

DE EMOCIONES Y REALIDADES. LA REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE LA VIDA ÍNTIMA DE LAS MUJERES DE BARRANQUILLA*

Emotions and Realities, the Intimate Life Portrayal of
Barranquilla's Women in Cinema

Ana Cecilia Cervantes Sampayo

Master of Philosophy on Scriptwriting (McPhil en Guiones) Universidad de Bergen, Noruega (2004); Master en Comunicación Audiovisual y Publicidad y candidata a PhD en Comunicación (DEA), Universidad Autónoma de Barcelona, España (2009). Participante del grupo de investigación Interfaz (en creación) dirigido por Josep Maria Català, UAB.

Correspondencia: C/Barcelona, 52 CP: 08210. España.

anacecilia.cervantes@gmail.com

RESUMEN

Las primeras piezas de cine y video de mujeres del Caribe colombiano fueron producidas en Barranquilla, evocan una explícita subjetividad femenina y se exhibieron justo al empezar el siglo XXI. Son ficciones que dan cuenta de los deseos más íntimos y contradictorios de las mujeres, de la recuperación del hogar como espacio de expresión femenina y exploran el cuerpo como nuevo lugar de significación. Es la muestra de una arquitectura emocional postfeminista, más dramática e irónica que política (McRobbie, 2004; Alice, 1997), que se construye a partir de la representación de las emociones y las experiencias que viven las mujeres de Barranquilla, ahora recolocadas en el centro de las narraciones. De tal forma, *Rita va al supermercado* (Jessica Sofía Mitrani, 2000), *La cita* (Alana Farrah, 2004) y *Unknown* (Julieta María, 2001) son piezas fundamentales para el reconocimiento de las memorias emocionales y las experiencias estéticas de las mujeres, poco estudiadas en el cine colombiano. Ellas descubren algo intrigante: una intimidad en crisis constante, que hace de lo extraordinario un hecho cotidiano, que melodramatiza su propia realidad. (Català, 2009).

* Este artículo presenta parte de los resultados de la tesis doctoral "Violencia y Emoción en el cine colombiano" dirigida por el Catedrático Dr. Josep Maria Català.

Palabras clave: Cine de Mujeres, Representación, Postfeminismo, Nuevo Realismo Melodramático, Memoria Emocional, Autorreferencialidad.

ABSTRACT

The first movies and videos of Colombian Caribbean women were produced in Barranquilla, evoked an explicit female subjectivity and were exhibited just at the beginning of XXI century. They are fictions that account for the most intimate and conflicting desires of women, talk about the recovering of home as a space of expression and scout the body as a new place of representation. They reveal a postfeminist emotional architecture, more dramatic and ironic than political (McRobbie, 2004; Alice, 1996), constructed from the representation of the emotions and the experiences of women living in Barranquilla, who are now replaced in the center of narratives. In that way, *Rita va al supermercado* (Rita Goes to the Supermarket, Jessica Sofía Mitrani, 2000), *La cita* (The Date, Alana Farrah, 2004) and *Unknown* (Julieta María, 2001) are essential works for the recognition of the emotional memories and the aesthetic experiences of women, little studied in Colombian cinema. They reveal something scheming: an intimacy in a constant crisis, which makes the extraordinary a fact of everyday life, which melodramatized their own reality. (Català, 2009).

Key words: Women Cinema, Representation, Postfeminism, New Melodramatic Realism, Emotional Memory, Self-referentiality.

Recibido: 1 julio de 2010
Aprobado: 30 de julio 2010

INTRODUCCIÓN

El cine de mujeres sigue siendo un lugar inexistente dentro de estudios académicos sobre cine colombiano, un punto apenas visible dentro de una cinematografía en constante movimiento y en plena construcción. A pesar de que se ha publicado un catálogo historiográfico dedicado a la “presencia” de las mujeres en el cine colombiano (Arboleda, Osorio, 2003) es cierto que sólo los críticos han analizado algo más que el rol de las mujeres en el cine, para intentar comprender las películas de Marta Rodríguez o Camila Loboguerrero, así como las nuevas propuestas de Libia Stella Gómez, Adriana Arango o María Camila Lizarazo en sus recién estrenadas óperas primas¹. Pero ellas nunca han sido vistas como la expresión misma de una cinematografía distinta, incluso se puede decir que la subjetividad femenina es un hecho negado dentro de la cinematografía colombiana.

De tal manera, no puede pensarse que *Rita va al supermercado* (2000), *La cita* (2004) y *Unknown* (2001), obras convocadas para este estudio, tan sólo pertenecen a un fenómeno puntual que por sus características geográficas y de género debe ser considerado aglutinante. El tiempo histórico en el que fueron producidas y su representación de las mujeres hace de estas piezas una muestra de la influencia del Posfeminismo y el nuevo realismo melodramático en las nuevas narrativas audiovisuales. Jessica Sofía Mitrani, Alana Farrah y Julieta María han generado una obra totalmente heterogénea, utilizando diferentes formatos y texturas, que revela un mismo fin: la necesidad de exponer la vida íntima de mujeres que han construido toda una arquitectura emocional dentro de espacios íntimos donde se libran pequeñas batallas por la definición de su identidad, batallas que nada tienen que ver con las primeras luchas feministas, pero que exhiben imágenes de mujeres posmodernas, tan realistas como emocionales.

EMOCIÓN+REALIDAD=MELODRAMA

Antes que parecer contradictoria resulta inquietante la coexistencia realidad-emoción en la imagen. Este fenómeno al que Josep Maria Català denomina el nuevo realismo melodramático no es más que el realismo llevado a su máxima expresión, un realismo dominado por la emoción. Y aquí entran en juego varios aspectos narrativos: el cuerpo como lugar de representación, la pérdida del sujeto -que en términos de Foucault tiene que ver con la pérdida del significante como contenedor de significados (Catalá, 2009), que elimina al personaje para convertirlo en símbolo-, y el uso de la música y los efectos, que terminan por evocar un realismo a todas luces siniestro.

Así se descubre la existencia de un nuevo melodrama, más realista en cuanto más melodramático, un síntoma de la cultura que tiene todo que ver con el género cinematográfico en la medida en que recoge sus elementos más característicos para utilizarlos como alegoría de una nueva tendencia en la imagen: la vuelta al hogar -a ese espacio íntimo siempre reconocido como representación de lo femenino-, la explosión de las emociones que ahora salen de los personajes para

expandirse en la imagen, la evocación del pasado y, finalmente, la promesa de desvelar un misterio oculto. Este misterio, que aparece como el centro narrativo del nuevo melodrama, está relacionado directamente con la teoría freudiana de lo siniestro y con el concepto del *unheimlich* de Shelling, y puede ser explicado como aquello que resulta “extraño e inquietante” (Errázuriz, 2001) en la imagen. Lo siniestro es la representación de un espacio cotidiano invadido por algún elemento perturbador, que era secreto y permanecía oculto, “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919:2) y que al salir a la luz se convierte en una paradoja inquietante, que revela lo más íntimo y desata las emociones ocultas.

Al reconocer los elementos que componen el complejo entramado del melodrama moderno, íntimamente relacionado con la tesis freudiana de lo siniestro, se evidencian tres tipos de relaciones: espacio-casa, memoria-tiempo y visión-emoción (Catalá, 2009:16). En principio, la casa se convierte en aquel espacio privado que sale a la luz, el hogar que deja de ser lugar privativo de sus habitantes para convertirse en escenario de interés público; pero, el cuerpo también es erigido como espacio, como lugar de representación (Saldarriaga, 2002) y como depositario de emociones (Catalá, 2009). Por otra parte, las manipulaciones del tiempo y los múltiples puntos de vista alteran las narraciones y el carácter de los personajes, al mismo tiempo que elevan el poder de lo simbólico como herramienta de reconocimiento. Finalmente, la emoción se convierte en el elemento vivo de la imagen, en la acción que da vida a los personajes y que a la vez los representa.

En este sentido, *Rita va al supermercado* (2000), *La cita* (2004) y *Unknown* (2001) se insertan dentro de las nuevas dinámicas del audiovisual contemporáneo para hablar de aquello que más importa a las mujeres de esta generación: sus emociones. Y hablamos de emociones, no de sentimientos, porque se trata de un reconocimiento de lo simbólico y no de lo dramático. De hecho, la teoría de Catalá no surge a partir del análisis del cine de mujeres, para el autor las emociones están insertadas dentro de las narrativas audiovisuales de lo que podríamos llamar la era Post: los personajes responden a acciones emocionales y las representaciones se construyen a partir de símbolos populares y saturaciones estéticas, efectistas, más cercanas al hiperrealismo de Baudrillard (1997) que a la misma realidad. Este es el escenario postrealista en el que se mueve el Postfeminismo.

EL POSTFEMINISMO EN LA ERA POST

Si bien un sector del feminismo vio en Freud un enemigo, y en el psicoanálisis un facilitador de la imagen del poder patriarcal a partir de la eliminación del sentido de lo femenino para convertirlo en un objeto simbólico más de la imagen (Mulvey, 1975), el Postfeminismo muestra toda su complejidad al reconocer las luchas ganadas por el feminismo más radical, mientras por otro lado trata de recuperar aquellas luchas no superadas. El Postfeminismo no anuncia el fracaso del feminismo, ni se levanta en su contra, pero a juicio de McRobbie sí se presenta como un “momento de definitiva autocrítica en la teoría feminista”, el tiempo

para la construcción de nuevos sentidos (2004: 256).

La autocrítica empieza con el replanteamiento de la imagen de las feministas, tradicionalmente representadas como mujeres blancas, de clase alta y del primer mundo, e incluso, en algunos casos, como mujeres feas y barbudas (Alice, 1996), que reniegan de la funcionalidad de la reproducción y del trabajo del hogar, un perfil que deja por fuera a lesbianas, transgéneros y mujeres portadoras de otras condiciones étnicas, sociales, culturales y económicas. Esta inclusión podría situar al Postfeminismo como un movimiento para el cambio social (Alice, 1996; Butler, 2008) o como el tiempo para la construcción de nuevos sentidos de lo femenino (McRobbie, 2004). Una era que utiliza los medios de la cultura popular – muy especialmente las revistas femeninas² - y sus elementos más representativos para acercarse al público femenino. Pero, este periodo post, a diferencia de los primeros movimientos que nacieron con el siglo XX, o de la afamada segunda ola feminista los 60 y 70, no tiene implicaciones políticas directas, ni las busca, porque elude decididamente toda terminología alusiva al Feminismo inicial.

Las mujeres de esta generación no quieren el calificativo de feministas, porque eso implica una especie de rechazo a los hombres y a la maternidad; sin embargo, tampoco quieren perder esa individualidad social lograda en la primera y segunda ola de cambio, y es ahí donde radican sus ansiedades, donde se centran sus contradicciones. Brigit Jones, Ally McBeal o las chicas de Sex and the City representan claramente el movimiento postfeminista que ha convertido las luchas ganadas por las mujeres en iconos de la cultura popular -la independencia social, el éxito laboral, la libertad sexual-, pero que enfrenta a estas mujeres con los viejos fantasmas del Feminismo.

Para entenderlo basta con analizar la imagen del Postfeminismo en los medios, donde este momento histórico se representa a través de la búsqueda de una autenticidad más utópica que realista, basada en el hecho de que las mujeres de hoy lo quieren todo (Alice, 1996), al mismo tiempo que dudan de todo (McRobbie, 2004). Lejos de las luchas políticas por la igualdad -aparentemente superadas con el derecho al voto y al trabajo- el cine y la televisión representan a las mujeres de la era Post como universitarias, que saben usar la tecnología, que ingresan fácilmente al mundo laboral e incluso ascienden dentro del él, que viven libremente su sexualidad, van a psicoterapia y que acceden a créditos suficientes para comprar una casa, pero que sufren las ansiedades propias de una generación que se debate entre el éxito en la vida pública y el fracaso en la vida íntima (McRobbie, 2004).

La emergencia de esta tercera ola, de este tiempo de incertidumbre en la lucha de las mujeres es la misma que hace que Jessica Sofía Mitrani, Alana Farrah Roa y Julieta María no deseen clasificar su obra como un cine feminista, aún cuando en ellas se habla por primera vez de la experiencia como mujeres, de las vivencias que hasta ese momento parecían no tener cabida en el ámbito de la representación audiovisual (Selva y Solá, 2002), especialmente dentro las expresiones del Caribe

colombiano. Ahora bien, se podría calificar su obra como un cine postfeminista, por el momento histórico en el que está inscrito y por los cuestionamientos al Feminismo que allí se hacen, pero eso no las relaciona directamente con los ejemplares más populares del Feminismo *lite o con las autoras de chick lit*³. Lo interesante del análisis de las obras de Mitrani, Roa y María es como en ellas se convocan imágenes surgidas de memorias pasadas, imágenes emocionales de sus vivencias en Barranquilla.

MEMORIAS EMOCIONALES DE BARRANQUILLA

El concepto de emoción ha viajado de la Psicología a los medios y de las imágenes a la filosofía, para permitirnos moldear y concretar nuevos conceptos alrededor de las emociones. Se puede decir, entonces, que la emoción se ha convertido en uno de esos conceptos viajeros de las Humanidades a los que se refiere Mieke Bal, construidos a partir del encuentro interdisciplinario de otros conceptos y metodologías (2009:11). De tal forma, se pueden utilizar los conceptos memoria y emoción para hablar de la manera como los recuerdos de algunas vivencias reales de Jessica Sofía Mitrani, Alana Farrah Roa y Julieta María se convirtieron en imágenes.

Si retomamos el concepto de la memoria emocional en Psicología, hablamos de un sistema que nos ayuda a retener los recuerdos, de hecho, algunos estudios de Educación y Emoción reconocen que un recuerdo asociado a una información cargada emocionalmente permanece grabado en el cerebro (Neimark, 1995:4). Así, cada una de las obras de esta muestra evoca las memorias emocionales de sus autoras, poniendo en escena pequeñas realidades que al verse envueltas por la emoción, se vuelven melodramáticas.

Rita va al supermercado, por ejemplo, cuenta la historia de una mujer que sólo quiere ir a comprarle cerezas a su marido, pero que una vez entra al supermercado se encuentra en cada sección con un tipo de mujer que le hace repensar su complejo y rosado mundo femenino. Allí, los íconos feministas coexisten con las figuras femeninas más reconocibles de la cultura popular tal como sucede en el panorama Postfeminista actual (Ver figura 1).



Figura1. Lady Di, Frida Kahlo y Sor Juana Inés de la Cruz. Fotogramas de *Rita va al supermercado* (Jessica Sofía Mitrani, 2000).

Esa sociedad de las mujeres es la recreación exagerada de un momento autobiográfico en la vida de Jessica Sofía Mitrani ahora convertido en memoria emocional. “A mí me intentaron vender implantes de plástico”, dice, “en realidad me sucedió”. “En Barranquilla una promotora, y en la sección de verduras, ni siquiera en la de *shampoo*, fue al frente de una lechuga donde la señora con pose en “V” de primera bailarina y sonrisa perfecta, me los ofreció, y yo miré a cámara, a la cámara inexistente, así que, con agresividad, me los puse”, (Mitrani, 2007).

La historia que Alana Farrah Roa cuenta en su corto tiene un carácter más intelectual que vivencial, distinto al de Mitrani. Cuando ella escribió *La cita* quería poner en escena la realidad paralela de dos mujeres que cumplen roles establecidos dentro de una sociedad clásica y heterosexual. *Amalia* y *Ana Luisa* representan dos estereotipos antagónicos: el de la esposa, ama de casa, situada en el hogar, en el ámbito de lo privado, y el de la amante, mujer ejecutiva y libre, situada en la calle, en el ámbito de lo público, que se ven envueltas en una atracción sexual no resuelta.



Figura 2. Amalia y Ana Luisa. Fotogramas de La “Cita” (Alana Farrah Roa, 2004)

Alana confiesa que su deseo de hablar de las mujeres en su ópera prima se lo debe a la escritora Marvel Moreno, y que *Amalia* lleva una vida parecida a la de *Laura de Urueta*, protagonista de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (Moreno, 1987): “Su influencia en mi vida no sólo ha sido por sus obras sino por la figura emblemática que es ella para mí. Tenía todo en su contra: intelectual, mujer y barranquillera” (Roa, 2007). De tal forma, se puede decir que en el caso de Alana la emoción estética que le produjo la belleza de la obra de Marvel Moreno ha tenido mucho que ver con el resultado de su ópera prima.

Y en *Unknown* vuelve a aparecer ese discurso autobiográfico mezclado con emoción estética. Julieta María dice que “es una investigación física y emocional que utiliza la cámara como un espejo para intentar entender el misterio de estar vivo” (María, 2007). Esta vez el cuerpo es utilizado como materia prima para representar los estados de ánimo de una mujer –que en este caso es la autora pero puede ser cualquiera- en busca de su propia identidad.

Su inspiración fue la obra viva de la cubana Ana Mendieta (1948-1985), quien también trabajó con su cuerpo como medio para crear instalaciones y

presentaciones en protesta contra la violencia hacia el cuerpo femenino y la naturaleza. La forma plástica de la obra de Mendieta es el alimento formal de los videos de María, pero fue su propia experimentación frente a la cámara lo que alimentó el espíritu del personaje en escena.

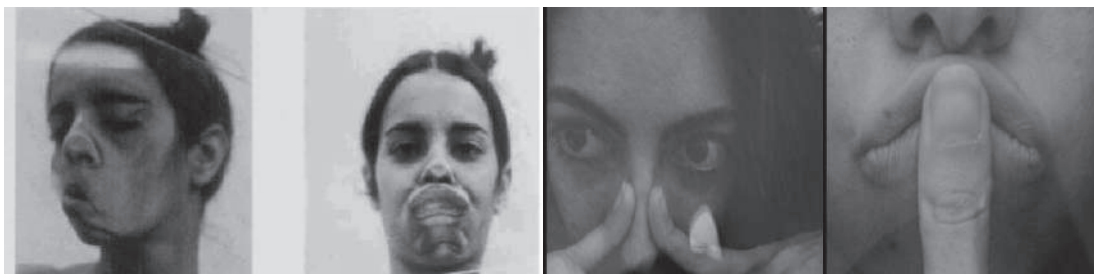


Figura 3. Sin título (Ana Mendieta, 1972) Figura 4. Julieta María en *Unknown* (2000)

La mujer que se desconoce, se parece a *Rita*, a *Amalia* y a *Ana Luisa* porque expresan las vivencias de cuatro mujeres en busca de su identidad, tal como quedó al descubierto en un estudio preliminar de estas obras (Cervantes, 2009). Pero, el resultado de esa búsqueda no queda del todo claro, ellas no asisten a la imposición final de una identidad única y reconocible – tal como lo proponía el melodrama tradicional donde la protagonista reconstruye su historia a partir de la historia perdida de su familia (Martín Barbero, 1992:27)-, por el contrario, en estas piezas se dejan ver las múltiples subjetividades femeninas antes negadas por el Feminismo, ahora explotadas por el Postfeminismo.

LAS ESTACIONES DE RITA: DE LA ETAPA DE LA CARNE A LA BÚSQUEDA DE LA REDENCIÓN

Mitrani puso en escena el arte pop de los años 50, la exageración representativa de lo popular en el arte *kitsch* e integró elementos perturbadores de la estética de lo siniestro para construir las imágenes de las femineidades que aparecen en *Rita va al supermercado*. El resultado es una obra cómica y dramática que escala en las diferentes etapas emocionales de una mujer. Desde el principio la autora nos presenta irónicamente una pareja en una cama bordada con flores amarillas de donde surge *Rita*, una mujer en sus treinta que acaba de hacer el amor con su marido, se le ve sofocada, pero bien peinada y maquillada. La idea de Jessica era hablar de un universo agresivo donde la estética de la mujer “es parte fundamental de la vida, pero la estética como empaque, como obsesión y como mandato” (Mitrani, 2007).

Rita sale de su casa a buscar cerezas en el supermercado y allí empieza a moverse en lo que narrativamente sería un desplazamiento aleatorio (Todorov, 1991), que no sigue un orden cronológico, sino más bien desordenado y no premeditado. Jessica quería lograr un relato centrado en las estructuras, que se pudiera armar y desarmar, que tuviese varios montajes posibles (Mitrani, 2007). De tal forma, su tarea básica como directora era “convertir el drama en espacio y tiempo, o lo

que es lo mismo, dar forma visible a los problemas dramáticos, a las tensiones que lo conforman”. (Català, 2001: 64). Así es como en cada una de las secciones del supermercado se desmontan estereotipos preestablecidos y se desdramatizan diferentes ideas de lo femenino.

Cada cambio de espacio-tiempo ilustra la contradictoria vida de la mujer postmoderna, donde lo oculto se manifiesta como una ironía, en el cuadro (Ver Cuadro 1) podemos ver cómo se relacionan, a través de lo simbólico, los objetos y personajes que definen el universo femenino actual: la relación con la madre, la revolución feminista, las dietas, el embarazo, el periodo menstrual, el sexo libre, la realidad de la homosexualidad y la transexualidad, la culpa y la infidelidad. Jessica hace del engranaje de las secciones del supermercado, separadas estratégicamente con una viñeta, una revelación de aquello que escondemos y lo convierte todo en una ironía siniestra.

En cada sección *Rita* se encuentra con personajes que tienen poco que decir, pero mucho que contar sólo con su presencia y su imagen: Lady Di, es la princesa del pueblo, icono de feminidad, Frida Khalo es la rebeldía, la libertad artística y sexual, y Sor Juana Inés de la Cruz representa la imagen de la culpa.

Cuadro 1. Asociación de elementos de la puesta en escena y las viñetas con las etapas de la mujer.

La Sección	La Viñeta	La ironía de lo siniestro	La imagen emocional
Carnes	Carne roja picada y piel de callos de ternera.	Sangre goteando sobre el piso blanco a medida que Rita avanza con el carrito de la compra.	El periodo menstrual.
Belleza	Cuchillas de afeitar sueltas, un brazo de maniquí y cabellos sueltos.	La venta de implantes de silicona en el mercado.	Cirugía plástica = obsesión.
Pastelería	Rosas y muñecos que decoran las tortas de boda.	El intercambio de pasteles con muñecos de boda (novios) entre las dos chicas.	El matrimonio.
Dietéticos	Dibujos de aparatos digestivos, rellenos de pastillas.	El cordón umbilical que une a madres e hijas que recorren la zona llena de estantes vacíos.	La relación conflictiva madre-hija.
Lácteos	Biberones deteriorados por el fuego, malformados.	<i>Rita</i> queda encerrada entre los carros de mercado de muchas mujeres embarazadas.	El embarazo.

Revistas y Libros	Recortes de revistas y unos dedos de mujer.	La aparición de un transgénero vestido de Lady Di.	Literatura autoayuda =Literatura femenina.
Frutas y Verduras	Frascos de vidrio llenos de cerezas rojas y uno que sobresale, lleno de ojos.	La aparición de Frida Kahlo comprando frutas.	La indecisión.
Limpieza	Dibujo de una mujer de los años 50 con un trapero sobre el piso resplandeciente.	Sor Juana Inés de la Cruz pidiendo limosna para los pobres a una mujer casada que habla por teléfono con su amante.	La infidelidad, la solidaridad y la camaradería.

A la luz de las teorías Postfeministas, queda claro que Rita expone todas las contradicciones de una mujer madura, que acaba de superar los 30 años, que está casada, pero que aún se debate entre el imperativo de una sociedad que la presiona para acelerar la maternidad, que mercede con la feminidad, ofreciéndole dietas y cirugías, que esconde la infidelidad y la libertad sexual, y que la enfrenta a los fantasmas de la revolución feminista, de los que huye renuientemente.

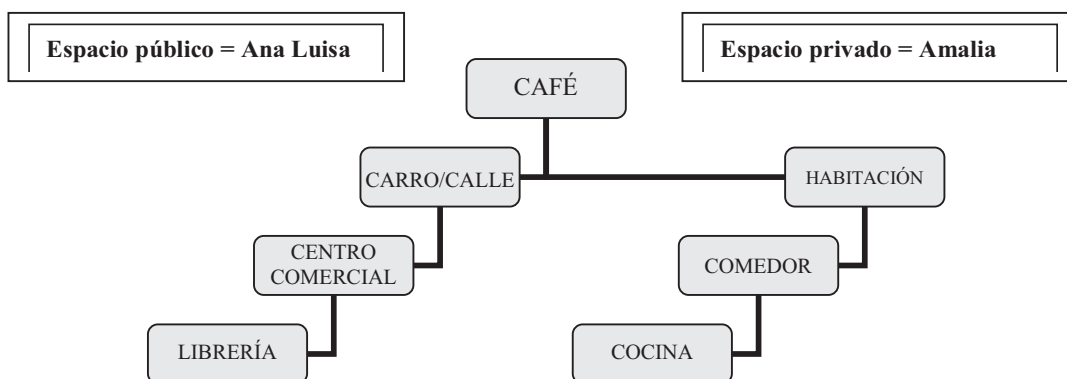
VIDAS PARALELAS / VIDAS CRUZADAS

Alana Farrah Roa utiliza en *La cita* imágenes llenas de de color y de luz que dan como resultado una puesta en escena similar a la telenovela: imágenes centradas en los detalles y un montaje paralelo encadenado por diálogos explicativos y música incidental. *La cita* recrea el encuentro de dos mujeres, *Amalia* y *Ana Luisa*, que se van acercando íntimamente mientras evocan recuerdos de un mismo hombre y de un pasado reciente que las llevó hasta allí. Ellas representan a la esposa y a la amante de *Martín*, pero sus vidas también hablan de la distancia entre las mujeres de Barranquilla que se mueven en la esfera pública y aquellas que se quedan en el plano de lo privado.

La obra de Alana, a diferencia de la de Jessica, se mueve más por dramas emocionales que giran en torno a lo que significa la infidelidad en la vida de una pareja, para representar así todos sus matices. Así pues, convertir realidades en emociones y construir con emociones una nueva realidad, melodramática, “supone ser capaz de dar forma a las ideas y convertirlas en drama” (Català, 2001:64). Y para que las emociones generen drama deben capturarse en primer plano. La premisa de este tiempo melodramático podría ser entonces el que propone Pavis en su estudio sobre el drama: “Las emociones de los actores

no tienen por qué ser reales o sentidas; deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación de sentimientos (Pavis, 2001:70).

Cuadro 2. Paralelismo entre el universo de Amalia y Ana Luisa.



Estos elementos de los que habla Pavis, visibles y legibles, son los que estructuran esa arquitectura emocional (Cuadro 2), melodramática que se construye en la historia, tal como veremos. Un café propicia el encuentro de *Amalia* y *Ana Luisa*, un lugar que mezcla lo público y lo privado, donde la autora nos deja ver imágenes que sugieren otras historias que resultan autorreferenciales, más que reconocibles (Nöth, 2001) porque nos remiten a otra imágenes de mujeres: una mujer que espera, una pareja de enamorados, mujeres jugando a las cartas, una pareja de amigos, hombres en plan de conquista, etc. Desde el café nos desplazamos hacia otros lugares que están en la memoria de las protagonistas: un carro, una calle semivacía, un vestidor de ropa de hombres, una librería, sitios de encuentro de *Martín* y *Ana Luisa*, y finalmente, llegamos a la casa, único espacio que comparten *Amalia* y *Martín*.

En un principio, la diferencia entre ambas mujeres parece abismal, su representación, o sea sus palabras, sus emociones, sus valores, sus memorias (Hall, 1997) evocan un enfrentamiento entre lo público y lo privado, o entre lo intelectual y lo doméstico, representan la fortaleza de la mujer trabajadora frente a la debilidad de la mujer del hogar, y pone a prueba la libertad sexual de dos mujeres manipuladas por un mismo hombre que quiere sexo colectivo con ellas. Pero, el encuentro de *Amalia* y *Ana Luisa* en el café exterioriza toda una arquitectura emocional distinta: *Amalia* y *Ana Luisa*, esposa y amante, dejan a un lado sus roles sociales para sumergirse en un universo íntimo donde el recuerdo de *Martín* desaparece para dejar que la ambigüedad de su género se apodere de su emoción.

Así, el movimiento de los cuerpos, que se llaman, que se buscan y se encuentran, pero que no se tocan, deja de ser performativo⁴ para ser emocional, es decir el cuerpo de *Ana Luisa* se mueve y hace reaccionar, no dramáticamente, si

no emocionalmente al cuerpo de *Amalia*, y juntos se erigen como lugares de representación y como catalizadores de emociones que ponen de relieve “la realidad del realismo y esa realidad aparece como siniestra: una realidad reconocible pero desfamiliarizada por traer a la superficie la visualidad de las contradicciones emocionales que lleva soterradas” (Català, 2009:123,124).

Lo más siniestro de *La cita* es aquello que siempre está a punto de ocurrir y nunca sucede, pero se intuye, un trío o una relación lésbica, aquello que Alana Farrah resuelve tan sólo con una escena, la imagen de *Amalia* dejando un beso pintado de rojo en el espejo, o mejor, el beso que *Amalia* no pudo darle a *Ana Luisa* por la irrupción de *Martín* en el café.

UN VIAJE HACIA LO DESCONOCIDO

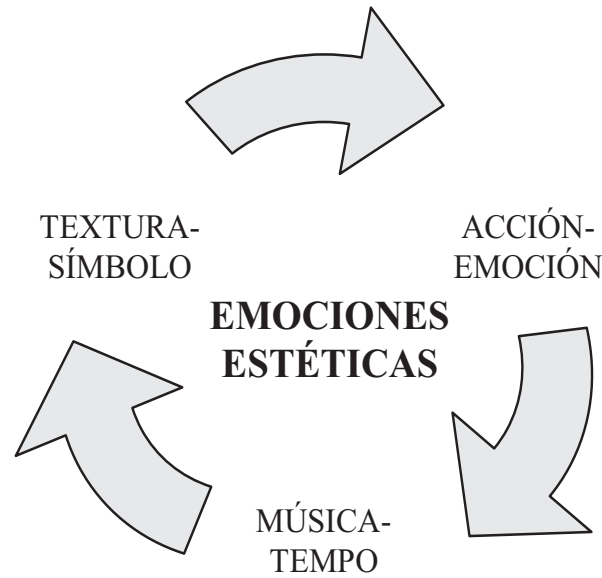
La ópera prima de Julieta María es un video en el que la artista experimenta con su propio cuerpo. En primera instancia porque trataba de hacer un ejercicio autobiográfico y en segundo lugar porque estaba en Canadá, muy lejos de Barranquilla, como para buscar las representaciones de su vida fuera de sí misma (María, 2007).

Seducida por la vida y obra de la artista cubana Ana Mendieta, Julieta empezó a experimentar con las formas de su propio cuerpo, manipulando su rostro frente a la cámara y utilizando el lente como espejo. De esta manera empezó a rodar una especie de video-diario en el que iban quedando consignadas las imágenes de su intimidad. Para lograrlo, María expone las diferentes texturas de su piel mezcladas con filtros de colores que reflejan sus cambios, también utiliza diferentes movimientos de cámara y algunos objetos de su casa que le dan forma visible a aquellos “fenómenos inmateriales que suponen las emociones” (Català 2001:69): comidas, lágrimas pintadas, colores o sonidos.

En el diagrama (Cuadro 3) podemos observar de que manera María utiliza estos recursos estéticos para hacer de sus emociones un fenómeno estético. Así, las emociones de Julieta María se mueven como en una espiral donde se mezclan imágenes simbólicas, acciones emocionales y sonidos. Las texturas que Julieta logra con su cuerpo, con objetos sólidos y líquidos que se presentan en la imagen, o con filtros de colores, componen las imágenes simbólicas. Las acciones performáticas, por su parte, son las que caracterizan y representan momentos en la vida del personaje, ahora convertidos en acciones que exteriorizan las emociones que van del llanto a la desesperación. Finalmente, la música, mezcla de sonidos y ruidos, hace visible las pulsiones interiores del personaje, un corazón palpitante y las voces que nos hablan de una mujer que se desconoce, que se pregunta y responde constantemente *What am I? I don't know!* (¿Qué soy? ¡No lo sé!).

Una vez más el cuerpo se presenta como lugar de representación, pero esta vez la puesta en escena no está regida por un guión, sino que se va construyendo como una casa, tal como explica Saldarriaga que se constituye sobre el cuerpo, que erige el cuerpo como lugar, un espacio que no tiene un equilibrio sostenido, como una casa, que no es horizontal o vertical, sino que simplemente se construye a partir del “inconsciente, de la memoria y de la experiencia” (2002:150).

Cuadro 3. Espiral de emociones que representan a la mujer que se desconoce.



La estética de las emociones en *Unknown* es una prueba del poder de lo siniestro que se manifiesta en lo que ya se empiezan denominar la narrativa del Postfeminismo: una estética brutal, franca, incluso malvada, íntimamente relacionada con la cultura pop, con el montaje y el collage, donde el sexo, lo orgánico y lo físico se apoderan de la narración para generar secuencias que pueden resultar inquietantes.⁵ En este sentido, destacaríamos la secuencia cuando Julieta, acostada en una cama, le pone un filtro rojo a la cámara y cierra los ojos, luego, la imagen se mueve en círculos hasta lograr parecer un vinilo en movimiento que se va mezclando con cada una de las imágenes subsiguientes: Julieta, vestida de negro, con un traje de corte victoriano, pinta dos lágrimas blancas en su rostro, y su dedo blanco apunta hacia el lente de la cámara.

Se puede decir que, en esta secuencia, la acción representa una emoción que es la tristeza, pero una tristeza vestida de negro, al estilo victoriano, una tristeza antigua, que se representa simbólicamente a través de las lágrimas pintadas en el rostro de Julieta. Pero, lo que termina de hacer de la escena un momento perturbador, es quizá la musicalización. En ella se mezclan la música industrial de Luigi Nono y la voz de una mujer que canta “*I don't know*” (No lo sé) al ritmo de una tonada infantil.

Sin duda, *Unknown*, frente a las otras piezas, se presenta como la más postrealista de todas y también como la más apocalíptica. Post-realista en cuanto abandona totalmente cualquier referencia de la realidad real, y se decanta por la exposición de imágenes simbólicas ligadas al ejercicio del video arte. Y apocalíptica en cuanto toda aquella confusión mental que se genera no tiene una solución aparente y debe finalizar con la muerte o con el *off* de la cámara. La última secuencia de *Unknown* termina con la caída al suelo de Julieta María y la pérdida del eje de cámara, todo en la imagen parece muerto.

CONCLUSIONES

Las emociones manipulan las acciones de los personajes en el escenario de este nuevo realismo melodramático al que asistimos, donde “la relación del ser con el mundo se basa en esas imágenes emocionales que le dan sentido a su existencia”. Así, mientras lo objetivo tiende a la estabilidad, lo subjetivo se desarrolla sobre lo inestable (Saldarriaga, 2002:169) que a veces también parece confuso. Las secuencias emocionales de *Rita va al supermercado*, *La cita* y *Unknown* dan cuenta de las luchas, los deseos, las ansiedades, los triunfos, las confusiones y las frustraciones que implican lo femenino.

Estas piezas audiovisuales están construidas sobre formas narrativas vanguardistas características de la era Post. Son postmodernas en cuanto crean relatos no lineales, aparentemente no-narrativos, que no plantean un final definitivo, que pueden ser contadas de muchas maneras. Son postfeministas porque reconocen una amplia gama de mujeres que trascienden el modelo de la mujer blanca, feminista y del primer mundo, porque refleja todas las ansiedades y contradicciones de la mujer contemporánea, especialmente en lo que concierne al sexo y al género. Y finalmente, también son postrealistas porque sus imágenes melodramáticas mezclan el miedo, con el humor y el terror, es decir, se mueven entre lo siniestro, lo irónico y lo apocalíptico.

Aparentemente las representaciones audiovisuales de hechos reales, históricamente reconocibles, anulan los recuerdos como presencia activa del pasado, o tergiversan de alguna manera ese pasado. Lo cierto es que Saldarriaga ha reconocido que cuando la arquitectura se convierte en representación el pasado no muere (Saldarriaga, 2002:153). Puede ocurrir lo mismo con el audiovisual, el descubrimiento de historias veraces, aparentemente escondidas y ahora desveladas simbólicamente a través de la ficción, hace de la aparición de estas piezas y de la primera década del siglo XXI un punto de inflexión en la representación de las mujeres de la costa Caribe colombiana.

Julieta María, Jessica Sofía Mitrani y Alana Farrah Roa se reconocen en las mujeres y las historias que protagonizan sus obras, porque ellas logran definir por una parte, la compleja subjetividad de las mujeres de Barranquilla, y por otra parte, la imagen de una ciudad que no se puede explicar a través de su arquitectura urbana, sino a través de su arquitectura emocional. Ya Marvel Moreno había tratado de explicar cómo era Barranquilla en varias de sus obras, y finalmente logra hacerlo en su novela *En diciembre llegaban las brisas*: “una ciudad contemplada con esa objetividad que sólo conceden la intimidad y la distancia” (1987).

Desde la intimidad y la distancia – no siempre física- siguen surgiendo historias que dan cuenta de otros universos femeninos descubiertos por Jessica Sofía Mitani, Alana Farrah Roa y Julieta María, en Barranquilla, en Nueva York o en Toronto. Ellas continúan representando en sus obras universos femeninos complejos, que siguen siendo adversos para las mujeres. Desde la estética del arte y la tecnología, el corto de ficción, e incluso la fotografía, surgen nuevas obras y autoras que tratan de representar el complejo universo de las mujeres de esta región, pero aún no ha surgido una obra de largometraje que haga trascender del museo y la cinemateca las imágenes emocionales de Barranquilla y el Caribe colombiano.

NOTAS

1. En el análisis de los estudios sobre cine y la crítica colombiana, Jaime Correa (2009) descalifica los resultados del trabajo de Arboleda y Osorio por considerarlo más anecdótico y poco riguroso en el análisis cinematográfico (p. 16). Si bien es cierto que el documento resulta una buena herramienta de consulta, en cuanto revela los nombres de las mujeres más importantes en la producción de cine colombiano, coincide con Correa en que su análisis no está inscrito dentro de los análisis cinematográfico, ni mucho menos dentro de las teorías feministas que han marcado el desarrollo de los estudios preliminares sobre el cine de mujeres.
2. En un estudio sobre la revista *More!* Angela Mc Robbie (1998) destaca que las revistas femeninas, esencialmente a finales de los 70 y durante la década de los 80, moldearon la imagen de una mujer más sexualmente atrevida, muy similar a la mujer postfeminista. Sin embargo, en ese momento, el comportamiento femenino de las revistas para chicas fue asociado con una manipulación masculina, más que como un cambio en la mujer o la aproximación a una nueva forma de feminidad.
3. *Chick lit* es un género literario que ha sido traducido al español como “literatura para chicas”, una serie de libros traducidos con éxito al cine y la televisión como *Bridget Jones* (2001,2004), *Sex and the City* (1998-2004) o *Diario de una niñera* (2007). Una narrativa protagonizada por mujeres entre los 20 y los 30 años cuyas preocupaciones

giran en torno a las contradicciones de vivir la vida y el sexo plenamente y encontrar una pareja estable.

4. Cabe aclarar que el término *performance*, y todas sus variantes, performativo o performático, han dejado de referirse única y exclusivamente al uso de la palabra que se convierte en acción, teatral o dramática. Judith Butler empezó a utilizar el término *performance* para hablar de un comportamiento social aprendido y perpetuado por una sociedad eminentemente heterosexual.
5. Susannah Breslin, es una *blogger* muy influyente entre las escritoras de la *Chick lit* americana y participa activamente en promoción y crítica, donde desmitifica las ideas del feminismo más recalcitrante. Ella plantea en sus escritos la existencia de una estética postfeminista que reivindica el poder de la mujer a través del sexo y se adhiere a un nuevo movimiento socio-cultural denominado post-porno.

REFERENCIAS

- Alice, L. (1996). “¿Qué es el Postfeminismo? (Querer tenerlo todo)” Traducción: Carolina Díaz, [conferencia] [en línea], Estudios Online sobre Arte y Mujer, disponible en: <http://www.estudiosonline.net/texts/queespost.html>, recuperado: 10 de febrero de 2010.
- Arboleda, P. y Osorio, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura. Bogotá. Imprenta nacional.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia. CENDEAC.
- Barthes, T; Eco y otros (1998). *Introducción al análisis estructural del relato*. Ciudad de México. Coayacán.
- Baudrillard, J. (1997, octubre-diciembre). “Duelo”, traducción del francés Mauricio Molina, en *Revista Fractal*, año 2, vol. II, núm. 7, pp. 1-110.
- Buñuel, L. (2003). *Mi último suspiro*. Ensayo Memorias de Bolsillo. Barcelona.
- Butler, J. (2008, 13 de marzo), entrevistado por Cervantes, A.
- Català, J. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Colección Signo e imagen. Ediciones Cátedra.
- Català, J. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona. Paidós.

- Cervantes, A. (2009, mayo). "Identidades y subjetividades femeninas. El cine y el video realizado por mujeres del Caribe colombiano", en *Revista Extrabismos*, [en línea], disponible en: <http://www.extrabismos.com/component/content/article/33-dossier/121-identidades.html>, recuperado: 10 de febrero 2010.
- Correa, J. (2009). "La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales", en *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 33-34.
- Errázuriz, P. (2001). "El rostro siniestro de lo familiar. Memoria y olvido", [en línea] en *Revista Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, núm. 19, disponible en: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/errazuriz.html>, recuperado: 10 de febrero de 2010.
- Freud, S. (1919). "Lo Siniestro. Sigmund Freud: Obras completas" [en línea] Freud total, versión electrónica 1.0, disponible en: <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm>, recuperado: 15 de febrero de 2010.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *The work of representation. Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London. Sage: The Open University.
- La cita (2004), [película], Roa, F. (dir.), Alfabeta Producciones (prods.).
- María, J. (2007, 5 de mayo), entrevista virtual con Cervantes, A.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y Melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- McRobbie, A. (2004). "Postfeminism and Popular Culture", en *Feminist Media Studies*, vol. 4, núm. 3.
- McRobbie, A. (1998). "More!: Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres, Capítulo 7", en *Estudios culturales: Análisis, producción y consumo cultural*. Londres. Producción Cultural.
- Mitrani, J. S. (2007, 4 de mayo), entrevista virtual con Cervantes, A.
- Moreno, M. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Colección la otra orilla. Bogotá. Norma.
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica. Valencia. Eutopías.

- Neimark, J. (1995). "It's magical. It's malleable. It's... memory", *Psychology today*, [en línea] disponible en: <http://www.psychologytoday.com/articles/199501/its-magical-its-malleable-its-memory>, recuperado: 8 de enero de 2010.
- Nöth, W. (2001, febrero). "La autoreferencialidad en la crisis de la modernidad", en *Cuadernos*, núm. 17, pp.365-369.
- Pavis, P. (2001). *El Análisis de los Espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Paidós.
- Rita va al supermercado* (2000), [película] Mitrani, J. (dir).
- Roa, A. F. (2007, 3 de mayo), entrevista virtual con Cervantes, A.
- Saldarriaga, A. (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá. Villegas Editores. Unibiblos, Universidad Nacional.
- Selva, M. y Solà A. (2002). *El cine de mujeres es el cine. Diez años de la muestra de filmes de mujeres*. Barcelona. Paidós.
- Unknown (2001), [película] María, J. (dir).

ENTREVISTAS

- Butler, Judith. Entrevista realizada por Ana Cecilia Cervantes. Universidad de Murcia, 13 de Marzo de 2008.
- María, Julieta. Entrevista realizada por video-llamada Skype. 5 de Mayo de 2007.
- Mitrani, Jessica Sofía. Entrevista realizada por video-llamada Skype. 4 de Mayo de 2007.
- Roa, Alana Farrah. Entrevista realizada por video-llamada Skype. 3 de Mayo de 2007.

FILMOGRAFÍA

- La cita*. (2004). Directora: Alana Farrah Roa. Alfabeta Producciones. Intérpretes: Ana Nazhari, Maribel Abello y Antonio Di Conzio.
- Rita va al supermercado*. (2000). Directora: Jessica Sofía Mitrani. Reparto: Rita Bendeck, Alberto Velilla, Beatriz Camacho, Paola Dangond, Mónica Gontovnic, Viridiana Molinares, Dizzie Trillos. Música: Manu Chau.
- Unknown*. (2001). Directora: Julieta María. Música: Luigie Nono.