómo el tiempo genera cambios tanto personales como sociales y reflexiones sobre la familia, la sexualidad, la enfermedad, el cuestionamiento de las ideas, el género, la construcción de identidad y los vínculos de pareja.
Modelo Narrativo	La película, aunque en un principio presenta a una familia, unos personajes con unos conflictos y acciones personales, no tiene una

	estructura dramática. Es sobre todo un documental reflexivo, en el que van apareciendo personajes que hablan con la protagonista principal y directora, en el que conversan y reflexionan sobre diferentes temas. Cada personaje cuanta un poco de la historia de Natalia y de su relación con ella o añade diferentes tintes a las reflexiones o confrontaciones que tiene la directora con su familia, amiga y pareja o, incluso, con ella misma. Es también un retrato de la vida de sus papás y de su vida, de lo que piensa, siente o ha sentido, una conexión de ideas, sentimientos y choques. Pero nunca hay un final dramático, ni unos hilos que haya que resolver.
Voz narrativa	A lo largo de la película escuchamos la voz de Natalia en off, contando su historia y la de su familia, así como también reflexiones, sueños, recuerdos y sentimientos. En una ocasión, el padre también aparece en voz en off recitando un poema.
Referenciación geográfica	Aunque no se ven lugares icónicos de Cali, los personajes en las narraciones y conversaciones, nos ubican espacialmente en la ciudad, desde el nacimiento de Natalia, hasta los movimientos estudiantiles de los que hacían parte sus padres. También referencian a la Universidad del Valle. En una escena se alcanza a ver una vista panorámica de la ciudad, desde un edificio. El conjunto donde viven sus padres, Fundadores, es reconocido en la ciudad de Cali.
Tiempo de la historia	Algunos vídeos de archivo referencian los años. Por ejemplo, 1990 cuando nace Natalia u otro vídeo de su cumpleaños número 8, el 3 de junio de 1998. En una de sus reflexiones la directora dice “esto fue hace doce años”, refiriéndose a cuando se dio cuenta de que su papá tenía Parkinson. Sin embargo, nunca vemos cómo transcurre el tiempo presente del documental; las conversaciones no tienen una línea temporal, ni es un asunto importante en el retrato, no se referencian días, ni nada por el estilo.

Personajes	
Roles / Funciones/ Prácticas/ Acciones de los personajes (no visibles)	Características físicas y psicológicas (visibles)
NATALIA, como personaje-directora guía, literalmente, todos los aspectos de la narración, sus sentires, las conversaciones que quiere tener con su padre, sus decisiones del relato. Es ella quien toma acción para poder hablar y enfrentar a sus padres con algo que le dolía o molestaba. Es quien cuenta su historia y la de su familia. Es el personaje principal. Es cineasta, profesional.	joven, estrato económico acomodado, viste ropa deportiva o sencilla, neutra en cuanto al género, utiliza gafas, no usa maquillaje, ni presta mucha atención a su peinado (muy al natural), es una mujer blanca, lesbiana o bisexual (dice que tiene experiencia con parejas heterosexuales).

Hace deporte (natación), le gusta bailar, fumar (no tiene problema mostrarse así). Ayuda a su mamá cuando va a su casa en las labores de cocina y jardinería, al igual que en su casa con su pareja, donde también asume estas responsabilidades. Natalia siempre tiene una actitud muy calmada, al igual que todos los personajes de la película, aunque haya momentos de choque.

MADRE: introduce algunos elementos de cómo se conoció con el padre de Natalia, cómo era su relación en un principio, cómo decidieron formar a sus hijos. Todas las actividades que hace Natalia mientras charla con ella están asociadas a las labores del hogar, como cocinar y hacer jardinería. En la película es madre y esposa. Hay una relación de ella con el acto de sembrar, mientras están hablando de volver a reconstruir sus relaciones. Sin duda alguna, ella es el elemento para introducir el tema de las relaciones, la familia, la educación de los hijos (colegio para la libertad y fuera de la religión), los cuidados de su esposo y cómo se siente ella con eso.

Aunque en la conversación que mantiene con su hija siempre está dispuesta y con calma, Natalia, hablando con su amiga sobre cuando ellas salían, dice que su papá era más tranquilo, mientras que su madre no soportaba que ellas estuvieran saliendo, no era fácil para ella porque tenía un gran conflicto con la sexualidad de su hija, pero no es algo que se muestra en las conversaciones de la “actualidad”.

PAREJA: Introduce el tema de la sexualidad de Natalia, las ideas/ reflexiones del amor, parece significar el cambio generacional que choca con sus padres, la manera en la que ella vive ahora. Además es su familia, cocinan juntas, habla de los espacios de su casa (fotos en la pared, cama, patio) sus mascotas y sirve para compartir los espacios íntimos que vive Natalia al día a día. Parece que es como el puente de su familia y su ahora, es la dicotomía que propone Natalia de la Revolución social a la revolución o cambio personal. Es abierta y tranquila a las discusiones, aunque algunas veces no esté de

Es una mujer adulta, pero tampoco anciana. Viste ropa muy artesanal y habla como una persona profesional.

Es una mujer extranjera, porque aunque habla muy bien español, tiene un acento italiano. Es blanca, tiene el pelo negro, joven adulta.

acuerdo y recibe a la amiga de Natalia, que antes fue su pareja, con total tranquilidad.

AMIGA: Ella era su pareja cuando les dijo a sus padres que le gustaban las mujeres, entonces le tocó enfrentar ese momento familiar tan complejo. Las reflexiones de ella van hacia “la libertad” que sus mismos padres le expresaron, sobre el amor, la identidad de género, el ser mujer y cómo ella no ha podido nunca encajar en ese molde y por el rechazo que ha recibido. Parece que trabaja en cine al igual que Natalia.

AMIGA: se podría considerar que tienen rasgos atribuidos de la masculinidad, parece que tiene acento rolo. Tiene el pelo corto, tatuajes, es delgada y parece que es académica.

Lenguaje

En el lenguaje de los personajes encontramos acentos del voseo y el jejeo, acento extranjero (italiano) y acento bogotano.

Dimensión Audiovisual

Puesta en
escena

Diseño del escenario

Los personajes están en sus espacios de la casa, muy íntimos como los cuartos, la cocina, la sala, el patio, la piscina. Solo al final vemos a todos en un río, donde todos hacen parte de una escena simbólica.

Iluminación

La iluminación es natural la gran mayoría del tiempo, con poco contraste o dependiendo del sol. Se buscaba, por ejemplo, que en la piscina no hubiera mucho contraste. En los momentos de reflexión de Natalia, sí hay un poco de contraste, que hace que parezca la luz del bombillo de la casa, pero en realidad yo creo que son luces de rodaje.

Sonidos diegéticos

Sonidos de ambiente y la voz de los personajes. En alguna escena el personaje canta.

Relación entre los personajes y el entorno.

Están siempre haciendo actividades, cocinando, haciendo ejercicio, jardinería. Siempre hay una relación muy cercana con esos espacios.

Puesta en cuadro Decisiones de cámara (emplazamiento de la cámara, angulación, planificación, movimientos de la cámara, óptica)

Se utilizan primeros planos y medios, que dan la sensación de cercanía; nunca hay planos generales. Los planos siempre están a la par de los personajes, son fijos, no hay movimiento. Solo en la piscina cuando el padre está cantando o nadando la cámara lo sigue. Muchas veces los personajes están lejos de la cámara y se acercan a ella. Se ven primeros planos de algunas actividades con las manos.

Composición de la imagen

Casi siempre hay un personaje (mamá, papá, novia o amiga) y Natalia en el mismo cuadro, uno al lado del otro u ocupando el cuadro de algunas maneras, alguno ocupa la mitad del cuadro, desenfocado o enfocado, pero siempre se quiere mostrar una cercanía entre los dos. O vemos al padre sola, a ella sola. Hay composiciones de los cuerpos que los hacen ver un poco extraños. Algunos planos que dejan ver el espacio: la piscina, el techo donde pintan.

Duración de planos

Los planos tienen una duración de 30 segundos a un minuto. Los planos tienen esta duración y permiten que haya una especie de calma, pero por el uso de imágenes de archivo y animaciones, el ritmo de la película no es tan lento. Hay poco primeros planos a modo de insertos que duran poco tiempo.

Sonidos extradiegéticos

Solo hay una canción en la escena final, que apoya la puesta en escena.

Punto de vista

La espectadora está viendo las acciones en tercera persona, pero con mucha intimidad y cercanía.

Efectos/Animaciones

Se utilizan animaciones que apoyan momentos de reflexión, es siempre una figura femenina, sobre un fondo negro y ella de blanco. Las animaciones parece que son la construcción de una mujer con cosas irreales y reflexiones o voces en off: una mujer desnuda que cae, con pelos en todo el cuerpo. Una niña, otra vez desnuda, que va apareciendo de a poco y al final tienen una especie de capa encima suyo. La última es un mosaico que se va armando con cuadros de primeros planos del cuerpo de una mujer. Me da la sensación de que apoya los diferentes momentos de la película.

Montaje

Se utiliza un montaje de continuidad en cuanto a las entrevistas, pues no se pasa de un tema a otro sin que tengan relación la gran mayoría del tiempo. En otros momentos se utilizan las animaciones o las imágenes de archivo, para apoyar sensaciones, pero también las reflexiones que se van haciendo. Hay un montaje alternado, que tiene una linealidad temporal en el presente pero que vuelve a las

imágenes de archivo para recordar algunos momentos de la infancia de Natalia. Para el montaje se utilizan entrevistas, conversaciones, se utiliza material de archivo, animación, puesta en escena y observación.

Anexo 3

Matriz de Visionado Flores

Película: Flores

Año: 2013

Directora: Marcela Gómez Montoya

Duración: 23 minutos

Narrativa	
Tema	Las mujeres y sus ciclos de vida
Conflicto Principal	VALERIA es una adolescente embarazada que debe afrontar la decisión de abortar.
Argumento	Valeria, una joven en estado de embarazo llega a Bogotá para tomar decisiones del rumbo de su vida. Su madre está molesta, por lo que decide mudarse donde su tía, quién a pesar de recibirla en su casa, la percibe con recelo. Valeria, además de empezar a cuidar al nieto de la tía, para “recibir unos pesitos”, por la presión de su familia para tener riendas en su vida, está preocupada, todo el tiempo, por tomar la decisión de someterse un aborto inducido. La tía de Valeria le pone música clásica a las plantas para que florezcan, mientras que Valeria, dentro de su nuevo cuarto está sembrando unas semillas de geranios, que van creciendo a medida que va forjando la idea de lo que es mejor para ella.
Modelo Narrativo	En un primer momento parece una narrativa clásica, en cuanto a que tenemos un personaje con un problema, que al final se resuelve. Pero la película, más que intentar resolver algunos conflictos, desarrolla más los sentires y las sensaciones de los personajes. Es un final “abierto”, pues no sabemos, en general, qué sucede con a la vida de Valeria, además del aborto. No se resuelven todos los cabos de la narración, lo que le permite diversas interpretaciones a las espectadoras. Por otra parte, las mujeres y en este caso específicamente Valeria, es quien toma sus propias decisiones. Es ella quién guía la narración, pero siempre bajo sus propios deseos y motivaciones.
Voz narrativa	No hay una voz en off narradora. Sin embargo, nos situamos como espectadoras en un punto de vista que cita Kuhn (1982), el punto de vista

	externo, cuando narrador y lector conocen menos que los personajes (Todorov, 1977). Por otra parte, durante la película se ven muchos planos subjetivos de la protagonista: de sus manos con las semillas o de sus manos con las pastillas para abortar, lo que nos sitúa en el personaje principal y las situaciones que enfrenta.
Referenciación geográfica	Vemos a Bogotá, una ciudad grande desde el primer cuadro, que ubicamos con una voz que habla en la radio de algunos barrios de la capital, que dice que es Bogotá y con el respectivo acento. En esta primera secuencia de la película se observan muchas personas en la calle que además llevan sacos y chaquetas. En diferentes planos vemos la ciudad entera. La tía a la hora del almuerzo sirve ajiaco. También el precio elevado del taxi, nos da un indicio de la gran ciudad.
Tiempo de la historia	La historia transcurre en varios días, pero como espectadoras no se llega a saber exactamente cuántos. Tenemos algunos indicios temporales como la barriga de Valeria que no se ve más desarrollada mientras transcurre la historia, pero vemos su planta crecer. Aunque los geranios florecen una vez al año, en poco tiempo la planta de Valeria ya tiene flores; pero más que una referencia temporal funciona como símbolo en la película.

Personajes	
Roles / Funciones/ Prácticas/ Acciones de los personajes (no visibles)	Características físicas y psicológicas (visibles)
VALERIA: mujer adolescente embarazada de primeros meses (tiene un embarazo soltero, esto tiene implicaciones sociales), desempleada en un primer momento, que va a cuidar a su sobrino. Es independiente en cuanto que decide buscar la ciudad sola, no le pregunta a nadie sobre el aborto, pero también su familia no sabe qué hacer con ella. Aunque da muchas vueltas al asunto del aborto, al final está segura de su decisión. La relación con su tía, y al parecer con su familia en general es distante. Es también cuidadora de unas semillas que al final sí dan flores.	Es una joven callada. No protesta porque su familia la manda a trabajar, pero no le gusta, no está muy conforme. No habla mucho. Introvertida. Se siente identificada cuando escucha a los jóvenes hablar de punk y música andina, por lo que podríamos intuir algo de ella. Viste pantalones de jean, camisa de cuadros, tenis. No es una mujer que esté pendiente de su apariencia o vestuario. En algún momento le miente a su tía, para ella poder sembrar.

TÍA: es una mujer mayor que está en la etapa de la menopausia. Vive sola en una casa grande llena de flores. Es madre y abuela, todo el tiempo parece estar pendiente de su nieto. Le gusta cocinar. No tiene esposo.	Mujer que viste elegante: mantiene muy peina, usa perlas, uñas arregladas y maquillada, controladora, seria, entre odiosa y amable. Intenta mostrarse “culto” al decir nombres de compositores de música clásica, supersticiosa. Imprudente, pues opina del cuerpo de su sobrina.
SUSY: Es una mamá que trabaja y que no tiene tiempo para cuidar a su hijo.	Mujer acomodada. Viste elegante con falda, tacones, medias veladas. Su casa es grande.
Lenguaje Las mujeres no tienen muchos rasgos representativos. Incluso parece que su acento es neutro.	

Dimensión Audiovisual

Puesta en escena	Diseño del escenario En la casa cada uno de los objetos parecen estar muy organizados. Hay muchas plantas en toda la casa de la tía. En la casa de Susy, todo es muy sombrío y sin plantas. La habitación de Valeria está vacía y solo hay una planta que ella misma está sembrando.
	Iluminación La iluminación es muy natural, poco contrastada. Da una sensación de tranquilidad, intimidad y suavidad.
	Sonidos diegéticos Escuchamos la música clásica que coloca la tía a las plantas.
	Relación entre los personajes y el entorno. Los personajes quedan perdidos entre la gran cantidad de plantas y tienen una relación muy estrecha con algunos objetos como el teléfono, la taza de té, las semillas, las plantas. El diseño del escenario y el carácter psicológico y narrativo de cada uno de los personajes en Flores caracteriza a cada uno de los personajes.
Puesta en cuadro	Decisiones de cámara (emplazamiento de la cámara, angulación, planificación, movimientos de la cámara, óptica) La angulación siempre está a la altura de los personajes. Nunca se les engrandece o minimiza, esto también da una sensación de igualdad. Los cuerpos nunca se enaltecen. Se muestra la barriga de Valeria de la manera más natural posible. No se fetichiza la barriga grande o embarazada. Los planos no tienen movimiento, lo que apoya la tensa calma y conflicto interno de Valeria.

Composición de la imagen

Se observan planos generales donde los personajes quedan pequeños en esos espacios como la sala llena de plantas o la gran ciudad. Los planos medios dan esa sensación de intimidad y las mujeres siempre están en el centro de esos planos.

Duración de planos

Algunos planos tienen una duración media, de 10 a 40 segundos que permite que la espectadora pueda observar cada uno de los detalles de las acciones de los personajes, el espacio y las simbologías que allí aparecen. Lo que le da un ritmo no tan lento a la película, pero tampoco de mucha rapidez.

Sonidos extradiegéticos

También como sonido extradiegético está la música clásica que coloca la tía, en otros momentos en los que esta sensación de crecimiento necesita estar presente. Este sonido que alguna vez fue diegético se convierte en extradiegético y ya no tiene una función en las acciones de los personajes, sino en momentos simbólicos.

Punto de vista

La espectadora ve las acciones en tercera persona. También se encuentran planos subjetivos de Valeria en relación con algunos objetos como las semillas o las pastillas abortivas.

Efectos/Animaciones

Se observa cómo sale unas flores del ombligo de Valeria en el momento que parece que se ha dado cuenta que no desea ser madre.

Montaje

Se utiliza un montaje narrativo, en el que van apareciendo los diferentes hechos de manera lineal donde hay un record a lo largo del filme. Encontramos que, aunque hace parte de la narrativa, por montaje también vemos cómo seguido a los momentos de tensión vienen momentos de calma y claridad para Valeria. Estas tensiones están apoyadas por la música y por la iluminación y los lugares que transitan los personajes.

ⁱ <http://www.caliwood.com.co/directores.html>

ⁱⁱ Sara Brigh, Eulalia Carrizosa, Clara María Riascos, Luz Fanny, Tobón, Dora Cecilia Ramírez y Patricia Restrepo conformaron el Colectivo Cine Mujer.

ⁱⁱⁱ <https://www.youtube.com/watch?v=5I-MwINVST8>