Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

La mirada femenina en el cine venezolano

Rosa Chiquinquirá Raydán Olivares

2010

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de Magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de esta casa de estudios para que haga de ella un documento disponible para su lectura según las normas de la institución.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de este trabajo dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar a publicar de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de lo treinta meses después de su aprobación.

Rosa Raydán

Noviembre de 2010

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

La mirada femenina en el cine venezolano

Rosa Chiquinquirá Raydán Olivares

Tutor: Raúl Vallejo Corral

Quito

2010

RESUMEN

La presente monografía aborda la historia del cine venezolano hecho por mujeres, desde mediados del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI, haciendo énfasis en las directoras de largometrajes de ficción y tendiendo un puente con la realización femenina contemporánea de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, con la intención de hacer un estudio comparativo.

De esta manera, el trabajo se ocupa de datos estadísticos para establecer cuantitativamente la presencia femenina en las respectivas cinematografías nacionales, así como a nivel cualitativo, de los temas, estéticas y lenguajes que estas realizadoras han utilizado a lo largo de las distintas épocas.

Especialmente, la tesis dará cuenta del manejo que las cineastas han hecho de la mujer como personaje a partir de las teorías fílmicas de ciertas autoras, observando si estos relatos representan entidades para la reproducción del discurso dominante o si constituyen una narración alternativa del universo femenino.

AGRADECIMIENTOS

Al Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, especialmente a Alicia Ortega, Alexandra León y al tutor de este trabajo, Raúl Vallejo, por sus enseñanzas, guía y paciencia. También a mis compañeros de maestría por la amistad, solidaridad y conocimientos compartidos.

A Ecuador, a mi familia, a la Chinita y a la Virgen del Quinche.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: Aparición y posicionamiento de las mujeres en el cine venezolano

1.1.- *Araya*, el primer gran hito

1.2.- La emergencia de voces femeninas y el boom de los 80: *Macu, la mujer del policía* y *Oriana*

1.3.- Los 90: nuevos espacios para el discurso femenino

CAPÍTULO II: Cine y mujeres en el siglo XXI: Nuevas miradas y nuevas políticas

2.1.- Hasta 2005: La frontera y la mujer en *Punto y raya*

2.2.- La actividad fílmica femenina luego de la reforma a la Ley de Cinematografía Nacional y el nacimiento de la Villa del Cine

2.3.- El universo femenino en *Postales de Leningrado*; *1, 2 y 3 mujeres* y *Día Naranja*

2.4.- Experiencias femeninas en el cortometraje, el documental y el cine de animación

CAPÍTULO III: Mujeres y cine en el mundo andino

3.1.- Cuatro países, cuatro películas

3.2.- El antihéroe, la identidad, la búsqueda de la libertad y el viaje como ejes argumentales

3.3.- El mundo andino a través de *La historia del baúl rosado*, *Qué tan lejos*, *La teta asustada* y *Esito sería*

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La siguiente monografía tiene como objetivo central sistematizar, analizar y revalorar el trabajo de las mujeres cineastas de Venezuela desde la aparición de la primera realizadora del país, a principios de la década de 1950, hasta nuestros días; haciendo énfasis en el período que va del año 2000 al 2010 y privilegiando la obra de las directoras de largometrajes de ficción. Asimismo, se realizará un breve acercamiento al cine femenino de los países de América Andina, es decir, de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, en un intento por llevar a cabo un estudio comparativo.

En ese sentido, nuestra intención radica en hacer dialogar las prácticas cinematográficas actuales de las mujeres directoras de Venezuela y de los países andinos, entre sí y con las de las realizadoras de décadas pasadas, así como analizar si en sus películas –tanto en lo que se refiere a las temáticas como a las estéticas- las creadoras dejan traslucir su condición de mujeres, entendiendo la cualidad femenina no desde el punto de vista biológico, sino como una mirada alternativa al discurso dominante patriarcal y/o machista.

Nuestro interés en el tema nació a partir de la importante cantidad de mujeres directoras de cine que existe en Venezuela[1], que a su vez se ha incrementado exponencialmente durante los últimos diez años a consecuencia de varias circunstancias, entre las que resaltan los cambios políticos que ha vivido el país desde 1999 y por la aprobación de una importante reforma a la Ley de Cinematografía Nacional, en septiembre de 2005.

[1] La investigadora del cine venezolano Karen Schwartzman, en su ensayo *"A chronology of films by women in Venezuela 1952-1992"*, publicado en *Journal of film and video*, Vol. 44, Georgie, Georgia University, 1993, refiere que Venezuela ostenta el tercer lugar en cuanto al mayor porcentaje de mujeres cineastas en América Latina luego de Argentina y Brasil.

Paradójicamente, a pesar de esta gran presencia femenina dentro del cine nacional, han sido pocos los investigadores que se han dedicado a indagar en el tema, tanto en lo que respecta a la mujer como directora de cine, así como en la mirada de género dentro de los contenidos fílmicos y lo concerniente a la recepción de las audiencias[2].

Los trabajos investigativos sobre el cine nacional, especialmente en los últimos años, han dado preponderancia al tema de la representación de la marginalidad y de la violencia urbana, o al empleo de las nuevas tecnologías. Sin embargo, el importante papel que han jugado las mujeres como realizadoras a lo largo de la historia del cine venezolano –tanto cualitativa como cuantitativamente-, invita a una revisión documental y teórica alrededor de este tema, que además contribuya con los estudios históricos de la mujer venezolana, conocida internacionalmente más por sus coronas de belleza y su participación en telenovelas, que por su rol de batalladora en el contexto nacional, desde las luchas de la resistencia indígena y la independencia, hasta nuestros días.

De esta manera, esta investigación abordará el trabajo de cineastas experimentadas de gran resonancia nacional como Margot Benacerraf, Solveig Hoogesteinj, Fina Torres y Elia Schneider. Y de igual manera, la obra de realizadoras de la nueva generación, que han estrenado sus óperas primeras en la última década, como Mariana Rondón, Alejandra Szeplaki, Efterpi Charalambidis, Carmen La Roche, Carmen Roa, Andrea Herrera, Andrea Ríos, Anabel Rodríguez, entre otras. Asimismo, se hará una muy breve aproximación al trabajo de documentalistas, cortometrajistas y realizadoras de cine de animación.

[2] En el artículo *"Repertorio bibliográfico venezolano de cine"*, la investigadora Rosaura Blanco hace una recopilación de los libros publicados y tesis de grado relacionadas con el tema del cine en Venezuela, hasta 1996. Allí se evidencia que de 95 libros mencionados sólo cuatro están dedicados al estudio de la obra de realizadoras venezolanas. Asimismo, de 216 trabajos de grado, apenas siete se dedican a tratar los temas de las venezolanas como directoras de cine o de la representación del género en la gran pantalla.

A nivel andino, esta tesis se aproximará al trabajo de las directoras Libia Stella Gómez, en Colombia; Tania Hermida, en Ecuador; Claudia Llosa, en Perú; y Julia Vargas Weise, en Bolivia.

A partir de estos datos nuestro trabajo persigue, por un lado, hacer un fresco general de la realización femenina contemporánea en Venezuela y determinar qué tan prolífica es la labor de las realizadoras mujeres dentro del contexto del cine nacional; y por otro, ubicar el repertorio de temas que las cineastas han puesto en circulación, especialmente en la última década, respondiendo a la pregunta de si las historias reflejadas por ellas en el celuloide dejan traslucir de alguna manera las preocupaciones, aspiraciones y escenarios puntuales de la mujer venezolana y del país en su conjunto, sin que esto necesariamente esté ligado a una lógica feminista militante.

La perspectiva teórica de este trabajo no está inscrita en ninguna corriente específica del saber, sin embargo, hemos prestado especial atención a los Estudios de Cine y Mujer esbozados por las autoras Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Teresa de Lauretis y Patricia Torres San Martín. Asimismo, hemos tomado en cuenta los trabajos de Karen Schwartzman, Emperatriz Arreaza, Rodolfo Izaguirre y Ricardo Tirado en lo que respecta a la investigación historiográfica sobre el cine venezolano.

También nos hemos apoyado en datos estadísticos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC), el Ministerio de Cultura de Colombia, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE), el Consejo Nacional de Cinematografía de Perú (CONACINE) y el Consejo Nacional del Cine de Bolivia (CONACINE). Asimismo, se recurrió a entrevistas con algunas de las realizadoras mencionadas en este trabajo y estudiosos del cine venezolano y latinoamericano.

La investigación está dividida en tres capítulos. El primero de ellos, que lleva por nombre *Aparición y posicionamiento de las mujeres en el cine venezolano* abordará la llegada de la fémina al cine nacional con la realizadora Margot Benacerraf, cuya película *Araya*, estrenada en 1959, no sólo marcó pauta en los escenarios internacionales sino que sentó un importante precedente dentro del cine nacional al mezclar el nivel testimonial con el discurso visual de la ficción cinematográfica, y utilizar el lirismo de las imágenes como estrategia narrativa.

Asimismo, este primer capítulo se ocupará de revisar los trabajos de Solveig Hoogesteinj y Fina Torres, y sus acercamientos al sujeto femenino en la década de 1980 con las películas *Macu, la mujer del policía* y *Oriana*, respectivamente, de la mano del llamado *Boom del cine venezolano*. Para finalizar, se hará una aproximación al papel de la mujer cineasta venezolana en la década de 1990, cuando se promulgó la primera versión de la Ley de Cinematografía Nacional, no obstante, la producción criolla sufrió el mayor estancamiento de toda su historia debido a la crisis económica y política que vivió el país durante esa década.

El segundo capítulo, *Cine y mujeres en el siglo XXI: Nuevas miradas y nuevas políticas*, se ocupará del acontecer cinematográfico femenino en Venezuela durante los últimos diez años, aproximándose a la obra de Elia Schneider y su película *Punto y raya*, exponente del *cine de frontera*[3], y al repunte de las estadísticas del cine nacional y especialmente femenino luego de 2005, con la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional.

También será del interés de este capítulo realizar un análisis de los temas abordados y los lenguajes utilizados en las películas *Postales de Leningrado*, de Mariana Rondón; *Día*

[3] La definición de esta categoría se abordará en ese capítulo.

Naranja, de Alejandra Szeplaki; y *1, 2 y 3 mujeres*, de Andrea Herrera, Andrea Ríos y Anabel Rodríguez, siendo estas tres obras hitos importantes del cine venezolano y femenino de esta década en tanto emplearon dentro de la trama un novedoso manejo tanto del sujeto femenino, alejado de las representaciones estereotipadas, así como de los recursos técnicos y estéticos.

Finalmente, este segundo acápite presentará un breve panorama sobre las mujeres realizadoras de cortometrajes, cine documental y cine animado en Venezuela.

Para concluir, el tercer capítulo de la monografía, titulado *Mujeres y cine en el mundo andino*, estará orientado a observar el cine hecho por mujeres en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia en la última década, haciendo un breve estudio sobre los más importantes referentes del cine femenino en cada país a lo largo de su historia, y seleccionando una película de reciente realización en cada caso para hacer un estudio comparativo entre estas obras y el cine de mujeres en Venezuela.

Así, la intención es hacer dialogar los temas coincidentes en las películas *La historia del baúl rosado*, de Colombia; *Qué tan lejos*, de Ecuador; *La teta asustada*, de Perú y *Esito sería…*, de Bolivia, y las obras venezolanas analizadas en los anteriores capítulos, otorgando especial atención al reflejo que hacen estas obras del mundo andino, toda vez que además de la marca andina implican la mirada femenina de sus autoras.

Antes de iniciar el desarrollo de la investigación consideramos pertinente hacer unas breves reflexiones teóricas sobre los conceptos que atraviesan este trabajo. En ese sentido, nos incumbe establecer la diferencia entre los términos *cine de mujeres* –que involucra casi siempre una lógica feminista y/o el análisis de la figura femenina- y *cine hecho por mujeres* –diferenciado de otro cine no más que por el género de quién lo realiza-. Igualmente,

puntualizar qué entendemos por *feminidad* y así poder ubicar los parámetros para evidenciar en las películas una *autoría femenina*.

No obstante, nos interesa dejar claro que si bien estos conceptos son importantes para el análisis de nuestro objeto de estudio, tampoco significan una camisa de fuerza para abordar desde una perspectiva teórica la producción audiovisual realizada por mujeres, en tanto no necesariamente el trabajo cinematográfico hecho por féminas supone de inmediato una categorización ni una lectura o un contenido feminista, así como de igual manera el cine hecho por directores masculinos tampoco da por descontado la reproducción de una mirada machista y/o patriarcal.

De hecho, tal como lo explica Patricia Torres San Martín[4], históricamente el *cine de mujeres* comenzó siendo una categoría aplicada a la películas hollywoodenses producidas entre los años veinte y cincuenta del siglo XX y hechas por hombres, cuya temática tenía que ver directamente con problemas definidos como femeninos, como la vida doméstica, la maternidad, entre otros. Sin embargo, esta definición cobró nuevos alcances con el advenimiento de las teorías feministas en los años setenta. Es entonces cuando el llamado *cine de mujeres* comienza a ser estudiado a través de las ópticas de la semiótica y el psicoanálisis y sus lecturas fueron vinculadas directamente con el feminismo militante. "Es decir, estudiaron al *cine de mujeres* como una actividad productora de significados, como una representación de la mujer como texto, refiriéndose sobre todo a las películas hechas por hombres en las cuales privilegiaba una mirada dominante patriarcal" (Torres San Martín, 2002: 286)

[4]Patricia Torres San Martín, *"Los escenarios fílmicos de lo femenino; cineastas latinoamericanas"*, en Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, edit., *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp.285-286

Es en esta época cuando Laura Mulvey produce uno de los textos fundacionales para el análisis cinematográfico a partir de la perspectiva de género: *El placer visual y el cine narrativo*[5]. En este trabajo, publicado originalmente en 1975, la autora se vale de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Jaques Lacan para analizar la figura de la mujer dentro de la imagen cinematográfica, especialmente hollywoodense.

Mulvey destaca que la industria del cine norteamericano codificó lo erótico a través de la mirada dominante patriarcal, en ese sentido, señala que la *escopofilia*, es decir, "el placer de ver a otra persona como objeto erótico" (Mulvey, 2007: 91) marca la representación femenina en el cine. De esta manera, la gran pantalla utiliza a la figura masculina como desarrolladora de la trama y de la acción y detentora de la mirada, y a la femenina como elemento pasivo destinado al placer visual –tanto del espectador como del protagonista masculino de la historia-, es decir, como objeto de la mirada.

Si bien esta práctica aún se mantiene tanto en el cine norteamericano como en cinematografías de otras latitudes, entre ellas la latinoamericana, es importante hacer notar que las nuevas dinámicas sociales y –entre otras cosas- el aumento de la participación de la mujer como realizadora audiovisual, han contribuido a que esta imagen de la mujer como objeto y espectáculo sea abiertamente combatida por ciertos realizadores, con películas que abordan lenguajes e historias alternativas donde el sujeto femenino, si bien en muchos casos continúa valiéndose del erotismo como estrategia para figurar, ya no es más el elemento pasivo de la historia, sino parte fundamental de la acción. En ese sentido, nos remitimos a las consideraciones de Teresa de Lauretis[6], quien, a su vez sirviéndose de los

[5]Laura Mulvey, *"El placer visual y el cine narrativo"*, en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda, comp., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 81-93.

[6]Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

trabajos de Claire Jonhson, considera que en el *cine de mujeres* "una estrategia feminista debería combinar, más que oponer, las concepciones del cine como arma política y como entretenimiento" (De Lauretis, 1992: 170)

En cuanto al término *autoría femenina*, en nuestra investigación consideraremos como válido el expuesto por Patricia Torres San Martín, quien la define como el reconocimiento de una identidad creadora de la mujer "dentro de un sistema de relaciones, contradicciones, desfases, cambios y discontinuidades, en diferentes momentos históricos y en diferentes coyunturas sociales" (Torres San Martín, 2002: 287)

No obstante, nos interesa problematizar este concepto preguntándonos a su vez qué es lo que estamos considerando como *femenino* a la luz de este análisis, a sabiendas que el concepto de mujer y de feminidad fue construido por el sujeto masculino a través de la diferencia, de la otredad. Es decir, históricamente lo que se ha considerado como propio de las mujeres no ha sido otra cosa sino la construcción de *otro*.

Basta con revisar los trabajos de importantes pensadores para corroborar esta tesis. Para el filósofo Emmanuel Levinas, por ejemplo, la feminidad se trata de "una diferencia que contrasta con todas las demás diferencias y no sólo con la cualidad de diferente", señala Rossana Cassigioli en un ensayo dedicado al pensamiento de esta autor[7]. "Es una diferencia que surge como la cualidad y misterio mismo de la diferencia. El varón es percibido como cierre-hacia-fuera, luz circular hacia el horizonte, trascendencia espacial. La mujer como transición y mediación" (Cassigoli, 2008: 66). Así, para Levinas el varón está asociado por el *poder* y la mujer con el *pudor*, de acuerdo a la interpretación de esta autora.

[7] Rossana Cassigoli, *"La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas"*, en Rossana Cassigoli, coord.., *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, México, Anthropos, 2008, p. 65.

Freud, por su parte, coincide al hacer de la pasividad un significante que representa lo femenino. Sin embargo, en un estudio sobre la feminidad en el pensamiento freudiano, Jessica Bekerman[8] apunta que a pesar de esta característica determinante que según él es inherente a la mujer, "Freud advierte que no resulta sencillo, en el nivel del psiquismo, establecer la diferencia entre hombre y mujer, entre masculino y femenino".

Estos conceptos, a la luz de las nuevas dinámicas sociales y los procesos emancipatorios de la mujer por la igualdad de género, han quedado obsoletos.

Así, Judith Butler[9] refuta esa caracterización de la mujer como pasividad. De acuerdo a esta teórica: "considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, y sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica".

Y en base a estas nuevas consideraciones, para el tema que nos atañe, E. Ann Kaplan se pregunta:

> "La cuestión esencial permanente en el nuevo *cine de mujeres* ha sido saber qué podía ser lo femenino fuera de las elaboraciones patriarcales. ¿Basta sencillamente con 'dar voz' a las mujeres, si estas sólo pueden hablar desde una posición ya definida por el patriarcado? Si el discurso masculino es monolítico y controla todo, ¿cómo pueden insertar las mujeres otra 'realidad en él? ¿Desde qué lugar podrían saber las mujeres ninguna otra 'realidad?[10].

Es así como esta monografía intentará exponer a lo largo de su contenido algunas alternativas de respuesta para estas preguntas, tendiendo puentes para involucrar las especificidades del cine latinoamericano, andino y venezolano, como variables

---

[8] Jessica Bekerman, *"Notas para ser habladas: acerca de la feminidad en el pensamiento freudiano"*, en Rossana Cassigoli, coord.., *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, México, Anthropos, 2008, p. 86.

[9] Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 13.

[10] E. Ann Kaplan, *Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 355.

problemáticas y lugares de enunciación marginales dentro del contexto mundial del séptimo arte.[11]

[11] Además de las consideraciones teóricas ya planteadas, nos parece importante aclarar algunos términos que se utilizarán permanentemente durante toda la extensión de este trabajo. En ese sentido, desde el punto de vista de la duración de la obra, a los efectos de este trabajo se entenderá "cortometraje" como aquella obra cinematográfica con una duración de proyección inferior a los 30 minutos; "mediometraje", como aquella obra con una duración de proyección superior a 30 minutos e inferior a 70; y largometraje con una duración mayor a 70 minutos. Así lo planeta el Proyecto de Reglamento de la Ley de Cinematografía Nacional de Venezuela en su artículo 2.

Con respecto a las consideraciones relacionadas a la naturaleza argumental de las obras, definiremos obra de ficción como: "cualquier película con hechos y personajes imaginarios. El término generalmente se aplica a la mayoría de los largometrajes y las películas comerciales. Muchas películas de ficción utilizan lugares reales; algunas pueden incorporar a la historia personas y hechos reales, aunque la recreación que se hace de ellos es en gran medida fictica", señala Ira Konigsberg en su *Diccionario Técnico Akal de Cine*.

Asimismo, definiremos Cine documental como: "película que aborda la realidad en vez de una ficción, que trata de transmitir la realidad tal como es en vez de alguna versión ficticia de la misma. Esta clase de películas se ocupa de personas, lugares, acontecimientos o actividades reales", de acuerdo a las consideraciones de Konigsberg.

CAPÍTULO I

Aparición y posicionamiento de las mujeres en el cine venezolano

1.1.- Araya, el primer gran hito

[12]El relato sobre la impronta femenina en el cine venezolano debe comenzar necesariamente mencionando la obra de Margot Benacerraf, autora de *Reverón* (1952) y *Araya* (1959). Estas dos piezas no sólo son icónicas en la cinematografía venezolana, también son referentes fundamentales del séptimo arte de nuestro continente, antecedentes al auge del Nuevo Cine Latinoamericano.

Sus dos películas tienen gran valor dentro del contexto de la cinematografía femenina venezolana y de América Latina, por un lado ya que se trató de la obra de una cineasta precursora, considerando la época en la que rodó sus trabajos, y por otro, por lo relevante desde el punto de vista histórico y sociológico de las historias que relata.

En ese sentido, ambos filmes son considerados de vanguardia por su lenguaje, modos narrativos y propuestas estilísticas. Y aunque no son exponentes del llamado *cine de mujeres* en sentido estricto, su manejo de las nociones de género y de la sensibilidad para con el sujeto femenino se traslucen claramente. En especial en *Araya*, donde se relatan historias de mujeres trabajadoras dentro de contextos familiares, sociales y ambientales agrestes, con evidente intención de denuncia.

[12] El cine venezolano tuvo su primera proyección en Maracaibo, estado Zulia (nor occidente), el 28 de enero de 1897, cuando fueron exhibidos dos cortometrajes de factura nacional atribuidos al fotógrafo y empresario Manuel Trujillo Durán: *Muchachas bañándose en la Laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas el Hotel Europa*.

Benacerraf, descendiente de sefarditas hispano marroquíes, nació en Caracas en 1926. Se formó como directora –primero de teatro y luego de cine- en Nueva York y París. La historiografía del séptimo arte venezolano la registra como la primera mujer cineasta nacida en el país del Libertador Simón Bolívar.

El cronista Ricardo Tirado[13] menciona someramente a Prudencia Griffell (1879-1970), venezolana nacida en España, quien, según este autor, a finales de la década de 1910 estableció en Caracas una compañía de producción en la que emprendió la realización de varios cortometrajes. Hoy no quedan evidencias ni registro de esos trabajos. Relata Tirado que se trataba de obras de breve duración que tenían como fin publicitar eventos teatrales de mayor envergadura. Con los años, Griffell se trasladó a México donde floreció su carrera como actriz. Actualmente las referencias de su estancia en Venezuela son casi inexistentes, más allá de los datos que recopila Tirado en su obra.

La estudiosa del cine venezolano Karen Schwarztman afirma que la figura de Griffell podría ser "suficientemente atractiva como para proponerla como la primera mujer cineasta de Venezuela"[14], no obstante, coincide en que la única referencia de su trabajo está en el libro de Tirado, quien la menciona en base a testimonios orales y sin bibliografía, lo cual convierte a la obra en una fuente insuficiente en términos historiográficos.

De cualquier forma, más allá de los trabajos audiovisuales que Griffell pudo haber realizado, es justo reconocer que Benacerraf es la primera mujer venezolana que se presenta con una obra cinematográfica sólida y madura, conformada por dos películas que no sólo

[13]Ricardo Tirado, *Nota y Memorias del Cine Venezolano Vol. 1: 1897-1959*, Caracas, Fundación Neumman, 1988, pp. 21-23

[14] Karen Schwartzman, "*A chronology of films by women in Venezuela 1952-1992"*, en *Journal of film and video*, Vol. 44, Georgie, Georgia University, 1993.

lograron gran reconocimiento de la crítica internacional, sino que por sí solas reflejan la preocupación de la autora por llevar a cabo un trabajo artístico y pedagógico significativo.

Tal como relata su biografía[15], Benacerraf tuvo desde niña especiales inquietudes que la llevaron a transgredir los convencionalismos de su época. Desde muy joven fue una mujer cosmopolita, viajera, que frecuentaba círculos artísticos e intelectuales de gran prestigio en Europa y América Latina, siendo amiga y colaboradora de personajes como el artista plástico Pablo Picasso, los cineastas Luis Buñuel, Glauber Rocha y Federico Fellini, y los escritores Gabriel García Márquez, Miguel Otero Silva y Mariano Picón Salas.

> "El caso de Margot Benacerraf y su insumisa personalidad es del todo sorprendente. No sólo porque en la década de los cincuenta la mujer debía ceñirse a las inquebrantables normas de género impuestas por el contexto social, sino porque surgía con un estilo cinematográfico de vanguardia. Su empecinada voluntad fue un contundente impulso que abrió caminos en Venezuela hacia la consideración del cine como un ejercicio autoral. Las dos películas que componen su obra llevaron al país a ocupar un lugar destacado en las salas del cine mundial inmortalizando su nombre". (Grioni: 2009: 18)

Su primera película, *Reverón*, versa alrededor de la figura del imprescindible artista plástico venezolano Armando Reverón. El filme tuvo su estreno en 1952 a propósito del I Festival Internacional del Documental del Arte, celebrado en la Universidad Central de Venezuela (UCV), evento en el que consiguió hacerse del primer premio. Más adelante fue invitada a participar en los festivales de Cannes y Berlín de 1953.

> "El documental causó gran impacto en Caracas, no sólo por el nuevo concepto de cine artístico que presentaba sino porque por esos años la actividad cinematográfica no era del todo común, ni se acostumbraba a asociar tal tarea con una mujer. Sin lugar a

[15]Luciana Grioni, *Cuadernos Cineastas Venezolanos: Margot Benacerraf*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2009, pp. 5 - 17

dudas fue Margot un caso excepcional que marcó un precedente a mediados del siglo XX en la cultura cinematográfica del país" (Grioni, 2009: 11-12)

Así las cosas, luego de concluir sus estudios en París y de una estancia laboral en México, Benacerraf –cuyo nombre había logrado cierto prestigio en Europa y América luego del éxito de *Reverón*- se embarcó en 1957 en la aventura de realizar su segunda película: *Araya*.

El filme está dedicado a retratar la vida en la árida península del mismo nombre, ubicada en el estado Sucre, al nororiente venezolano. Esta región es internacionalmente conocida por sus salinas, que se explotan desde la época colonial. Allí, debido al azote de los piratas que merodeaban las aguas del Caribe, se construyó una fortaleza de piedra y madera de la que hoy sólo quedan las ruinas.

"Un día vi una foto curiosísima de unas pirámides de sal en una revista vieja. Era impresionante. La gente dice que puede dispararse todo un proceso con una sola imagen. A mí me pasó eso"[16], relató la propia Benacerraf al respecto de por qué decidió emprender la realización de esta obra.

El filme, que Benacerraf califica como *docu-drama*, es un retrato de la vida cotidiana en Araya, donde la extracción de sal para ese momento se mantenía exactamente igual que como en los tiempos de la colonia. No obstante, ese modo de vida se encontraba a punto de desaparecer dado que las grandes empresas salineras estaban iniciando la industrialización del proceso.

Así, la obra relata un día en la vida de Araya a través de tres familias, cada una habitante de uno de los pueblos colindantes a la salina y con respectivas sub historias que

[16]Entrevista a Margot Benacerraf hecha por el periodista Pablo Gamba para *Vértigo*, revista digital dedicada al cine. La entrevista completa puede leerse en: http://www.revistavertigo.info/altanto/margotbenacerraf.html

dan cuenta del escenario cultural, sociológico y económico de la península. Estos pueden resumirse en la frase que reiteradamente menciona el narrador y que se convierte en *leit-motiv* de la película: "En Araya toda vida viene del mar".

Del filme, lo primero que salta a la vista es el lirismo de sus imágenes. La fotografía es cuidada casi quirúrgicamente mostrando un paisaje exótico donde las pirámides de sal y el retrato de los obreros semidesnudos con canastas sobre sus cabezas hacen rememorar los frescos del antiguo Egipto.

Siendo una obra ausente de color, la cámara saca el mayor partido de la pureza del blanco de la sal y del azabache de las sombras, en un paisaje ausente de árboles y donde cada persona o cosa sobre el suelo desolado crea reflejos largos y oscuros. En ese sentido, podría decirse que en la película historia y fotografía riñen como valor preponderante.

Araya está notablemente influenciada, tanto en su temática como en su estética, por dos estilos cinematográficos: los trabajos del documentalista estadounidense Robert Flaherty (1884-1951) y el neorrealismo italiano.

El estilo *Flaherty* tenía como características principales la mezcla de lo verídico con lo ficcionado, la poética de las imágenes, la narración de conflictos colectivos a través de historias particulares, y las adversidades inherentes a los procesos de modernización, tal como explica la teórica Juana Suárez[17].

El neorrealismo italiano, por su parte, puede diagnosticarse en varias de las características de la cinta. Primeramente, en que todos los personajes de *Araya* son actores naturales. Es decir, si bien son habitantes originales de esa región, están encarnando un

[17]Juana Suárez, "*El género del género: Mujer y cine en Colombia. Una mirada al legado de Gabriela Samper, Marta Rodríguez y Cine Mujer"*, en Luis Duno-Gottberg, edit., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, p. 13

papel. Esta práctica puede rastrearse en filmes clásicos del neorralismo italiano como *Paisa* (1946), de Roberto Rossellini.

Igualmente, la austeridad técnica que proponía el neorrealismo italiano fue tomada en cuenta por Benacerraf, quien en *Araya*, al igual que en *Reverón*, trabajó con un equipo mínimo que constaba de directora, es decir, ella misma, y un camarógrafo-director de fotografía, que en el caso de su segunda película se trató del italiano Giuseppe Nisoli.

> "El cine rodado en las calles, los actores no profesionales y la realidad plasmada sin ningún tipo de manipulación y sin tomar partido por nada ('la realidad está ahí ¿por qué manipularla?, era el lema rosselliniano más citado por los jóvenes críticos franceses): he aquí algunas de las fórmulas con las que se ha intentado definir la experiencia del cine neorrealista italiano"[18]

Y justamente, tal como la propia Benacerraf lo ha afirmado, uno de los principales valores de la película es haber plasmado la realidad de los habitantes de Araya denunciado los rigores de su modo de vida, marcado por un lado por la explotación del obrero por parte de las compañías salineras y por otro por las dificultades del entorno natural, sin caer en un discurso demagógico o de denuncia panfletaria, sino simplemente retratando la cotidianidad.

> "No es lo mismo decir 'No pudo venir a trabajar porque tenía los pies llagados' que decir 'Miren cómo los explotan, les pagan no sé cuánto y miren cómo tienen los pies'. (…) ¿Hay una denuncia más fuerte que mostrar esa imagen y hacerlo con objetividad, constatando?"[19]

---

[18] Antonio Costa, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 107.

[19] En entrevista con Pablo Gamba.

La narración de *Araya* se realiza de forma lineal. Inicia con una breve introducción sobre la historia de la salina y del castillo; luego se adentra en la cotidianidad de las tres familias, comenzando por los Pereda, salineros nocturnos habitantes del pueblo de Manicuare[20].

No se hacen esperar las denuncias de la autora sobre las difíciles condiciones del oficio y de la vida a partir de él. Cuando el espectador conoce a los dos niños de la familia, que rondan los 9 años de edad, quienes trabajan arduamente con su padre y su hermano mayor extrayendo sal en la laguna durante toda la noche, el narrador dice: "Este será el único recuerdo de la infancia de César y Toñico".

Más adelante se presenta a la familia Salazar, de salineros diurnos, habitantes del pueblo de Araya. De este grupo resalta el personaje de Petra, la madre, que trabaja como empacadora en la salina. Su trabajo es riguroso, tiene como deber colocar en la balanza cada saco de sal y certificar que tenga el peso exacto. El guión se adentra en su historia, que es por un lado la de una mujer de familia, madre y ama de casa; y por otro, la de integrante del grupo de mujeres empacadoras en la salina, dedicadas todas en conjunto a empacar, coser y pesar los costales.

El narrador dice que Petra trabaja con "una mirada seca y brillante como la sal". En la noche, cuando lleva a dormir a sus hijos pequeños, la voz en *off* asegura que ya no hay sal en sus ojos, haciendo así una clara diferencia entre la mujer trabajadora y la mujer madre que conviven dentro de ella.

[20] Los tres pueblos que se mencionan en la película forman una especie de triángulo dentro de la punta de la península de Araya. Están separados por distancias de menos de 40 KM, y todos tienen como principales actividades económicas la sal y la pesca.

Finalmente conocemos a los Ortiz, familia de pescadores habitantes de El Rincón. Esta es la familia que mayor desarrollo cobra dentro de la trama. Tiene doce integrantes y Benacerraf se ocupa de describir con profundidad la cotidianidad de cuatro, todas mujeres: La madre, Isabel; una de las hijas mayores, Angélica; una de las hijas menores, Carmen; y la abuela.

Isabel trabaja de sol a sol. Muy temprano acude a la playa a recibir a su marido, que viene con el tren de pesca trayendo la cosecha nocturna. Allí, junto a los marinos y otras mujeres recogen el pescado, que es distribuido equitativamente entre todas las familias y se selecciona lo correspondiente para ser vendido. Isabel toma un canasto y emprende un viaje por los pueblos de la península ofreciendo el fruto del trabajo de su esposo, especialmente a otras mujeres que para ese momento se encuentran iniciado la preparación del almuerzo.

Isabel es quizá la única mujer de la película que habla con voz propia. El espectador puede escuchar sus diálogos con algunas de sus compradoras, e incluso puede entenderse cuando le dice a una de ellas el costo de sus productos: tres pescados por un bolívar. Para hacerse a la idea de la economía de esta región y la pobreza de sus habitantes, ya antes el narrador había explicado la forma de pago en la salina: por cada canasta o mara de sal (que representa 64 Kg.) el salinero obtiene 50 céntimos (la mitad de Bs. 1). Al final del día, los Pereda lograron vender 70 maras, lo cual les representó una ganancia total familiar de Bs. 35. Ese día, el barco salinero partió de Araya con 2 mil maras de sal.

Al mediodía Isabel regresa a su casa. Lo primero que hace es tomar en brazos a uno de sus hijos pequeños y acto seguido inicia una cálida ceremonia de amamantamiento. Así, la mujer fuerte que desde la madrugada cargó sobre su cabeza la cesta con el pescado, regresó al hogar ofreciendo a su hijo el producto más emblemático de la maternidad: la

leche emanada de su seno. Sin embargo, allí no ha terminado el día para Isabel, en la tarde va a cortar leña. “El corazón de la mujer del pescador no conoce fatiga, sus brazos no conocen el cansancio”, sentencia el narrador.

Angélica es una de sus hijas mayores. En su casa le sorprende la noticia de que el camión de agua ha llegado al pueblo. Es allí cuando inicia su faena diaria. Una y otra vez Angélica va al camión con un gran recipiente sobre su cabeza a buscar el preciado líquido, que en su forma dulce escasea en esos parajes. Su labor, aparentemente monótona e infecunda, es en realidad vital para la supervivencia de su familia, porque es gracias a esta agua que los Salazar podrán cocinar, bañarse, lavar la ropa y saciar la sed. Por otro lado, muy discretamente, Benacerraf asoma cómo Angélica participa de las relaciones sociales del pueblo a través de la búsqueda del agua, en el que todas las familias se hacen presentes.

Carmen, una pequeña de no más de ocho años es otra de las protagonistas de esta historia familiar. Ella acompaña a su madre a la playa en la madrugada para la búsqueda del pescado, sin embargo su objetivo es otro. Mientras está allí, Carmen se esfuerza en recoger caracoles, conchas marinas y corales venidas del mar y enredadas en las redes. A simple vista parecería un ejercicio lúdico de la niña, quien al regresar a su casa le entrega a su abuela el pescado correspondiente a la ración familiar y deposita su pequeño tesoro marino en una cesta.

Su abuela tiene como trabajo moler maíz. Lo hace incesantemente ayudada por un rústico artefacto. Es gracias a ella por quien podemos descubrir el verdadero propósito de los caracoles de Carmen. En horas de la tarde nieta y abuela emprenden camino, vestidas de negro y contra el viento, hacia el cementerio. Allí se devela que por la infertilidad del suelo es imposible en Araya la cosecha de flores, así que las tumbas son adornadas con conchas marinas.

Esta es una de las secuencias cumbres de la película, que de modo muy poético evidencia cómo a pesar de la rigurosidad de la naturaleza, los habitantes de Araya conservan la determinación de sobrevivir y de vivir. Este testimonio nos dice que para honrar y preservar la memoria de quienes partieron las flores que da el mar son tan dignas y tan hermosas como las que crecen en las tierras primaverales.

De hecho, es haciendo alusión a esta escena que *Araya* concluye. Como cierre del filme el narrador se pregunta: "¿Flores de verdad podrán crecer algún día para los antiguos muertos de Araya?".

El tema de las conchas marinas también se menciona en otro punto de la película, cuando se muestra a los pescadores retejiendo sus redes, que diariamente se rompen por causa de los caracoles que se enredan en ellas. Es así como estos frutos del mar son a la vez regocijo para unos y perjuicio para otros.

Otro personaje importante de la cinta, que –valga decir- también es mujer, es Luisa, la alfarera. Quizá la única en el filme cuyo oficio no está directamente ligado al mar. Es una mujer mayor que moldea la arcilla con unas manos esqueléticas que delatan toda una vida de trabajo. "Conoce los secretos pero no el torno", dice el narrador al tiempo que las imágenes muestran cómo esta mujer, a pesar de no contar con absolutamente ningún instrumento más allá de su propia técnica, moldea las múcuras con maestría.

Luisa aparece recurrentemente en la película, mostrando las diferentes etapas de su trabajo, desde el modelado de la arcilla, la puesta al sol de las múcuras, hasta su traslado a un improvisado horno de leña y la venta. Su participación es tan importante dentro de la trama que es su fotografía la que ilustra el afiche promocional de *Araya*.

También destacan los personajes que encarnan a los dos jóvenes enamorados de Manicuare. Ellos, caminando juntos bajo un cielo donde ondean papagayos, representan la nueva generación que se apresta a formar familias y perpetuar el trabajo de la sal y del mar. Sin embargo, su futuro tal como lo presumen se encuentra amenazado, ya que las máquinas continúan su avanzada y al parecer la industrialización de la salina es inminente. Con eso, la vida tal como la conocen desaparecerá.

De *Araya* es importante destacar dos aspectos que son vitales dentro del guión: la total ausencia de la institucionalidad como personaje y la gran importancia de la representación del cuerpo en la narración.

En cuanto a la institucionalidad, la obra no hace siquiera una mínima alusión durante toda la trama a alguna forma de gobierno o de autogobierno dentro de la sociedad que retrata. Pareciera ser un grupo humano que no participara de ningún modo dentro de una lógica de Estado, siendo una especie de comunidad aislada del mundo. Apenas en una toma se ve fugazmente lo que parece ser una iglesia, con lo que se infiere el asentamiento de la institucionalidad católica, sin embargo, no es mencionado en ningún momento dentro de la narración.

Sobre la representación corporal, *Araya* asume con protagonismo las características físicas de sus personajes para narrar la historia. Se habla de las piernas y los pies llagados por el continuo contacto con la sal de los obreros de la salina; se muestran las manos huesudas de la alfarera moldeando y de la abuela moliendo el maíz; se presentan los rostros con pieles bronceadas y resecas, roídas por el sol y el salitre; los niños jugando desnudos en las pirámides de sal; se hace permanente alusión a las miradas; aparece el salinero comiendo su almuerzo con las manos; un seno desnudo durante el amamantamiento como íntima experiencia entre madre e hijo para ilustrar la humanidad de

la vendedora de pescado; la impecable coreografía de quienes ponen a secar la sal; los cabellos de las mujeres ondeando como veletas a voluntad del viento; y durante toda la película se dejan ver las mujeres y los hombres con el fruto de su labor sobre la cabeza.

Así, el cuerpo se hace presente como el territorio individual donde se materializan los rigores del trabajo y de la naturaleza, y también como primordial herramienta de trabajo.

Araya logró un amplísimo reconocimiento internacional que incluyó dos galardones en el Festival de Cine de Cannes de 1959: el premio de la crítica internacional (Fipresci), compartido con *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, y el Premio de la Comisión Técnica Superior del Cine Francés. En 1967, ocho años después de su éxito en la Costa Azul, la película fue estrenada comercialmente en el país galo, permaneciendo por espacio de once semanas en las carteleras de dos salas de arte y ensayo de París, tal como relata Tirado.

En Venezuela la película no fue estrenada sino hasta 1977, casi 20 años después de su éxito en Europa. Las críticas para con la cinta y la realizadora fueron muy duras. Se objetó el afrancesamiento de la obra –cuya versión en castellano no se hizo sino hasta su estreno en Venezuela- y se calificó como un retrato hecho desde fuera, ahistórico y aburguesado.

Así, por ejemplo, la realizadora y académica Ambretta Marrosu[21] escribió sobre Araya:

[21] Ambretta Marrosu, "*Los modelos de la supervivencia"*, en Fundación Cinemateca Nacional, *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, 1997, p. 42.

> "Su hazaña no llegó a reflejarse en el entorno nacional porque la posproducción, efectuada en Francia, alejó a la película de Venezuela definitivamente. La resonancia de un premio Fipresci en Cannes no superó el ámbito de una élite, que por otra parte nada podría añadir sin ver la película. Para la gente de cine, *Araya* no fue más que el capricho de una autoexiliada, sin vínculo alguno con el país. Para el público cinematográfico ni siquiera existió. Si bien todavía hoy las pocas referencias internacionales acerca del cine venezolano sitúan a *Araya* como su máximo producto, para Venezuela fue un nombre vacío (…). Casi veinte años después, cuando se estrenó la versión en español en Caracas, constituyó un acontecimiento de alta cultura, como podría serlo la llegada de una escultura antigua a un museo".

Por su parte, el crítico e historiador de cine y presidente de la Cinemateca Nacional entre 1968 y 1988, Rodolfo Izaguirre[22], en entrevista para este trabajo, señaló que uno de los grandes pecados de Benacerraf al hacer *Araya* fue no darle la palabra a los verdaderos protagonistas, sino más bien mostrarlos como personajes dentro de una historia llena más de lirismo que de contenido real.

> "Margot hizo imágenes espléndidas, pero es una película desde afuera, desde Francia. No hay en esa película ninguna indicación de cómo se maneja la sal, cómo se opera, cuál es el mecanismo económico, quién explota, cómo es que vive la gente, un análisis. Es una cosa completamente exterior, un retrato idealizado. No le pasa la palabra a nadie, es sólo una voz en off".

De cualquier forma, más allá de cualquier diatriba o valoración, lo que sí es evidente es que el filme equipara las condiciones hostiles puestas por la naturaleza –al destacar la infertilidad del suelo, la inclemencia del salitre, del calor, del viento, entre otros- con las adversidades que viven los habitantes de Araya por causa la explotación y la pobreza. De hecho, la obra se recrea estéticamente de ambas situaciones, y su visión exotista se explicita al final de la película, cuando agradece a los habitantes de la península por su colaboración al dejar retratar "lo insólito de su vida cotidiana".

[22] Entrevista realizada por la autora de este trabajo el día 11 de agosto de 2010 en la residencia de Rodolfo Izaguirre, en Caracas. Transcripción de la entrevista disponible en los archivos personales de la autora de este trabajo.

En cuanto a la *autoría femenina* dentro de la obra de Benacerraf, podría traslucirse en la sensibilidad y la poética con la que trató las imágenes de sus dos películas y la gran atención que puso en las historias de las mujeres en *Araya*. Sin embargo, nos parece de mayor importancia destacar su propia condición de cineasta mujer considerando la época en la cual trabajó, cuando era del todo inusual –por no decir imposible- que un director de cine no fuese hombre, especialmente en Venezuela.

En América Latina las mujeres cineastas pueden rastrearse desde la década de 1920, con el cine silente, con realizadoras como Emilia Saleny, y sus películas *Niña del Bosque* (1917) y *Clarita* (1919), y María V. de Celesteni con *Mi derecho* (1920), ambas de Argentina; así como las mexicanas Mimí Derba, con *La tigresa* (1917) y Cándida Beltrán Rendón, con *El secreto de la abuela* (1928) [23].

Sin embargo, para comprender la circunstancia particular de Benacerraf hace falta enmarcar su obra dentro del contexto nacional, y destacar, por ejemplo, que en Venezuela las mujeres no consiguieron el derecho pleno al sufragio sino hasta 1947[24], es decir, apenas tres años antes de que Benacerraf se embarcara en el proyecto de su primera película. Además, el contexto general del cine nacional era precario, considerando que no existía una institución oficial que diera apoyo, además de la inestabilidad política del país durante toda la primera mitad del siglo XX.[25]

---

[23] Patricia Torres San Martín, "*Los escenarios fílmicos de lo femenino: Cineastas latinoamericanas"*, en Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, edit., *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 289-290.

[24]En 1945 se realizó una reforma parcial a la Constitución de 1936 que le permitía a las féminas el sufragio en las elecciones municipales, pero sólo a aquellas mayores de 21 años que supieran leer y escribir. Las mujeres no obtienen el derecho pleno al voto hasta 1947, cuando se promulga una nueva carta magna, que también beneficia con este derecho a los analfabetas, y a todo venezolano mayor de 18 años, según datos de la obra:

Adícea Castillo, *Las mujeres de Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial de la Fundación de los Trabajadores Petroleros y Petroquímicos de Venezuela, 2003, pp. 21-36

[25]Luego de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1935 se había hecho cuesta arriba la instauración de un gobierno estable en Venezuela. Luego del gobierno de Eleazar López Contreras –heredero de Gómez pero de vocación

En relación al contenido de su obra, el testimonio de la propia directora deja claro que no considera que sus películas estén pautadas por el hecho de ser mujer, por el contrario, calificó a su trabajo como una "visión sin género"[26].

> "Yo no creo en eso, yo creo que es una cuestión de sensibilidad, porque en *Araya* hay mucha sensibilidad social sin ser quejosa, ni decir pobre gente, mira lo que está sufriendo ni mucho menos. Creo que es una constatación mucho más fuerte que cualquier cosa demagógica. (…). Entonces yo creo que fue más que todo una visión de sensibilidad y de amor a la gente. Es una visión sin género". (P. Torres San Martín, 2004: 47)

Esta afirmación de Benacerraf nos remite a las consideraciones teóricas de Patricia Torres de San Martín, quien ha señalado que lo prioritario en casos como este no es argumentar si las propuestas fílmicas de las mujeres están enmarcadas en el pensamiento feminista o si sus discursos se construyen desde lo femenino, sino más bien "revalorizar las conquistas de lenguajes innovadores, las temáticas transgresoras y las invenciones formales y estéticas introducidas por las mujeres"[27], que fue justamente lo que en su época hizo Benacerraf, tanto con *Reverón* como con *Araya*, al irrumpir en el escenario nacional e internacional con trabajos que marcaron vanguardia desde todo punto de vista e inspiraron a futuros cineastas –tanto venezolanos como extranjeros, hombres y mujeres- que años

---

democrática- resultó electo en 1941 Isaías Medina Angarita, quien fue derrocado por un golpe de Estado en 1945. Lo sucedió una Junta de Gobierno hasta que en elecciones generales en 1947 fue electo el escritor Rómulo Gallegos, quien a su vez fue depuesto en 1948 con la instauración de una Junta Militar, cuyo presidente fue asesinado y sus dos sucesores apresados. Así, en 1952, en circunstancias fraudulentas, ascendió al poder el coronel Marcos Pérez Jiménez, un férreo dictador que gobernó hasta 1958, cuando huyó del país luego de fuertes movilizaciones populares. Cabe destacar que la coyuntura del fin del perejimenizmo coincidió con los trabajos de posproducción de *Araya*, los cuales se retrasaron y debieron trasladarse a Francia.

[26]Patricia Torres San Martín, coord.., *Mujeres y Cine en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004, p. 47.

[27] Patricia Torres San Martín, "*Mujeres detrás de la cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano"*, en Revista Nueva Sociedad, Nro. 218, México, noviembre a diciembre 2008 (tomado de la versión digital de la revista, a la que puede accederse a través del siguiente enlace: http://www.nuso.org/upload/articulos/3574_1.pdf

después revelarían la gran influencia que *Araya* tuvo en sus respectivos trabajos y en el entrenamiento de sus miradas.

Luego de *Araya* Benacerraf no volvió a filmar. Se embarcó en un proyecto con Gabriel García Márquez para llevar al cine *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* y con Pablo Picasso para hacer un documental sobre su obra pictórica, pero ninguno de los dos proyectos llegó a concretarse.

No obstante, Benacerraf se dedicó a la gestión cultural, convirtiéndose en una de las principales responsables de la creación de la Cinemateca Nacional, inaugurada en 1966 y de la que fue su primera directora; entre otras importantes iniciativas relacionadas con el cine. Algunas aún perduran. Actualmente Benacerraf vive en Caracas. En Venezuela se realizan con frecuencia homenajes a su obra y proyecciones especiales de sus películas. La sala de cine ubicada en la sede de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, dedicada a la proyección de cine alternativo, lleva su nombre.

1.2.- La emergencia de voces femeninas y el boom de los 80: *Macu, la mujer del policía* y *Oriana*.

Pasaron casi dos décadas antes de que una mujer venezolana volviese a rodar un filme. En los 60, si bien hubo grandes avances para el gremio cinematográfico nacional[28], sólo existen registros de una directora mujer: María Matilde Suárez, quien en 1968 realizó el documental *Warao*, un trabajo etnográfico sobre el pueblo indígena del mismo nombre que habita en el delta del río Orinoco, al extremo nororiental de Venezuela, tal como relata Emperatriz Arreaza Camero[29].

No es hasta entrada la década de 1970 cuando las mujeres cineastas de Venezuela se hacen notar, de la mano del llamado *Nuevo Cine Venezolano*, que aparece con la bonanza petrolera. En este período se consiguió apoyo económico gubernamental para la realización cinematográfica, lo que produjo un gran salto cuantitativo en la producción, y también se dio un fenómeno –más nunca repetido- de masiva asistencia de público venezolano a ver películas nacionales. Para este momento comienzan a hacerse frecuentes las películas de temáticas relacionadas con la marginalidad, la delincuencia y la vida en los "barrios", es decir, los cinturones de pobreza de Caracas.

---

[28] En la década de 1960 el séptimo arte nacional logra cierta etapa de fecundidad. En 1966 se inauguró en Caracas la Cinemateca Nacional y se llevó a cabo en Ciudad Bolívar (Sureste) el I Encuentro de Cine Nacional, donde se nombró una comisión redactora del primer proyecto de Ley de Cine. En 1967 vio la luz el primer número de la revista *Cine al Día*, importante publicación venezolana sobre crítica de cine, y en 1968, arrastrados por la ola del Nuevo Cine Latinoamericano, se lleva a cabo en Mérida (suroeste, Ándes) la I Muestra del Cine Documental de Latinoamérica. En 1969 se funda la Escuela de Cine Documental de la Universidad de Los Ándes, también en Mérida, y ese mismo año se crea la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). Además, es una etapa donde florece el género de cine documental y de denuncia y se estrenan clásicos nacionales como *La ciudad que nos ve* (1965) de Jesús Enrique Guédez . Con información de: Tulio Hernández, "*Cronología"*, en Fundación Cinemateca Nacional, *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, 1997, p. 42.

[29] Ponencia presentada en el II Encuentro con la espiritualidad de la mujer latinoamericana, que tuvo lugar en la ciudad de Mérida, Venezuela, en 2005. La versión electrónica de la ponencia puede encontrarse en el siguiente enlace: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30816/1/articulo17.pdf

Destaca el trabajo realizado por María Lourdes Carbonell, que tal como relata Arreaza Camero, consigue la realización de tres largometrajes: *Punto débil* (1973), *La imagen* (1974) y *300.000 Héroes* (1976). De estas tres películas poco se recuerda hoy día. También iniciaron su carrera como realizadoras Silvia Manrique (*Caraballo*, de 1975), Marilda Vera (*La luna no es pan de horno*, 1976), y Haydee Ascanio (*Helena*, de 1978), según datos de Karen Schwartzman.

Esta década tuvo una gran importancia en cuanto a la producción de documentales femeninos, siendo la época en que incursionaron en el medio Lilian Blaser, Ana Cristina Henríquez y el colectivo feminista *Cine Miércoles*. Sobre sus respectivas obras nos ocuparemos con mayor profundidad en el último acápite del capítulo II de esta monografía.

En cuanto al cine de ficción, no hay duda que el legado más importante que deja la década de 1970 radica en las primeras producciones de Solveig Hoogesteinj y Fina Torres, que a la postre se convertirían en importantísimos –sino los mayores- referentes del cine femenino en Venezuela.

Hoogesteinj realizó el mediometraje documental *Puerto Colombia*, en 1975, sobre un pueblo de pescadores del mismo nombre, en la costa central venezolana; y el largo de ficción *El mar del tiempo perdido*, en 1976, inspirado en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Torres, por su parte, debutó con el corto *El otro lado del sueño*, en 1978. Ambas se formaron como cineastas en Europa –Hoogesteinj en Alemania y Torres en Francia- donde antes de debutar en la gran pantalla trabajaron en la producción de televisión.

Para la década de 1980, de 108 largometrajes de factura nacional estrenados en las salas venezolanas siete fueron dirigidos por mujeres, es decir, un 6,4%.

Manoa, de Solveig Hoogesteinj, en 1981; *Por los caminos verdes*, de Marilda Vera, en 1984; *Oriana*, de Fina Torres, en 1985; *Panchito Mandefuá*, de Silvia Manrique, en 1985; *Macu, la mujer del policía*, de Solveig Hoogesteinj, en 1987; *Unas son de amor y*

otras de arena, de Haydee Ascanio, en 1987; y *Pacto de Sangre*, de Malena Roncayolo, en 1988, fueron las películas femeninas estrenadas, de acuerdo a los datos del CNAC[30].

Además, féminas realizadoras lograron producir, tal como se refleja en los registros oficiales, seis cortometrajes (cinco documentales y uno de ficción) y un mediometraje de ficción: *La casa de Pandora*, que en realidad fue hecho a cuatro manos por Ana Cristina Henríquez y Julián Castillo.

Estas cifras son alentadoras en comparación con las de otros países de la región correspondientes a la década de 1980. Por ejemplo, en Colombia, de 90 largometrajes, sólo se registró uno dirigido por una mujer: *Con su música a otra parte*, de 1984, cuya autora es Camila Loboguerrero[31]. En Cuba los 43 largos estrenados fueron obra de cineastas hombres.[32].

En esta década las cineastas venezolanas comenzaron a articular un discurso propio relacionado con la feminidad. Los problemas de la mujer en América Latina aparecen en algunas de estas películas, de hecho, *Unas son de amor…* es la primera obra cinematográfica nacional en la que abiertamente se plantea el tema del aborto y sus implicaciones al relatar la historia de una joven bailarina que al descubrir su embarazo debe escoger entre su carrera o la maternidad.

Pacto de Sangre, por su parte, es un íntimo retrato sobre el incesto entre dos hermanos, que al convertirse en ancianos, luego de décadas de convivencia como marido y mujer, recuerdan con horror el momento en que durante su adolescencia asesinaron a su prima. En esta historia los celos de la hermana-novia y la sensualidad de la prima juegan un

[30]Datos oficiales de la Gerencia de Fiscalización Técnica del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), disponibles a quien los solicite.

[31] De acuerdo con los datos oficiales del Ministerio de Cultura de Colombia, disponibles al público en el siguiente enlace: http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=6829

[32] Según datos oficiales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), disponibles en su página web a través del enlace: http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm

papel fundamental, relegando al hermano-novio a un papel secundario sujeto a los vaivenes emocionales de las dos protagonistas femeninas. La película es una adaptación libre del cuento *Casa tomada*, de Julio Cortázar.

Asimismo, son de resaltar las películas *Panchito Mandefuá*, sobre un niño que sobrevive como limpiabotas, adaptación del cuento homónimo de José Rafael Pocaterra; y *Por los caminos verdes*, una de las primeras películas venezolanas exponentes del llamado *cine de frontera*[33], sobre un colombiano que en busca de fortuna hace la peligrosa travesía hacia Venezuela de forma ilegal. Por su parte, *Manoa*, el primer largo de Hoogesteinj, es una *road movie* protagonizada por dos músicos en busca de fortuna.

Sin embargo, las dos grandes películas hechas por féminas que nos deja esta década son *Oriana* y *Macu, la mujer del policía*. Ambas, por la amplia aceptación que lograron del público y de la crítica, por sus historias controversiales y conmovedoras y por su buena factura, son consideradas hoy referentes fundamentales del cine venezolano, sin distingo de género.

Además, una y otra obra encajan a la perfección dentro de los presupuestos del *cine de mujeres*, al ser sendas historias en las que coincide el protagonismo de la mujer y su lucha por resistir y combatir un entorno patriarcal y machista opresor. Es decir, en estas dos cintas, -respetando las amplias distancias estéticas y temáticas que las separan- las mujeres, utilizando los términos de Laura Mulvey, renuncian a su papel tradicional como *objeto de la mirada*, para adjudicarse el de *sujeto detentor de la mirada* (Mulvey, 2007: 91).

Oriana es un relato inspirado en el cuento de la colombiana Marvel Moreno titulado *Oriane, tía Oriane*. La película está protagonizada por Doris Wells, quien interpreta a Oriana adulta y Claudia Venturini, encarnando a Oriana adolescente.

[33] Esta categoría se abordará con mayor profundidad en el segundo capítulo de este trabajo.

Ambientada en la Venezuela rural de principios del siglo XX, la película cuenta la historia de la rebelde heredera de una familia de terratenientes quien, en contra de toda convención social, se enamora de su medio hermano Sergio –negro y pobre-, consiguiendo así el odio de su padre, un despótico latifundista con claras reminiscencias al dictador Juan Vicente Gómez, quien en un arranque de ira asesina a su hijo, y luego a su vez muere asesinado por la criada de la hacienda, madre de Sergio. La tragedia de esta historia es narrada décadas después a través de María, la sobrina de la protagonista, quien a la muerte de su tía regresa de París para tomar posesión de la propiedad que esta le ha heredado y donde pasó parte de su adolescencia. Una vez allí descubrirá el gran secreto que Oriana guardó desde su juventud: un hijo fruto de esa relación incestuosa.

Así, el relato transcurre circularmente a través de tres tiempos que se intercalan: el presente, en el que María adulta regresa a la hacienda luego de décadas de exilio; allí rememora el pasado de su adolescencia, cuando pasó sus vacaciones junto a Oriana; tiempo del que a su vez nace el pasado de su tía, donde cobran protagonismo su padre, como ente normatizador y Sergio, el objeto de su deseo.

Es una historia de marcada presencia femenina, donde predomina un universo onírico y la cámara se vale de la nostalgia como recurso estilístico. En cuanto al orden relacionado con el género, si bien dentro de la historia los hombres se han apropiado del poder, en la forma de contar el relato las mujeres tienen el protagonismo y los hombres sólo son tomados en cuenta como fetiches o como obstáculos a eliminar.

De esta manera, el espectador del filme podrá fácilmente identificar en la narración el mandato simbólico de la mujer y la subalternidad de los personajes masculinos, especialmente del padre y de Sergio, además del capataz de la hacienda y del esposo de María, a quienes sólo se les da la palabra en contadas escenas durante toda la extensión del filme. De hecho, el hijo de Oriana, producto del incesto con su hermano Sergio, si bien conforma el producto final que le da sentido a toda la trama, ni siquiera es mostrado de

forma explícita en toda la película, a pesar de que al final se hace pública su existencia. A nivel visual los personajes masculinos también son tratados de forma displicente, al siempre ser secundarios frente a la presencia de las mujeres protagonistas, por ejemplo, son varios los planos en los que mientras el audio presenta los diálogos entre hombres, la cámara muestra a las mujeres y su reacción con respecto a lo que escuchan.

En la película –como en toda la cinematografía de Torres- son muy importantes los elementos del exilio y de la rebeldía juvenil. También son grandes motivaciones los convencionalismos relacionados con la raza y la clase, que junto a los de género, son desafiados por Oriana en su empecinamiento por Sergio, quien no solamente es sangre de su sangre, sino que además es mulato. Su madre, Fidelia, es la empleada negra de la hacienda, quien a la postre se convertirá también en verdugo del patriarca y única compañera y cómplice de Oriana, cuando con los años ambas se queden solas en la extensa propiedad familiar.

La película marca distancia del cine venezolano y latinoamericano de la época, dejando de lado los dramas relacionados con la marginalidad, para más bien adentrarse en una historia introspectiva y melodramática que explora la memoria colectiva dentro de varias generaciones de mujeres en una misma familia. Así, temas que podrían considerarse de gran crudeza, como el incesto y el filicidio, son narradas desde la sutiliza femenina, sin que por ello hayan sido banalizados.

En su ensayo *Oriana, de Fina Torres, un lugar para el discurso femenino*, Emperatriz Arreaza Camero señala que esta película redescubre al melodrama como modo narrativo cinematográfico para proponer una nueva interpretación en las relaciones de poder, de una manera diferente a como lo utilizan las telenovelas.

> "En todos los argumentos de las telenovelas venezolanas, la mujer es representada como una chica pobre del campo, que depende de los deseos del hombre rico de la ciudad para tomar sus propias decisiones. En *Oriana*, los personajes femeninos son

> quienes adquieren y ejercen por sí mismas el poder para controlar sus propias vidas y tomar decisiones por ellas mismas, con el fin de romper la estructura familiar y patriarcal tradicional que las rodea"[34].

Para Arreaza Camero es vital hacer en *Oriana* un análisis de clase y de raza. La académica resalta que este es uno de los principales temas en disputa dentro de la película, asegurando que si bien el conflicto aparentemente principal es la oposición del padre al incesto entre sus dos hijos, también de allí subyace la preocupación a la mezcla entre su hija blanca y rica con un mulato, hijo ilegítimo y no propietario, lo cual a la larga se convierte en una denuncia hacia el modelo de país que era Venezuela en esa época, feudal, clasista y racista. Así, establece dos rupturas, primero la de Oriana, al quebrar el orden que encarnaba su padre; y luego la ruptura de María, en cuanto a la propiedad privada clasista, al desistir de su decisión de vender la hacienda y cedérsela a su recién descubierto primo mestizo, su legítimo dueño, logrando así que el descendiente de la clase tradicionalmente oprimida pueda también formar parte del sistema de propiedad, desarticulando, con una generación de retraso, el orden dictatorial del patriarca.

Por su parte, el investigador Rafael Rondón Narváez, autor del ensayo *Mujeres arriba y al descubierto. Un recorrido por el cine de Fina Torres*[35], plantea que en *Oriana*, así como en sus siguientes trabajos, se hace una revisión de la identidad femenina dentro del discurso latinoamericano.

Para ello, señala el autor, se focalizan algunas características: el protagonismo de los personajes femeninos, la necesidad de mostrar el proceso de construcción de la identidad y el viaje como recurso para conseguirla, y un cuidado técnico casi artesanal

---

[34] Emperatriz Arreaza Camero, "*Oriana, de Fina Torres, un lugar para el discurso femenino"*, en Revista Fermentum, Año 14 Nro. 44. Septiembre a diciembre de 2005, Mérida (Venezuela). Tomado de la versión electrónica, disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20633/2/articulo5.pdf

[35] Rafael Rondón Narváez, "*Mujeres arriba y al descubierto. Un recorrido por el cine de Fina Torres"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela,* Nro. 13, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2007, p.27.

donde coinciden el manejo íntimo de la cámara y su matiz cromático con la musicalización.

En su momento, *Oriana* logró tanto el éxito de la crítica –obteniendo, entre otros premios internacionales, la Cámara de Oro en el Festival de Cine de Cannes de 1985- como el beneplácito de los espectadores, consiguiendo vender un total de 195 mil 99 entradas, según datos del CNAC, en un país que según el censo realizado en 1981 contaba con poco más de 14 millones de habitantes[36].

Estos números se quedan pequeños al hablar de *Macu, la mujer del policía*. La cinta de Hoogesteinj consiguió, de acuerdo a las cifras del CNAC, un total de 1 millón 180 mil 621 entradas vendidas, convirtiéndose así en la película venezolana más vista en toda la historia del cine nacional[37]. Para entonces, la población venezolana ya habría crecido a un aproximado de 17 millones de habitantes[38], lo que indicaría que del total de venezolanos, un 6,4% vio el filme en el cine. Una cifra no sólo inédita, sino que hasta la fecha no ha podido superarse por filme nacional alguno[39].

Macu… está basada en un sonado episodio de la vida real bautizado por la prensa como el *Caso Mamera*. Es la historia del policía Ismael –el actor Daniel Alvarado- y su

[36] Según datos oficiales de Instituto Nacional de Estadística (INE), disponibles en su página web a través del siguiente enlace: http://www.ine.gob.ve/demografica/censopoblacionvivienda.asp

[37] En el libro *Panorama Histórico del Cine en Venezuela*, Tulio Hernández asegura que la película venezolana más taquillera de todos los tiempos es *Homicidio Culposo* (1984) de César Bolívar, con un total de 1 millón 335 mil 085 espectadores, sin embargo, el artículo no explicita la fuente de esa información. Las cifras del CNAC a las que tuvimos acceso para este trabajo no registran número de boletos vendidos en las películas anteriores a 1985, así que nos fue imposible hacer un cotejo. Lo que sí pudimos contrastar fue la cantidad de dinero recaudado en cada una de estas obras: *Homicidio Culposo* logró ganancias de Bs. 17 millones 931 mil 449, mientras que *Macu…* obtuvo Bs. 19 millones 189 mil 350. En su artículo, Hernández reconoce que *Macu…* ha sido la obra nacional de mayor recaudación en taquilla.

[38] Los datos del INE señalan que, según el censo de 1981 en Venezuela habían poco más de 14 millones de habitantes, sin embargo, en el siguiente censo, realizado en 1990, la población había aumentado a 18 millones, lo que nos hace especular que para el estreno de *Macu…* en Venezuela debía haber una media aproximada de 17 millones de habitantes.

[39] La película que le sigue a Macu… en éxito de taquilla es *Secuestro Express* (2005), de Jonathan Jakubowicz, que logró un total de 932 mil 530 espectadores. Con un aproximado de 23 millones de habitantes de acuerdo al censo de 2001, eso se traduciría en un 3,9% de venezolanos que vieron el filme en salas de cine. Cabe destacar que mientras este trabajo es redactado se encuentra en las salas de cine el filme *La hora cero*, de Diego Velasco, que amenaza con destronar a Macu… acercándose al millón de espectadores y con grandes posibilidades de superar esa cifra.

esposa María Inmaculada "Macu" –la actriz María Luisa Mosquera-, 20 años menor que él. Preso de los celos por la infidelidad de su mujer, que se enamora de un muchacho de su edad, Ismael se convierte en asesino. Para no dejar sospecha de su culpabilidad, el policía decide ultimar al joven amante junto a sus dos amigos más cercanos y así encubrir el verdadero móvil del crimen y despistar a las autoridades.

Esta película, si bien encaja dentro de la tendencia que predominaba para la época de películas de delincuencia y marginalidad, ambientada en las barriadas marginales de la capital, reformula los elementos narrativos de este género dejando traslucir la sensibilidad femenina de la autora a partir del punto de vista de la narración. De esta manera, la historia no se centra en describir el delito ni en las motivaciones del asesino, sino en la mujer que había causado indirectamente la tragedia, pero cuya trayectoria vital la convertía también en víctima.

Hoogesteinj hace que la protagonista se convierta en la narradora delegada del relato. Así, poco a poco el espectador va descubriendo, a través de *flash backs*, cómo Macu fue entregada a Ismael en matrimonio –casi vendida- cuando era una niña de 11 años, y cómo su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por las figuras represoras primero de su madre y su abuela, y luego de su marido.

Es interesante tomar en cuenta que Hoogesteinj, en un claro conocimiento de la psicología de la audiencia que vería su película, promocionó a *Macu…* como una historia que más bien reivindicaba a Ismael como un hombre que con su crimen sólo quería limpiar su honor. Así, la película tenía como slogan "Su mujer lo engañó… él tenía que actuar"[40].

[40] Tal como relata María M. Jimenes en *Estrategias Narrativas y Sello genérico en cinco largometrajes de directoras venezolanas*, Tesis Doctoral para obtener el título de Doctora en Filosofía, Université Laval (Québec), 2000.

Una vez en la sala de cine, la película inicia con una secuencia donde al son de la salsa se ve a Macu caminando por las calles de su barrio, con un sensual vestido floreado, maquillada y arreglada, al tiempo que sus vecinos murmuran a sus espaldas cómo ella es la culpable de la desaparición de los tres muchachos, de quienes para entonces no se tienen noticias. Al llegar a su casa se encuentra con un grupo de periodistas que la abordan e implícitamente la señalan como responsable del posible asesinato.

En este punto cabe analizar cómo Hoogesteinj realiza una crítica implícita a los medios de comunicación, que en vez de buscar y señalar al sospechoso de la desaparición –Ismael- se vuelcan en la búsqueda de Macu, a quién consideran más culpable que al propio asesino. "Este subterfugio de la directora pone en claro un mundo a especular: el de la complicidad de los *mass-media* con la perpetuación del poder hegemónico-patriarcal sobre el sujeto femenino. Pero, quizá también, el juego contrahegemónico de miradas-juicios-acciones que Macu enclava en dicha realidad", destaca Luis Delgado Arria[41].

A medida que el filme se adentra en la vida de Macu e Ismael y con el apoyo de los *flash backs* que revelan la historia personal de la protagonista, la historia va cambiando de eje. En un momento dado, el espectador se sorprende a sí mismo dejando de considerar a Macu como la culpable de la tragedia, para más bien convertirla, primero en víctima y luego en juez de la audiencia misma que la pre sentenció. Esto se hace evidente en la secuencia final de la obra cuando, al tiempo que se presentan los créditos, Macu voltea su mirada hacia la cámara y por unos minutos increpa al espectador mirándolo a los ojos.

En una entrevista realizada para esta investigación, Hoogesteinj explicó que su motivación para rodar este filme fue, en primer lugar, el trágico destino de la joven

[41] Luis Delgado Arria, "*Violencias, políticas de identidad y género en Macu, la mujer del policía, La vendedora de rosas y Cidade de Deus*", en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela,* Nro. 10, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2004, pp. 46-47.

protagonista del sonado *Caso Mamera*. “Cuando me pongo a analizarlo me encuentro con que la condición femenina de esa niña, de esa adolescente, tiene la estructura de una tragedia griega”[42].

A juicio de la autora, parte del éxito de la película radica en que tocó el inconsciente colectivo del venezolano al abordar temas tabú como el embarazo adolescente, la dependencia de la mujer hacia el marido proveedor y el hembrismo, como condición opuesta al machismo y también condenable, es decir, la creencia de la mujer de que es superior al hombre.

> “En esa dependencia prevalece de ambas partes una conducta que yo llamaría algo primitiva del machismo y del hembrismo, porque son las madres las que en nuestros países educan a sus hijos varones y hacen de ellos unos machos. Ese tema me permitió abordar problemas como el embarazo precoz, porque Macu a los 15 años ya es madre de dos niños, la relación de un policía como figura de poder en el ámbito de un barrio, el crecimiento de una joven que se enamora de manera natural de un hombre de su edad cuando su marido es 20 años mayor, y una serie de subtemas como por ejemplo, la estructura familiar femenina”.

Hacer un análisis a partir de los criterios de la teoría fílmica feminista para estudiar tanto a *Oriana* como a *Macu…* debe comenzar observando la sensibilidad hacia el sujeto femenino que ambas autoras dejan traslucir. Asimismo, es de destacar el abandono del sello epocal. Como señalamos anteriormente, estas películas dejan a un lado la tendencia que predominaba en las películas de su generación por contar dramas y denunciar situaciones sociales desde el espacio público y/o lo colectivo, para más bien adentrarse en la intimidad de sus protagonistas, el espacio privado –por excelencia femenino- y así, desde lo cotidiano narrar una historia particular que metaforiza un contexto social. Este es

[42] Entrevista realizada para esta investigación el día viernes 6 de agosto de 2010 en la oficina de Solveig Hoogesteinj. La grabación y transcripción están disponibles en los archivos personales de la autora.

un indiscutible sello del cine femenino que se repite a lo largo de la historia de las mujeres cineastas de América Latina. Tal como lo describe Torres San Martín, "del grito convulsivo al susurro cotidiano" (Torres San Marín, 2002: 294).

Es de esta manera como, desde historias domésticas, en *Oriana* conseguimos una profunda crítica al orden patriarcal, clasista y racista de la Venezuela rural, latifundista y burguesa –del pasado y contemporánea- narrado desde la hipocresía de las clases acomodadas, dejando ver su doble moral; y en *Macu…*, por su parte, desde el barrio y la marginalidad, donde se denuncia la dependencia e indefensión de la mujer en una sociedad de marcado perfil represor, pero al mismo tiempo la responsabilidad compartida de la mujer y del hombre en la construcción de las identidades de sus respectivos géneros dentro del orden hembrista y machista.

Estas películas, entonces, exploran la relación de subalternidad dentro del espacio doméstico, "y, por lo tanto, la labor feminista en la articulación de una mirada femenina de resistencia", tal como apunta Ana Forcinito[43].

Llama la atención que ambas obras discriminan a la maternidad, incluso otorgándole características siniestras. En *Oriana* la madre de la protagonista apenas se sabe que existe por la fotografía que abre la película, no obstante, nunca interviene en la trama, y mucho menos en los problemas de padre e hija. En la obra de Hoogesteinj, por su parte, por un lado se presentan a la madre y abuela de Macu, que la entregan sin reservas a Ismael cuando es apenas una niña y luego la aúpan en perpetuar la relación a pesar de la certeza del maltrato y cualidad asesina de Ismael. Además, está la propia actitud de la

[43] Ana Forcinito, *"Mirada, género y marginalidad: el cine argentno a través de María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel y María Victoria Menis",* en Luis Duno-Gottberg, edt., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, p. 39.

protagonista frente a sus dos niños pequeños, a los que es capaz de dejar con su padre cuando esta decide huir, a pesar de sus antecedentes violentos. De hecho, en contadas escenas se deja implícito que la hija mayor de Macu podría estar perpetuando el patrón de su madre. Si recordamos, se muestra una breve aparición de ella rompiendo un juguete cuando sus padres pelean, y también en otro momento Macu mira con recelo cuando Ismael carga a la niña y le hace los mismos cariños que le hacía a ella cuando tenía su edad.

Quizá el único rastro de una maternidad reivindicadora en estas dos películas se encuentra en el personaje de Fidelia, la cuasi esclava negra de Oriana, quien es capaz de quitarle la vida al asesino de su hijo y luego cuidar de Oriana –su hija putativa-, salvándola del encierro y acompañándola hasta el fin de sus días.

También es de destacar que en ambas películas las protagonistas abandonan el papel de pasividad y de objeto a exhibir que según Mulvey es tradicionalmente otorgado a la mujer en el cine comercial. Por el contrario, son ellas quienes llevan sobre sus hombros la acción de los filmes.

En cuanto a la escopofilia, cabe destacar que está casi ausente en ambas obras con respecto al sujeto femenino. Por el contrario, en *Oriana* es Sergio quien en algunas escenas muestra su cuerpo semidesnudo mientras trabaja la tierra, en tomas de clara intención erótica, lo cual representa una ruptura con respecto al tema de la espectacularización del cuerpo. En *Macu…*, por su parte, se presenta una escena de sexo realizada con clara intención provocadora, sin embargo, se muestra tanto a Macu como a su amante en igualdad de condiciones con respecto a la mirada de la audiencia.

Otra característica que une a las dos películas puede encontrarse en el paralelismo de sus dos protagonistas: Oriana y Macu, con el mito griego de Pandora, en tanto ambas,

mujeres hermosas y sensuales, son poseedoras de secretos que al ser develados revelan la *peligrosidad* del sujeto que son y esparcen la tragedia.

El *secreto* que habita en la caja de Pandora no es más que su cuerpo como objeto de deseo, que al ser utilizado como arma, como fetiche, y poseído por el hombre, hace que los males se propaguen.

Así, en un primer vistazo podría interpretarse que tanto Oriana como Macu, siendo mujeres de gran belleza que saben utilizar sus atributos físicos, sensuales y sexuales, desencadenan sus respectivas historias por la pasión que despiertan en los hombres, llevándolos en los dos casos a desenlaces fatales: Oriana a la muerte tanto de su padre como de Sergio, y Macu, el asesinato de su amante y el encarcelamiento de Ismael.

Sin embargo, la teórica Laura Mulvey señala que la figura de Pandora, "como un ícono de lo femenino cuyas características revelan una estrecha relación entre una iconografía de lo femenino y metáforas del espacio"[44] debe ser resemantizado, especialmente en lo que respecta a la teoría fílmica con perspectiva de género.

Mulvey señala que la imagen de Pandora debe ser deslastrada de los clichés que la acompañan y la culpan de desgracias y maleficios. Por el contrario, la autora reivindica la curiosidad de Pandora como un deseo transgresor de la mujer por conocer. "Este impulso femenino de investigar está dirigido a una cultura en la que la mujer, tradicionalmente, no ha sido poseedora del conocimiento, y en la que, tradicionalmente también, se ha tendido a considerar la feminidad como un enigma" (Mulvey, 1995: 65)

Es así como Mulvey propone cuestionar tres mitos asociados a la historia de Pandora: la feminidad como enigma, la curiosidad como elemento peligroso y la división

[44] Laura Mulvey, *"Pandora: topografías de la máscara y de la identidad",* en Giulia Colaizza, edit., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995, p. 65.

del cuerpo femenino en superficie –lo hermoso y atractivo- y secreto –lo malo, lo peligroso dentro de la *caja*-

> "Aunque Pandora ha sido utilizada desde siempre como una alegoría de la puesta en libertad de maldades en el mundo, desde un punto de vista feminista su mirada de curiosidad representa la determinación por parte de la mujer de investigar aquellos aspectos de lo femenino que están, sintomáticamente, reprimidos bajo el régimen del fetichismo" (Mulvey, 1995: 81)

Es así como, a partir de la propuesta de esta autora, pueden redefinirse los papeles de Oriana y de Macu, y considerarlas no como las culpables de sus respectivas tragedias familiares, sino como, por un lado atormentadas participantes de un orden social que las coarta, y por otro, como únicas detentoras de la información –Oriana y su hijo, Macu y su conocimiento del crimen- que, antes de causar desgracias, invitan más bien a la liberación y a la llegada de la justicia.

1.3.- Los 90: nuevos espacios para el discurso femenino

Los años 90 trajeron consigo nuevos aires para la producción cinematográfica femenina en Venezuela. Es en esta época cuando con vigor se abren espacios para el trabajo de las mujeres cineastas más allá de los largometrajes de ficción y los documentales. Además, es entonces cuando muchas de las mujeres realizadoras de la generación del 2000 dan sus primeros pasos detrás de la cámara.

En el año 1993 se aprueba en Venezuela la primera Ley de Cinematografía Nacional. Si bien este instrumento jurídico no respondió por completo al proyecto que los gremios del cine habían propuesto originalmente al parlamento, significó un gran avance en tanto contempló la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como ente rector de las políticas cinematográficas del país y financiador de la producción nacional, sustituyendo al antiguo Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), que tenía facultades muy limitadas.

La promulgación de la ley fue un gran logro de los cineastas, quienes estaban luchando para tener un instrumento jurídico que los amparara desde 1967, cuando se redactó de forma colectiva el primer proyecto[45]. Con la ley los realizadores buscaban un piso que garantizara su labor artística, más apoyo económico para la producción de películas, y una cuota de pantalla para batallar legalmente en contra de los distribuidores y exhibidores que discriminaban su trabajo frente cine al hollywoodense. Este último punto no se consiguió sino hasta la reforma de 2005.

[45] En entrevista para este trabajo, Rodolfo Izaguirre señaló que el anhelo del gremio cinematográfico por tener una ley que amparara su labor data desde 1948, cuando se eligió como presidente de la República a Rómulo Gallegos, novelista y "único presidente cineasta que ha tenido Venezuela". Sin embargo, esta primera iniciativa no llegó a concretarse ya que el autor de Doña Bárbara sólo ostentó el poder durante nueve meses, siendo derrocado.

Sin embargo, se debe reconocer que en lo que se refiere a estrenos de películas nacionales, lejos de crecer, en esta década hubo una notable disminución, esto influenciado por la crisis económica y política en la que se vio imbuido el país durante estos diez años[46], que por supuesto salpicó al gremio cinematográfico.

Así, de 1990 a 1999 fueron estrenadas 48 películas nacionales, de acuerdo a los registros del CNAC. De ese total, seis fueron realizadas por mujeres, -dos de las cuales aún hoy no han sido estrenadas comercialmente- lo que corresponde a un 12,5%.

Los largometrajes hechos por féminas en esta década son: *Señora Bolero*, de Marilda Vera, estrenado en 1991; *Mecánicas celestes*, de Fina Torres, estrenado en 1996; *Santera*, de Solveig Hoogesteinj, estrenado en 1997; y *Huelepega*, de Elia Schneider, estrenado en 1999. Las dos películas sin estreno oficial son: *Corazones negros*, de Gabriela Rangel, y *Sucre*, de Alidha Ávila.

De estos datos vale la pena destacar el debut como realizadora de Elia Schneider, quien luego se convertiría en una de las más importantes cineastas venezolanas, destacándose por tocar temas de gran dureza y sensibles al país. Su estilo se diferencia claramente del discurso femenino y de las historias de mujeres que muchas de sus colegas

[46] En primer lugar, se comenzaron a sentir las consecuencias del llamado *viernes negro*, que en febrero de 1983 inició una fuerte devaluación del bolívar frente al dólar, lo cual tuvo consecuencias devastadoras en la economía del país. A nivel político, en 1989 asumió la presidencia de Venezuela Carlos Andrés Pérez, quien pocos meses después de iniciar su gobierno dictó un paquete de medidas económicas que incluían la privatización de algunas empresas del Estado, la no regulación de precios, el aumento de la gasolina, la liberación de exportaciones, entre otros, las cuales originaron un gran descontento que decantó en la rebelión popular conocida como *El Caracazo*, en febrero de ese mismo año. Se trata de un tristemente célebre episodio de la vida nacional en el que el número total de asesinados y de desaparecidos aún no ha sido determinado, a pesar de que las cifras extraoficiales cuentan más de mil. Las consecuencias de esas medidas económicas impactaron de forma drástica en la vida cotidiana del venezolano y sirvieron la mesa para que en febrero de 1992 se diera el primero de dos levantamientos militares comandados por el Teniente Coronel del Ejército Hugo Chávez Frías, que buscaba derrocar al gobierno de Pérez. La segunda intentona golpista tuvo lugar en noviembre de ese mismo año. Si bien ambos levantamientos militares fallaron, Pérez fue relevado de sus funciones en 1993, siendo acusado de malversación de fondos y fraude a la nación por la Corte Suprema de Justicia. Luego de dos gobiernos interinos, entre 1994 y 1999 gobernó Rafael Caldera, quien sobreseyó de su causa a Hugo Chávez, quien ganó las elecciones presidenciales en 1998 y gobierna hasta hoy. En los 90 también tuvo lugar una intensa crisis bancaria que afectó al 40% de las instituciones financieras del país, ocasionando el desplome de una docena de bancos.

suelen abordar en sus trabajos. Su primer largo, *Huelepega*, es un crudo retrato de los niños de la calle, dando relevancia a los problemas de adicción a drogas, historia que es contada sin pruritos.

Esta película logró un total de 301 mil 555 espectadores, convirtiéndose así en la cuarta película venezolana más exitosa de la década, precedida por *Cuchillos de fuego*, de Román Chalbaud, estrenada en 1990 y logrando un total de 364 mil 859 espectadores; *Sicario*, de José Ramón Novoa, estrenada en 1995 y logrando 452 mil 622 espectadores; y *Salserín, la primera vez*, de Luis Alberto Lamata, estrenada en 1997, con un total de 546 mil 265 asistentes.

Es importante destacar que Schneider no sólo se ha desempeñado en el campo de la dirección. También ha sido la productora de importantes obras nacionales hechas por su esposo José Ramón Novoa[47]. Esta dupla se ha convertido en una de las más taquilleras del cine venezolano.

Con respecto a las otras películas de féminas estrenadas en esta época, cabe destacar que el discurso sobre la feminidad y las historias de mujeres se mantienen en las obras *Señora Bolero*, la historia de una joven bolerista y miembro de la resistencia clandestina durante la dictadura de los 50; *Mecánicas Celestes*, una comedia de enredos sobre una joven venezolana cantante de ópera que emigra a Francia buscando la fama, allí seducirá a hombres y mujeres por igual, al tiempo que se retrata la vida de los latinoamericanos en Europa; y *Santera*, sobre una activista española que viaja a un pueblo de la costa central venezolana para abogar por una mujer que ha sido acusada de practicar la magia negra, adentrándose así en el mundo de la religiosidad popular.

[47] Las películas dirigidas por Novoa y producidas por Scheneider son: *Sicario*, de 1995; *Garimpeiros* (también conocida como *Oro diablo*), de 2000; *El Don*, de 2006; y *Un lugar lejano*, de 2009, según datos oficiales del CNAC. Cabe destacar que los largometrajes realizados por Schneider han sido producidos por Novoa.

Sin embargo, debe resaltarse que el mérito mayor del cine femenino en esta década es la gran cantidad de cortometrajes que fueron realizados. Los datos del CNAC registran un total de 39 obras de corta duración desde 1990 hasta 1999, de los cuales 27 fueron de ficción, cinco fueron documentales, cuatro experimentales y tres de animación.

Algunos de estos trabajos constituyen las primeras obras de las cineastas que en la primera década del 2000 irrumpieron con sus óperas primas, entre ellas Mariana Rondón, Alejandra Szeplaky, Marité Ugas, Carmen La Roche, Carmen Roa, entre otras.

Así, si bien es claro que la producción cinematográfica de los 90, tanto para las mujeres como para el gremio en general, fue precaria en cuanto a la cantidad de obras estrenadas, es necesario reconocer que fue en estos años cuando las directoras que protagonizarían el boom del cine femenino en la década siguiente iniciaron su trabajo y afinaron sus estilos propios.

De esta década también vale la pena destacar la obra cinematográfica de Betty Kaplan, una realizadora venezolano-estadounidense cuyas películas, si bien son de factura extranjera, han tenido un especial interés en el público venezolano.

Kaplan se inició como productora y directora de televisión en Caracas, realizando varios documentales históricos para la televisión estatal Venezolana de Televisión (VTV). En 1994 estrenó la película *Of Love and Shadows (De amor y de sombras)* una adaptación de la novela homónima de Isabel Allende, protagonizada por Jennifer Conelly y Antonio Banderas en lo que sería el primer papel del actor español en una película hollywoodense. Esta obra fue un éxito de taquilla y recibió varios premios en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Luego, en 1998 estrenó la coproducción argentino-española *Doña Bárbara*, basada en la novela del venezolano Rómulo Gallegos, protagonizada por Esther Goris y Jorge Perugorría.

Actualmente Kaplan continúa trabajando en el medio audiovisual en los Estados Unidos, dedicándose especialmente a la televisión, tal como lo informa su ficha en el portal Internet Movie Data Base (IMDB.com)[48].

--

Al cierre de este primer capítulo concluimos que el cine venezolano hecho por mujeres sufrió una profusa evolución desde su nacimiento, con la irrupción de Benacerraf, hasta el final del siglo XX, con el trabajo de jóvenes realizadoras; pasando por un importante momento de esplendor en los años ochenta con los estrenos de *Oriana* y *Macu…*

En cuanto a lo referente a la visión de género implícita en cada obra, si bien no podríamos decir que constituye un denominador común, sí logra gran presencia. Asimismo, se manifiesta de diversas maneras: tanto en lo correspondiente a la protagonización femenina y a la narración de historias centradas en mujeres, como en el abordaje de temas normalmente caracterizados como controversiales, a partir de una sensibilidad particular y alterna al manejo hegemónico. Son algunos de estos temas el aborto, la estructura familiar femenina, el incesto, la violación, el machismo y el hembrismo, la lucha de clases, el racismo, entre otros.

De esta manera, las realizadoras se atrevieron a traducir, a partir de historias puntuales: la de las mujeres de Araya, la de Macu, la de Oriana, las preocupaciones sociales

[48] Información disponible en el enlace: http://www.imdb.es/name/nm0438201/

de cada época en lenguaje cinematográfico, logrando así un relato alterno a la historia oficial de Venezuela y de América Latina en el cual la visión y el lugar de enunciación de la mujer como sujeto histórico cobró protagonismo.

CAPÍTULO II

Cine y mujeres en el siglo XXI: Nuevas miradas y nuevas políticas

2.1.- Hasta 2005: La frontera y la mujer en *Punto y raya*

Con el arribo del nuevo siglo, Venezuela se vio sacudida por fuertes cambios políticos, sociales, económicos y culturales. La coyuntura se debió en gran parte a la llegada del presidente Hugo Chávez y la ulterior promulgación de una nueva Carta Magna, aprobada en diciembre de 1999 con el visto bueno del 71,78% de los votantes[49].

La novedosa *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela* estableció los principios para la arquitectura de un nuevo sistema de gobierno. Planteó la refundación de la República con el fin de establecer una sociedad democrática, multiétnica y pluricultural, y entre otros puntos claves, sentó las bases para lo que luego llevaría por nombre *Poder Popular*, es decir, la mayor participación posible del ciudadano dentro de las decisiones de gobierno a partir de su cualidad como sujeto protagónico, al mismo tiempo constructor y beneficiario de la gestión. Asimismo, fueron incluidas en la Carta Magna importantes reivindicaciones orientadas hacia la igualdad de los venezolanos en razón de la raza, la condición social, las creencias religiosas y el sexo[50].

[49] Con datos del Consejo Nacional Electoral (CNE), disponibles en www.cne.gob.ve

[50] Preámbulo y artículos 2, 3, 9, 19, 20, 21, 22, 23, 46, 54, 59, 62, 67, 68 72, 81, 88, 89, 95, 100, 119 y 121 de la *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*.

A la aprobación de esta Carta Magna y al arribo del *Gobierno Bolivariano* se le sumó la aparición de nuevos movimientos sociales de variadas tendencias ideológicas y banderas de lucha.

Estas circunstancias dieron como resultado un escenario privilegiado para la causa del cine de mujeres, que consiguió un empuje significativo especialmente por la coincidencia de dos situaciones puntuales que se originaron producto del momento político: el reimpulso de la lucha por los derechos de género en Venezuela y el apoyo irrestricto del Estado al fortalecimiento de la industria cinematográfica.

Sin embargo, si revisamos las cifras oficiales es necesario reconocer que no fue hasta 2006, con la reforma de la *Ley de Cinematografía Nacional* y la creación de la estatal Villa del Cine, cuando sucedió un verdadero despegue de la producción audiovisual en Venezuela. Antes de eso, entre los años 2000 y 2005, las pantallas siguieron experimentando un déficit de películas hechas en casa.

Es así como los datos del CNAC registran que en el año 2000 se estrenaron ocho películas venezolanas, dos de las cuales fueron obras de mujeres cineastas: *A la media noche y media*, de Mariana Rondón y Marité Ugas; y *La mágica aventura de Oscar*, de Diana Sánchez[51]. En 2001 llegaron a las salas comerciales sólo tres películas nacionales, ninguna de las cuales fue hecha por una mujer. En 2002 se estrenaron cuatro largometrajes criollos, uno de ellos producto del trabajo de una fémina realizadora: *Acosada en lunes de carnaval*, de Malena Roncayolo. En 2003 sólo se estrenó una película venezolana y fue obra de un cineasta varón. En 2004 se logró la exhibición de cuatro filmes de factura

[51] En el año 2000 las pantallas venezolanas también recibieron a la película Woman on Top, la segunda película de Fina Torres, hecha en Estados Unidos y protagonizada por Penélope Cruz, en lo que fue el debut de ambas en la realización hollywoodense.

nacional, uno de ellos hecho por la realizadora Elia Schneider: *Punto y raya*. Finalmente, en 2005, ninguna de las cuatro películas estrenadas estuvo firmada por una mujer.

Es importante destacar que en este período, si bien continúa existiendo la fuerte debilidad cuantitativa que se venía arrastrando desde los 90, es aquí cuando inicia la aparición de una nueva generación de realizadoras, quienes en este nuevo siglo hicieron su debut dentro del género del largometraje de ficción.

En ese sentido, *A la media noche y media* es un filme casi experimental, donde predomina una estética onírica, novedosa dentro de la cinematografía venezolana. Allí, una ola amenaza con destruir la ciudad y un hombre, una mujer y una niña se niegan a huir, convirtiendo el espacio en una suerte de tablero de juegos. Por su parte, *La mágica aventura de Oscar*, a pesar de caer en ciertos estereotipos del cine comercial norteamericano, tiene el mérito de ser uno de los pocos largometrajes para niños hechos en la historia del séptimo arte nacional. Ambas son óperas primas.

Asimismo, encontramos *Acosada en lunes de carnaval*, la segunda película de Rocayolo. Ambientada en la década de 1930, relata el tránsito de una niña hacia su pubertad, que coincide con la llegada de un régimen dictatorial al pueblo donde vive.

No obstante, tanto por su éxito de taquilla como por las críticas y su buena producción, es *Punto y raya* la película venezolana hecha por una mujer que en este período alcanza los mayores reconocimientos.

Se trata de la segunda obra de Schneider. La cineasta, que ya había logrado renombre por su primera película: *Huelepega*, continúa en esta cinta abordando crudos dramas, esta vez dejándose salpicar por la comedia como estrategia narrativa.

Punto y raya cuenta la historia de dos soldados: Cheíto, un recluta venezolano que se toma el ejército muy poco en serio; y Pedro, del componente colombiano, que adoptó el uniforme con la convicción real de querer defender a su patria. Ambos son asignados de forma simultánea por sus respectivos ejércitos a puestos fronterizos colindantes, en un momento de aguda tensión binacional.

Estando perdidos en la selva –Cheíto por intentar desertar, Pedro por ser sobreviviente de un emboscada de la guerrilla-, ambos soldados se encuentran. Luego de superar la desconfianza mutua y de varias situaciones azarosas con narcotraficantes, guerrilleros y ambos ejércitos, logran construir camaradería y una sincera amistad, que desafía no sólo la guerra que se cierne entre ambos países, sino además las profundas diferencias de personalidad que los separan.

Cheíto –encarnado por el actor Roque Valero- es un joven caraqueño, habitante de una barriada popular. Consume y vende drogas, es mujeriego, se gana la vida con negocios turbios, que continúa practicando una vez es reclutado y enviado al puesto fronterizo. Es bromista, mentiroso y asustadizo. Tiene buen corazón, pero las condiciones en las que creció hicieron que su ser se corrompiera.

Por contrario, Pedro –interpretado por Edgar Ramírez- es un campesino proveniente del páramo colombiano. Es responsable, dedicado y honrado. También nacido y criado en la pobreza, no sabe leer ni escribir. Sin embargo, sus circunstancias personales, antes de envilecerlo, lo han hecho buscar la superación. Quiere llegar virgen al matrimonio para casarse con la novia que lo espera en su pueblo. Para él, la patria, el honor y la dignidad son primordiales.

En este contexto, la película resalta valores humanos como la solidaridad y la lealtad, sin embargo, también muestra con especial crudeza la irracionalidad de la guerra.

En este marco, uno de los grandes méritos de Schneider es que no toma partido, mostrando por igual las miserias del ejército venezolano, del colombiano, de los narcotraficantes y de la guerrilla, dejando claro, tal como lo explicitan los protagonistas en varias oportunidades, que en los conflictos de este tipo, los personajes como Cheíto o Pedro son simplemente carne de cañón.

Punto y raya es una película exponente del llamado *cine de frontera*. Para ubicar las características que sitúan al filme dentro de este género hemos tomado en cuenta las consideraciones de Norma Iglesias[52], quien enumera algunos puntos básicos, entre ellos: que la trama se desarrolle en una ciudad o zona fronteriza, que se refiera a un personaje fronterizo o a migrantes, y/o que parte importante de la trama tenga relación con asuntos limítrofes o de identidad nacional[53]. En *Punto y raya* coinciden los tres requisitos, que explícitamente son abordados en la trama.

Cabe destacar que en Venezuela, la combinación de mujer directora- cine fronterizo venezolano colombiano tuvo previo a *Punto y raya* un importante antecedente: *Por los caminos verdes*, de Marilda Vera, estrenada en 1984. No obstante, la diferencia principal entre ambas obras radica en que mientras Vera asumió a la frontera como un espacio de tránsito para hablar sobre migración; Schneider habló del territorio limítrofe como lugar (o no-lugar) de guerra, y antes que de tránsito, más bien de establecimiento.

Es así como la película propone una construcción de la frontera a dos niveles simultáneos y antagónicos: la frontera como espacio doméstico, habitable, donde son posibles los encuentros y la empatía, más allá de cualquier diferencia cultural que a la larga

[52] Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Vol II*, Tijuana, El colegio de la Fontera Norte, 1991, p. 9.

[53] En su libro, Iglesias enumera otras características específicas al cine hecho entre la frontera mexicana-estadounidense, ya que es a esa región geográfica a la que dedicó su estudio.

no resulta ser determinante; es esta frontera la que permite el acercamiento y convivencia entre Pedro y Cheíto. Luego aparece la frontera como espacio político, abstracto, en donde, para los efectos del filme, sólo es posible el desencuentro y la tragedia; es aquí donde dos ejércitos son capaces de ir por una guerra a muerte. Así, queda abierta la pregunta de ¿Hasta qué punto somos realmente "la misma vaina"? tal como lo plantea el eslogan de la obra.

Punto y raya, además de las consideraciones a las que invita como drama fronterizo, también convoca a realizar un riguroso análisis de género, considerando, más allá del protagonismo de los personajes masculinos, su propuesta para la construcción de la mujer como entidad simbólica y albacea de un discurso sociológico.

La película, a pesar de tener un elenco conformado prácticamente sólo de hombres, se vale de la presencia femenina en oportunidades muy puntuales. En todas ellas las mujeres son expuestas de forma estereotipada, en total oposición a las prácticas cinematográficas femeninas y/o feministas, y más bien reproduciendo el discurso dominante de la mujer como objeto y/u ornamento, es decir, mostrada con entera intención escopofílica a la más pura usanza del cine comercial hollywoodense.

Enumeremos: la despedida de Pedro de su madre y su novia –donde se muestran mujeres sumisas, amas de casa-, el regaño de Cheíto a su hermana por conseguirla hablando con un hombre en la calle –retratando a la mujer sobreprotegida-, luego aparece la única mujer militar del filme, que le da instrucciones a los recién reclutados –a ella no sólo no le prestan atención sus escuchas, sino que la misma cámara la subalterniza, al ignorarla para dar protagonismo a la conversación entre Cheíto y un militar superior, donde por cierto, discuten sobre una eventual libertad del recluta a cambio de sexo con su hermana-. Más adelante, cuando los militares colombianos son emboscados por la guerrilla,

es una mujer con escasa ropa en las riberas del río quien sirve de carnada. Luego se dan las secuencias de contenido erótico y sexual entre Cheíto y la operadora de la radio en el campamento narcotraficante, y las correspondientes a los romances entre Pedro y Yosmar, y Cheíto y Lutecia. Seguidamente, el resto de las mujeres que se presentan son mostradas como meras entidades para el disfrute sexual del hombre a cambio de dinero: prostitutas y adolescentes indígenas subastadas entre los militares.

Tres personajes femeninos logran cierto peso dentro de la trama: la novia de Pedro, Lutecia; la hermana de Cheíto, Yosmar; y Ana María, la operadora de la radio en el campamento de narcotraficantes. Las tres mujeres, a pesar de sus aparentes diferencias, son utilizadas dentro del filme como meras excusas para el disfrute sexual de los protagonistas y placer visual de la audiencia masculina.

Lutecia –interpretada por la actriz Daniela Bascopé-, en un primer momento representa la pureza. Es una joven campesina colombiana que está esperando a su novio Pedro, quien le ha prometido que al terminar su servicio militar se casará con ella. El compromiso de ambos es llegar castos al altar, sin embargo, toda esta imagen se va al traste cuando a la primera oportunidad en que Cheíto intenta seducirla ella se va a la cama con él sin que intermedie mayor trámite. Este personaje rompe el estereotipo de la castidad con otro estereotipo: el de la chica fácil.

Yosmar –la actriz Daniela Alvarado-, por el contrario, es una muchacha desenvuelta que sabe manejar su sensualidad. Su cualidad urbana y su personalidad extrovertida la delatan como una mujer que no es mojigata frente a las experiencias amatorias. Ella logra burlar la protección de su hermano para acostarse con Pedro en su propia casa. Aunque es un personaje consecuente, también responde a la construcción cliché de la joven venezolana de la clase popular, seductora y fácil de seducir.

Finalmente, Ana María –encarnada por Dora Mazzone- trabaja para el narcotráfico. Es una mujer adulta que se nota experimentada, sensual y que está consciente de la atracción que surte en los hombres. No se deja cautivar a la primera oportunidad, antes bien, su actitud insinúa que posee a Cheíto cuando ella así lo ha decidido y no cuando él en un inicio lo propuso. Es una puesta en escena de la clásica mujer fatal, que se desviste frente a su amante sin pruritos, rompiéndose la ropa, y que se atreve a hacer el amor en lugares distintos a la cama –uno de los fetiches del cine a lo largo de su historia-[54] .

Los tres personales logran el clímax de su participación y les dan sentido a sus personajes cuando tienen sexo con los protagonistas, lo cual hace deducir que el propósito de la existencia de estos tres papeles dentro del filme no es otro que sus respectivos encuentros carnales con Cheíto y Pedro, al tiempo que son recurso narrativo para la reafirmación de la masculinidad de ambos personajes. Así, deducimos que paradójicamente, a los efectos de la película, las cualidades de hombría de Cheíto y Pedro no vienen dadas por sus hazañas dentro del campo de batalla –lo cual sería natural considerando el género de la película y entrando en la lógica del cine bélico-, sino por su capacidad de seducción y su actividad sexual.

Finalmente, también vale la pena mencionar a las prostitutas como personaje colectivo. Se trata de mujeres ligeras de ropa, totalmente fieles a la imagen estereotipada de la trabajadora sexual, que muestra su cuerpo desnudo con morbo y placer, al son de

[54] Esta secuencia de *Punto y raya* hace recordar clásicas escenas eróticas del cine internacional en las que se le saca partido al lugar inusual que los protagonistas eligen para tener sexo, casi siempre arrastrados por un sentimiento de lujuria impostergable. Por ejemplo, vale la pena mencionar la escena que protagonizan Jack Nicolson y Jessica Lange en *El Cartero Siempre llama dos veces* (1981), filme de Bob Rafelson en la que sobre una mesa de cocina la pareja hace el amor, con un componente importante de violencia carnal y utilizando como juguete sexual y fetiche ingredientes culinarios. También merecen mención la secuencia de sexo sobre un piano que llevan a cabo Richard Gere y Julia Roberts en *Mujer Bonita* (1990), y tomando en cuenta al cine latinoamericano, debemos recordar aquella que protagonizan Maribel Verdú y Gael García Bernal en *Y tu mamá también* (2001) en el asiento trasero de un vehículo.

movimientos insinuantes. En palabras de De Lauretis, mujeres "ob-scenas (esto es, fuera de la escena)"[55]. A ellas, Schneider las muestra en el filme en secuencias muy burdas, con poca sensibilidad, valiéndose del cliché. Desde nuestro punto de vista, esta decisión de la directora deja ver una apuesta creativa muy básica.

Es así como los personajes femeninos de *Punto y raya*, antes de convertirse en sujetos detentores de la mirada, son más bien objetos de la mirada, mujeres espectáculos, fetiches, en un ejercicio cercano a la usanza del más comercial cine hollywoodense. Así, a pesar del género de su directora, la película se aleja diametralmente de las prácticas del *cine de mujeres*, que más bien objeta estos recursos estilísticos y del relato, proponiendo el acento en la creación de nuevas estructuras de identificación y de representación femenina.

Vale acotar, no en defensa de la película, pero sí para ampliar el análisis, que *Punto y raya* si bien está dirigida por una mujer, fue escrita por un guionista hombre: Henry Herrera, uno de los más importantes escritores venezolanos de películas y telenovelas[56].

A pesar de esta crítica en razón de las nociones de género manejadas en la obra, es nuestra opinión que este punto específico no le quita valor a la película en su conjunto, siendo un largometraje con un guión redondo y consistente, donde las interpretaciones y la puesta en escena logran satisfacer las expectativas del espectador promedio. Asimismo, plasma con fidelidad lo correspondiente al drama fronterizo y a la amistad como valor humano.

---

[55] Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 29.

[56]Ninguna de las películas de Schneider ha sido obra de su propia pluma. Además de *Punto y raya, Huelepega* tiene guión de Nestor Caballero y Santiago Tabernero, y *Des-autorizados*, su más reciente obra, estrenada en 2009 –su cinta más personal, totalmente alejada temática, estilo y estética de las dos anteriores- fue escrita a cuatro manos por Fernando Butazzoni y Rosa Clemente.

Desde el punto de vista técnico, debe mencionarse que *Punto y raya* fue la primera película venezolana en ser grabada enteramente en formato digital. El éxito de este largometraje con la crítica se evidencia en los premios que obtuvo en los festivales de cine de Bogotá, Los Ángeles, Gramado y Sao Paulo.

En Venezuela, durante su tiempo de exhibición en salas comerciales, logró la asistencia de 159 mil 718 espectadores, de acuerdo a las cifras oficiales del CNAC, siendo por mucho el filme venezolano más taquillero de 2004.

2.2.- La actividad fílmica femenina luego de la reforma a la Ley de Cinematografía Nacional y el nacimiento de la Villa del Cine

En septiembre de 2005 fue aprobada por la Asamblea Nacional (AN) una reforma de envergadura a la *Ley de Cinematografía Nacional*. Las innovaciones que se incluyeron dentro del instrumento jurídico tomaron en cuenta ítems relacionados con el financiamiento, la producción, distribución y exhibición de las obras cinematográficas venezolanas.

Uno de los más importantes aportes de esta normativa fue la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine), al cual se le debe en gran parte el considerable aumento de la producción de películas nacionales en Venezuela durante los años recientes.

Tal como la ley lo prevé, Fonprocine es un fondo alimentado por contribuciones fiscales obligatorias de personas jurídicas cuya actividad comercial esté relacionada con el trabajo cinematográfico y/o audiovisual, tales como los distribuidores, los exhibidores, las compañías de televisión por suscripción, los canales de televisión, entre otros. Asimismo, irá a Fonprocine lo correspondiente al 5% del costo de cada entrada de cine vendida en el país[57].

Desde su creación, este fondo ha logrado importantes dividendos económicos con los cuales se ha podido financiar gran parte de la producción de películas venezolanas por parte del CNAC, institución que gracias a este nuevo mecanismo de obtención de recursos pudo ampliar la cantidad de obras seleccionadas en sus concursos de financiamiento, y

[57] En los artículos 6, 21, 36, 37, 40, 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56 de la *Ley de Cinematografía Nacional*.

especialmente se centró en aumentar el número de cineastas noveles que alcanzaban recursos para hacer sus primeras películas[58].

Como es de suponerse, las mujeres cineastas fueron altamente beneficiadas dentro de este grupo de jóvenes realizadores que desde entonces ha obtenido financiamientos.

En una entrevista realizada a propósito de este trabajo, la presidenta del CNAC, Alizar Dahdah, explicó que si bien la institución no cuenta con un programa específico para la ayuda económica a cineastas mujeres, sí es cierto que gran parte de los realizadores que se postulan para solicitar financiamientos son féminas –especialmente dentro del grupo que solicitan fondos para hacer sus primeras películas-, y que ellas logran una cantidad de proyectos aprobados muy paritaria frente a los cineastas varones. Este hecho difiere en gran medida de los escenarios específicos de la mayoría de los países de América Latina, donde la labor de la dirección fílmica sigue siendo eminentemente masculina, al igual que los financiamientos estatales[59].

Para ilustrar esta idea podemos revisar los datos sobre el otorgamiento de fondos para la realización de proyectos fílmicos en la convocatoria 2010 del CNAC[60]. Este año, de un total de 61 trabajos aprobados, 19 correspondieron a cineastas mujeres, en lo que representa el 30% del total de financiamientos.

---

[58] Los recursos de Fonprocine, además de ayudar al financiamiento de obras en todas sus etapas de producción, también son destinados a otorgar estímulos financieros a la base industrial (laboratorios, compañías productoras, empresas de alquiler de equipos, entre otros), a becas de estudio, programas de fomento del cine como festivales y encuentros de cineastas, entre otros.

[59]En el capítulo tres ampliaremos esta idea al hacer una comparación con cifras de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia.

[60]Difundidos por la Gerencia de Comunicaciones y RRPP del CNAC el día 8 de octubre de 2010 a través de un boletín de prensa enviado por correo electrónico y publicado en su página web, disponible en el siguiente enlace: http://www.cnac.gob.ve/beta/contentEsp.php?s=Ac&id=721

Se otorgaron fondos a trabajos en 13 categorías, distribuidos tal como se refleja en el siguiente cuadro:

CATEGORÍA	**TOTAL DE OBRAS FINANCIADAS**	**TOTAL DE OBRAS FEMENINAS FINANCIADAS**	**NOMBRE DE LA OBRA Y DE LA REALIZADORA**
Largometraje de ficción (Cineastas experimentados)	1	--	--
Largometraje de ficción (2da. y 3ra. obra)	3	1	-*Árbol encendido*, de Mariana Rondón.
Largometraje de ficción (Ópera prima)	4	3	-*La distancia más larga*, de Claudia Pinto. -*El regreso*, de Patricia Ortega. -*Nena, salúdame al Diego*, de Andrea Herrera.
Desarrollo de proyecto (documental)	4	2	-*Algo pasó en el alma*, de Rosana Matecki. -*Biopatente*, de Andrea Rodíguez.
Desarrollo de proyecto (ficción, 2da. y 3ra. obra)	1	1	-*A full resolución*, de Carmen La Roche.
Desarrollo de proyecto (Cineastas	2	1	-*La duda*, de Solveig Hoogesteinj.

experimentados)			
Desarrollo de proyecto (Ópera prima)	4	1	-*Dos de trébol*, de Jessica Wenzelmann.
Desarrollo de guión	23	6	-*Mariposa de lata*, de Sofía Salazar. -*Lunes o martes, nunca domingo*, de Maruvi Leonett Villaquiran -*Bromelia*, de Efterpi Charalambidis. -*A una cierta distancia*, de Carmen La Roche. -*Tamara*, de Elia Shneider. -*360°*, de Mayte Hidalgo.
Cortometraje de ficción	10	2	-*Tempo Adagio*, de Alcione Guerrero. -*Cuéntame una historia*, de Alejandra Fonseca.
Animación	3	1	-*No Jile*, de Carolina Dávila.
Largometraje documental	2	--	--
Mediometraje documental	1	1	-*9 Lunas*, de Nathalia La Fuente.
Cortometraje documental	3	--	--

Además del CNAC, como un segundo recurso para la producción de cine venezolano con fondos estatales debe mencionarse el nacimiento en 2006 de la Fundación *Villa del Cine*, como institución perteneciente a la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

La *Villa del Cine* es una productora de películas que constituye uno de los proyectos bandera del Gobierno Bolivariano en cuanto al desarrollo de las artes y la cultura. Tiene como objetivo la realización de obras audiovisuales propias y en coproducción, que diversifiquen la oferta cinematográfica en el país y pongan en circulación temas para el debate nacional.

Por ejemplo, desde su creación, la institución ha puesto especial énfasis en la producción de cintas históricas que convoquen a la reapropiación de las grandes gestas y personajes del pasado nacional, como *Miranda regresa* (2007) y *Taita Boves* (2010), de Luis Alberto Lamata y *Zamora, tierra y hombres libres* (2009), de Román Chalbaud. También ha sido del interés de la Villa del Cine retratar el derecho y respeto a la diversidad sexual, especialmente a los transexuales, en *Cheila, una casa pa'maíta* (2010), de Eduardo Barberena. Igualmente se han producido documentales y cortometrajes, algunos de ellos de gran carga política, retratando temas como las desapariciones forzadas en los gobiernos de la *Cuarta República*, los nuevos movimientos sociales de América Latina, la explotación petrolera, entre otros.

Los problemas de la mujer y la igualdad de género también han sido primordiales dentro del trabajo de la *Villa del Cine*, dedicándole parte de sus esfuerzos, por un lado como tema a retratar dentro de sus películas y por otro aupando el trabajo de directoras mujeres.

Tal como indica su página web oficial, desde su creación, la *Villa del Cine* ha logrado la producción de más de 30 proyectos, entre ellos el estreno comercial de 14 largometrajes[61], de los cuales –hasta la fecha[62]- cinco han sido obra de mujeres cineastas.

Es así como al revisar las cifras de estos últimos cinco años notamos un evidente crecimiento en la industria cinematográfica venezolana, que no sólo deja como balance el mero progreso cuantitativo, sino también, entre otras cosas, la impronta de las directoras mujeres, que lograron un importante porcentaje de películas en las carteleras y se aventuraron a contar nuevas historias en las que son evidentes las rupturas no sólo en lo que respecta a los temas abordados, sino también a la utilización de nuevos recursos técnicos y a la experimentación con estilos y estéticas.

De hecho, las cifras del CNAC reflejan que las 15 películas hechas por mujeres y estrenadas comercialmente entre 2006 y 2010 se equiparan a la cantidad de filmes femeninos vistos desde 1981 a 2005 -15-[63]. Además, arrastra como particularidad la presencia de seis documentales, que también fueron vistos en las salas de cine convencionales, lo cual significa una experiencia inédita, al menos para las nuevas generaciones de cineastas y espectadores.

Los datos año a año, de acuerdo con el CNAC, son los siguientes:

En 2006 se estrenó un total de once películas nacionales, una de ellas fue obra de una mujer: *Maroa*, de Solveig Hoogesteinj. Este largometraje es un crudo relato sobre una niña criada por su abuela y sumida en la pobreza, quien encuentra en la música clásica un

[61] Información disponible en el siguiente enlace: http://www.villadelcine.gob.ve/index.php/quienes-somos/sobre-la-villa/la-villa

[62] Este trabajo se concluyó en noviembre de 2010.

[63] No tomando en cuenta las películas *Corazones Negros* y *Sucre*, ambas de 1998, que tal como se reseñó en el capítulo anterior, no tuvieron estreno comercial en Venezuela.

instrumento formador e inspirador, gracias al apoyo incondicional de su maestro, de quien termina enamorándose, a pesar de su corta edad, introduciendo una subtrama con claras reminiscencias al filme *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick. En este largo Hoogesteinj regresa a su recurrente temática de la mujer sola y de la estructura familiar femenina, así como al tema de la niñez frente a los impulsos sexuales. Esta tríada de situaciones ya había sido abordada por la realizadora en *Macu, la mujer del policía*, y parcialmente en *Santera*.

En 2007 se mantiene la tendencia, y de 14 filmes nacionales, uno es femenino: *Postales de Leningrado*, de Mariana Rondón. Esta cinta, de marcados ribetes autobiográficos, es un relato ambientado en 1966, durante el período de lucha armada que sacudió a Venezuela. La particularidad del filme es que es narrado desde la perspectiva de los niños, hijos de guerrilleros, quienes cuentan la historia de sus padres tal como ellos la perciben. La *autoría femenina* de la obra se revela en la importancia que tiene en la trama el tema de la maternidad, además de la narradora principal, que es una niña.

En 2008 se logró un tope: 36 estrenos nacionales, de los cuales ocho fueron obra de mujeres. Cabe destacar que a su vez, de esas ocho, seis fueron documentales, dos de ellos en coproducción con Ecuador.

Los largos de ficción son: *1, 2 y 3 mujeres*, de Anabel Rodríguez, Andrea Herrera y Andrea Ríos, un tríptico sobre tres féminas, producido por la *Villa del Cine*; y *Perros corazones*, de Carmen La Roche, la historia de una mujer que al perder a su hijo debe enfrentar la soledad y aprender nuevamente a recibir la amistad y el amor. Ella se refugia en el cariño que siente hacia su mascota, Estefanía, que sin proponérselo la conduce a nuevos senderos, incluyendo el amor hacia un hombre, a pesar de la angustia que siente por la cercanía de quien cree ser el asesino de su hijo.

Los documentales, por su parte, son: *Terminal de pasajeros de Maracaibo*, de Yanilú Ojeda, sobre el microcosmos de este lugar de tránsito en la segunda ciudad de Venezuela; *Metralleta*, de Belén Orsini, sobre el arpista venezolano Carlos Orozco; *Defensos, crónica del juego de palos*, de Aldrina Valenzuela, sobre la práctica del *garrote*, un baile-juego-arte marcial original del centro occidente del país; y *Cuando la brújula marcó el sur*, de Laura Vásquez, sobre las luchas emancipadoras en Venezuela desde la llegada de los españoles hasta nuestros días, este último producido por la *Villa del Cine*.

En coproducción con Ecuador se realizaron *Cuba, el valor de una utopía*, de Yanara Guayasamín, en la que se retrata la historia de algunos habitantes de la isla antillana y su relación con la revolución; y *Alfaro Vive, Carajo*, de Isabel Dávalos, sobre el grupo armado del mismo nombre que combatió en Ecuador durante la década de 1980.

En 2009 hubo un abrupto descenso cuantitativo en el cine venezolano, con apenas ocho estrenos nacionales, entre largos de ficción y documentales. De ellos, dos fueron obra de mujeres cineastas: *Libertador Morales, el justiciero*, dirigida por Efterpi Charalambidis y producida por la Villa del Cine, es una comedia que relata la historia de un mototaxista, gran admirador de la figura de Simón Bolívar, que decide convertirse en vengador y retar a la banda de ladrones que azota a su barrio; y *Día naranja*, de Alejandra Szeplaky, una película femenina en todo sentido, que narra la situación de tres mujeres: una en Caracas, otra en Bogotá y otra en Buenos Aires, que el mismo día se enfrentan con la posibilidad de estar embarazadas.

Finalmente, en 2010, hasta la fecha se han estrenado doce películas nacionales, de las cuales tres involucran la autoría de mujeres cineastas: *Amorcito corazón*, de Carmen Roa, una comedia romántica sobre una exitosa periodista que es abandonada por su amante, un hombre casado; *Des-autorizados*, de Elia Schneider, una apuesta novedosa, osada y casi

experimental, donde dos personajes de una obra de teatro se escapan del papel y se aventuran en el mundo “real”; y *Habana Eva*, la cuarta película de Fina Torres, una comedia de enredos que se desarrolla en la capital cubana, donde una joven costurera debe decidir entre el amor de dos hombres: un revolucionario cubano, humilde y de corazón noble, con quien está comprometida, y un joven adinerado venezolano que recién llega a su vida.

Es así como en estos últimos cinco años no sólo ha crecido la cantidad de películas hechas por realizadoras, sino que se ha abierto ampliamente el abanico de opciones, tanto en lo que concierne a los géneros –al experimentar con la comedia, el cine experimental, el cine de época…- como en los lenguajes utilizados y sobre todo los temas a circular.

Además, es importante destacar que estos últimos años no sólo legan una gran presencia femenina como autora, sino también como gestora del cine. A la fecha, es notable la presencia de mujeres en puestos claves dentro de la gestión pública del audiovisual venezolano.

El CNAC, por ejemplo, ha sido comandado por dos mujeres en los últimos dos años: Andrea Gouverneur, entre 2009 y 2010 y Alizar Dahdah desde mayo de 2010. La Villa del Cine, a pesar de estar actualmente presidida por un hombre -el cineasta José Antonio Varela- tuvo como presidenta fundadora a Lorena Almarza, quien la encabezó desde su nacimiento en 2006 hasta enero de 2008. Por su parte, Amazonia Films, la distribuidora de películas del Estado venezolano, está dirigida actualmente por Jeanette García.

Asimismo, las citas fílmicas más importantes del país también está dirigidas por mujeres. Karina Gómez es la principal responsable del Festival del Cine Venezolano de Mérida (Suroccidente, Andes) el evento cinematográfico más longevo y prestigioso de

Venezuela que tiene lugar anualmente. Asimismo, Débora Schneider es la presidenta del Festival de Cortos Universitarios Viart, que tiene lugar en Caracas una vez al año.

2.3.- El universo femenino en *Postales de Leningrado*; *1, 2 y 3 mujeres* y *Día Naranja*.

De entre las 15 películas femeninas que fueron estrenadas en Venezuela entre 2006 y 2010 vale la pena resaltar a *Postales de Leningrado*; *1, 2 y 3 mujeres* y *Día Naranja* como interesantes experimentos de construcción de discursos y universos femeninos, que no sólo coinciden en apoyarse dentro de los postulados clásicos de la teoría fílmica feminista al retratar mujeres en resistencia a la matriz dominante patriarcal, sino que además, dentro del contexto general del cine venezolano, presentan lenguajes y propuestas cinematográficas iconoclastas.

Estas tres películas, sin duda exponentes del nuevo cine venezolano del siglo XXI, abordan no sólo situaciones meramente femeninas como la maternidad, el aborto, la estructura familiar femenina, la mujer como objeto sexual y la discriminación en razón del género, sino además dramas humanos y universales como la pobreza, la lucha de clases, la migración, el miedo y la búsqueda de la identidad, que relatados desde la mujer adquieren ribetes claramente diferenciables del cine venezolano hecho por los hombres, o hecho por mujeres pero a partir del discurso hegemónico.

Postales de Leningrado fue estrenada con éxito en 2007, logrando una cifra cercana a los 42 mil espectadores, de acuerdo con el CNAC[64]. Fue el primer largometraje dirigido en solitario por Mariana Rondón, realizadora formada en Cuba y Francia, quien en 2000 ya había presentado *A la media noche y media*, película en la que compartió los créditos con Marité Ugas.

[64] Es importante hacer notar que, tal como lo demuestran los registros del CNAC, así como en la década de 1990 la producción de películas nacionales decreció, también se redujo el promedio de espectadores en salas comerciales para los largometrajes venezolanos, esto también influenciado por las estrategias de mercadeo cada vez más agresivas del cine hollywoodense. De manera tal que, por ejemplo, sólo 13 películas en toda la década de 2000 ha lo grado una taquilla superior a las 100 mil entradas vendidas.

La cinta es narrada por una niña, quien a la vez cuenta la historia de su primito Teo, nacido en el seno de una familia de la provincia venezolana y criado por su abuela, de quien se sospecha locura. Tanto Teo como la niña narradora son hijos de guerrilleros. Por eso, su vida cotidiana está llena de pasatiempos que aluden a la valentía, al acertijo, al escondite y a la evasión.

Los recursos empleados para llevar a cabo este relato son del todo novedosos dentro de la escena del cine venezolano. La animación en 2D y la intervención de las imágenes forman parte fundamental de la obra y otorgan a los personajes y a la narración muy ricos universos interiores. Además, los efectos sonoros otorgan un ambiente sesentoso y la inclusión dentro del relato de documentales reales hace que la película en sí misma trascienda su carácter ficcional, y exponga y denuncie tristes episodios del pasado reciente de Venezuela.

Son recurrentes dentro del filme las referencias a la figura femenina, que no sólo es omnipresente, sino que además ocupa un rol protagónico, especialmente desde el tema de la maternidad, que le da apertura y cierre al largometraje y que se mantiene presente de forma transversal en toda la obra.

Así, cobran relevancia Marcela, una joven guerrillera –encarnada por la actriz Greisy Mena- que debe dar a luz en la clandestinidad pero cuyo parto, irónicamente, se convierte en hecho noticioso al ser el primero del día de las madres. Este personaje, si bien no ahonda en sus orígenes ni en las circunstancias que la llevaron a unirse a la lucha armada, tiene un profuso desarrollo durante la cinta, que la muestra desde el momento en que está clandestina en la selva y se enamora de uno de sus camaradas, hasta su embarazo, su supervivencia como combatiente, su tránsito a la guerrilla urbana, su parto y su perenne

huída, en la que ahora la acompaña su pequeña hija, que además le sirve como pasaporte al anonimato.

Luego encontramos al personaje de la abuela –encarnada por Haydée Faverola-, quien se hace de una supuesta locura como herramienta de evasión frente al escenario de un posible asesinato de sus hijos combatientes. Es sobre sus hombros donde descansa la responsabilidad de criar a Teo, y además, colaborar en lo posible con la gesta de sus hijos, a la que la supuesta locura le es muy funcional.

Este personaje cierra la película al presentarse internada en un manicomio junto a uno de sus hijos guerrilleros, que también fingía locura. Así, ese *performance* que ella protagoniza en su vida cotidiana logra en última instancia la unión permanente con su hijo, que consiguió evadir la cárcel con la misma estrategia de la supuesta demencia.

Tanto la abuela como la joven guerrillera hacen un uso político y estratégico de su maternidad al convertirla en una herramienta útil para el logro de la causa, aún cuando esto no exente su sensibilidad y amor para con los hijos, en ambos casos.

Finalmente, es importante nombrar a la narradora del filme. Una niña que a pesar de su corta edad –unos siete u ocho años- ya ha experimentado los horrores de la guerra y conoce bien los peligros que las persiguen a ella y a su madre, quienes viven en una eterna clandestinidad. Su narración, a pesar de estar hecha en un lenguaje que revela la cualidad infantil de la niña, deja traslucir toda la dureza del conflicto. Ella está consciente de que debe cambiarse de nombre con frecuencia, que la traición está presente en el entorno cercano y que su madre corre permanente peligro de muerte, y se pregunta cuál será su destino en caso de quedar huérfana.

Postales de Leningrado tiene la particularidad de ser una película de marcadas referencias autobiográficas. Rondón es hija y nieta de guerrilleros, y tal como los protagonistas de su película, ella debió experimentar ese momento histórico, no sólo en primera persona, sino como niña pequeña. Ella misma, en su infancia, recibió postales con imágenes de las nevadas en Leningrado, tal como Teo, así que no es aventurado suponer que en gran medida la niña narradora de la película es ella misma. En ese sentido, tampoco sería osado decir que, así como la niña utiliza en la película una gran cantidad de disfraces y de nombres falsos para ocultarse, a fin de cuentas, el propio personaje de la pequeña sea una gran máscara que en realidad oculta a Mariana Rondón, como narradora del relato en primera persona.

"Una de las razones por las que hice esta película es porque no tenía ni fotos ni imágenes de la juventud de mis padres. Mi tía me dijo que en la Disip[65] podría encontrar algunas que le quitaron a ella en un allanamiento, pero prefiero hacer una película que ir a la Disip a buscar el álbum de mi familia", relató la autora en el segmento *Making Off* de la película, disponible dentro del DVD de la obra.

De hecho, movidos por esa situación, el equipo productor de la película, al tiempo que realizó *Postales de Leningrado* también llevó adelante el documental *Hijos de la guerrilla*, dirigido por Marité Ugas, en el que se recogen las experiencias de los hombres y mujeres que en aquella época debieron enfrentar la clandestinidad como niños, hijos de los participantes de la lucha armada. Así, es natural que la directora como hija y como mujer, se interesara en narrar su historia desde el prisma de la maternidad[66].

---

[65] Dirección General Sectorial de los Servicios de Inteligencia y Prevención, liquidada en 2009 y sustituida por el Servicio Bolivariano de Inteligencia (Sebin).

[66] El tema de la guerrilla vista por los niños tiene un antecedente importante dentro del cine venezolano: la película *La pequeña revancha* (1986), de Olegario Barrera. Esta película, si bien presenta un lenguaje fílmico diametralmente diferente al de *Postales de Leningrado*, aborda una trama muy parecida, siendo el protagonista un niño, cuyos padres

Otro mérito importante de la película es su reproducción en imágenes y ambientación de la atmósfera de los años sesenta, tanto en lo que respecta al espacio doméstico provinciano, que por ejemplo, puede apreciarse en todo su esplendor en la secuencia correspondiente a la celebración del año nuevo; así como del imaginario popular y de masas de la época, que puede ubicarse en el programa de la *Señorita Mayonesa* y el asalto a la tienda por departamentos por parte del grupo femenino de guerrilla urbana.

También son de destacar las escenas de guerrilla en la selva, cargadas de gran simbolismo en tanto la geografía cambia de acuerdo a las situaciones de los combatientes. Así, el ambiente es verde y frondoso en los avances del grupo, pero al momento de la emboscada, los cadáveres son encontrados en un paisaje desolado.

La cinta logró importantes premios internacionales en Biarritz, Montevideo y La Habana, entre otros encuentros fílmicos.

1, 2 y 3 mujeres también es una cinta que presenta a la mujer-madre como sujeto protagónico. Este filme, producido por la Villa del Cine luego de realizar un concurso de guiones y de seleccionar a las directoras, en realidad se trata de la unión de tres cortometrajes y representa el trabajo colectivo de un trío de realizadoras debutantes, dirigiendo películas sobre mujeres, pero escritas por hombres. Justamente por tener ese carácter de "película por encargo" es la menos íntima de las tres obras a las que nos hemos acercado en este acápite.

El primer corto –dirigido por Andrea Herrera y escrito por José Luis Varela, José Antonio Varela y Rafael Pinto- cuenta la historia de Eloína –la actriz Juliana Cuervos-, una madre soltera que trabaja como aseadora en un despacho de abogados. Cierto día, dentro

---

están involucrados con la lucha armada en el pueblo donde viven, y con estrategias infantiles debe burlar la seguridad militar para evitar las sospechas hacia su familia.

del baño de hombres, la protagonista consigue un sobre lleno de dinero, que luego se sabe, es la caja chica de la oficina. Ella, con miedo de hacerse del pequeño tesoro, emprende una aventura personal al sustraer billetes gradualmente. Eloína invierte el dinero en comida, paseos y útiles escolares para su hijo, a quien desde pequeño le ha tocado enfrentar las carencias de un hogar sin padre y de recursos muy limitados. Este cortometraje habla explícitamente de la brecha entre las clases sociales y de las diferencias y enfrentamientos entre pobres y ricos.

La segunda historia –dirigida por Anabel Rodríguez y escrita por Juan Ramón Jiménez- es protagonizada por Rosario –Ogladith Mayorca-, una joven que migra del campo a Caracas y que luego de enfrentar la muerte de su abuela –su figura materna- se inicia como empleada doméstica en el hogar de un matrimonio de clase alta. Al ser seducida por el dueño de la casa, la joven debe abandonar su trabajo para luego enterarse de que ha sido contagiada con el virus del Sida. Sus duras circunstancias personales la arrastran a morir en la indigencia y sumida en la locura, añorando haberse casado con su enamorado de la infancia.

Por último, el tercer corto –dirigido por Andrea Ríos e ideado por José Luis Varela, José Antonio Varela y Rafael Pinto- es la historia de Gregoria –encarnada por Ana Isabel Llorca-, una madre en un poblado rural venezolano que debe salir adelante junto a sus tres hijos: una adolescente rebelde, una niña despierta y soñadora, y un bebé, enfrentando el abandono permanente de su esposo, quien con la excusa de siempre estar trabajando se ausenta de la casa por largas temporadas. La llegada inesperada de una familia en tránsito y la constante insurrección de Margarita, la hija mayor –y protagonista delegada del filme, encarnada por la actriz Carolina Riveros- obligan a Gregoria a reaccionar ante la realidad que tanto se esmeró en maquillar: que está sola como cabeza del hogar.

Las tres historias dentro de esta película coinciden en una visión no estereotipada de la mujer. Retratan sin reservas la contingencia de la estructura familiar femenina, que como hemos visto, es una constante en el *cine de mujeres* venezolano, y muestra cómo la fémina asume desde sus diferentes lugares de enunciación –la urbanidad, la migración, la ruralidad, el matrimonio, la soltería, la maternidad, la madurez, el noviazgo, la juventud…- sus decisiones y las consecuencias de sus actos. Se trata del eterno dilema entre enfrentar los sinsabores o darse por vencida.

Así, Eloína desde su sumisión como empleada marginal, abraza la rebeldía como arma para no perder la fortuna que repentinamente llegó a sus manos y que está dispuesta a defender a toda costa –por cierto, que es este el único corto de los tres que parcialmente reivindica a la figura masculina, encarnada por el pretendiente de la protagonista, quien si bien en un principio deja traslucir una personalidad machista y sumisa frente a sus superiores, al final deja la puerta abierta al insinuar ser el salvador de Eloína-.

Rosario, por su parte, se evade de la realidad escribiendo una carta imaginaria a su amado Eulogio, añorando los tiempos mejores cuando no pensaba en abandonar su terruño, y apegada a un vestido de novia, que lo mismo sirve de atuendo que de sábana o pañuelo, y de un trompo que funciona como leit motiv sobre las vueltas que puede dar la vida. Gregoria, finalmente, decide abandonar la casa que se cae a pedazos y que es metáfora para representar su estabilidad familiar, aparentemente bien edificada, pero en realidad triturada en su estructura fundamental. Así, se aventura junto a sus hijos en un horizonte que como un lienzo vacío, aún no muestra nada más que un sendero a recorrer. Sin embargo, el desenlace de esta tercera historia asoma la posibilidad de perpetuar o no ese modelo represor, materializado en las hijas de Gregoria: Margarita, reacia a la figura del matrimonio, abraza a su madre y la ayuda en su tránsito; mientras que Ana, la menor, que sueña con su boda y un vestido de novia blanco, queda rezagada tras de ellas, con un velo

improvisado y llevando en sus manos la jaula dorada de los periquitos que previamente fueron liberados.

De esta manera, los tres cortometrajes ponen el dedo en la llaga al abordar desde diferentes perspectivas la ausencia de la figura paterna dentro de la familia: Eloína al ser único sostén económico del hogar; Rosario al ser la niña criada sólo por su abuela, quien a pesar de haberla cuidado y advertido de los riesgos que corre una mujer sola en la gran ciudad, sucumbe a los encantos del típico hombre rico y guapo; y Gregoria, cuyo esposo no es más que una figura decorativa dentro del contexto familiar.

1, 2 y 3 mujeres tuvo una tímida participación dentro de las pantallas comerciales venezolanas, consiguiendo una taquilla total de 26 mil 861 espectadores. Sin embargo, esta cifra no incluye las personas que han podido ver la cinta en las proyecciones gratuitas y populares que tanto la Villa del Cine como Amazonia Films han organizado para difundirla de forma paralela, como parte de sus estrategias alternativas de exhibición.

La tercera película que despierta nuestra atención en este período es *Día Naranja*, primer largometraje de ficción de Alejandra Szeplaki, quién a pesar de estrenarse en este género es una joven directora de vasta experiencia en la realización de cortometrajes y documentales, gran parte de ellos de temática abiertamente femenina y feminista.

En esta película Szeplaki narra la historia de tres mujeres, separadas por la geografía, la edad y estilos de vida. Ellas, el mismo día se tropiezan con la posibilidad de estar embarazadas: Patricia –la actriz Carolina Riveros-, una universitaria venezolana, ingenua y soñadora, que a pesar de no tener una estabilidad económica ni emocional, ve con ilusión y emoción la posibilidad de ser madre. Su personalidad adolescente la hace idealizar un posible embarazo, a pesar de que todos los factores le son adversos, incluyendo una pareja no estable y machista que sólo la considera como pasatiempo. Sol –encarnada

por Martina García-, una artista visual colombiana que no está segura de querer emprender un embarazo porque se encuentra en una situación coyuntural donde coinciden su vida profesional y personal: una beca al exterior y el retorno de su ex novio, al tiempo que su actual pareja insiste en formalizar la relación. Finalmente Ana –interpretada por Bernarda Pagés-, una mujer argentina, entrando en la madurez, preocupada por su físico y encargada del negocio familiar. A pesar de haber nacido en el seno de una familia de valores tradicionales, ella se resiste a perpetuar el esquema del matrimonio y los hijos, antes bien, quiere independizarse y abrir su propio negocio, y considera que un embarazo no sería más que un estorbo, sin embargo, no deja de tomar en cuenta el detalle de que tal vez esta sea su última oportunidad de ser madre.

En este contexto, el espectador se aventura a transcurrir un día completo en la vida de estas tres mujeres, mientras ellas deciden qué hacer con sus respectivos embarazos, analizando los pros y los contras y buscando una pequeña ayuda de sus amigos.

Szeplaki se valió de recursos visuales para retratar los universos íntimos de cada una de las protagonistas, en una apuesta que pareciera cimentar casi el cien por ciento de la obra en su dirección de arte. Así, Patricia está imbuida en un alrededor rosado y naranja, recién salido de la infancia con ribetes de dibujo animado japonés, en una Caracas cosmopolita, llena de arte cinético. Sol habita una Bogotá azul, antañona y colonial, nostálgica, en donde contrastan los adoquines de las calles con el vestuario irreverente de la protagonista. Ana, finalmente, habita una Buenos Aires blanca, con claras reminiscencias a las ciudades europeas, y su universo es minimalista, de líneas simples.

Este filme, al igual que *Postales de Leningrado*, para reproducir los tres universos anteriormente mencionados hace un copioso uso de la animación y la intervención digital de las imágenes.

Las tres protagonistas, en un momento dado de la película, presentan respectivos desnudos. Se trata de escenas muy conceptuales donde cada una presenta su versión de la obra *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli. Estas puestas en escenas son mostradas con gran sensibilidad, alejando al desnudo del fetiche, para más bien presentarlo como un momento de renacimiento y sinceridad entre las protagonistas para con ellas mismas. Es decir, están desnudas porque sus sentimientos y sus emociones están desnudos, a flor de piel.

En cuanto a su argumento, si bien la película está basada en ser o no ser madre, el guión no ahonda ni toma partido en consideraciones morales, jurídicas o clínicas sobre el sexo, el aborto o la maternidad. Más bien, pareciera un esfuerzo por retratar la dificultad a la que se enfrenta una mujer en su búsqueda personal y su toma de decisiones en una sociedad que como pasatiempo se regocija en señalar. Entonces, *Día naranja* apunta más hacia la responsabilidad de la mujer en tomar las riendas de su porvenir como ser individual, que hacia dilemas éticos o juicios de moral sobre usar condón o no, abortar o no, o sobre ser o no ser madre.

El final abierto de la obra resulta un poco decepcionante para el espectador que durante todo el transcurso de la obra espera con expectativa el resultado de las tres situaciones, sin embargo, el que nunca llegue a saberse sobre el embarazo de ninguna de las protagonistas puede interpretarse como un esfuerzo de la directora por otorgarle a sus tres personajes la libertad que tanto reclamaron.

Día naranja, de acuerdo a los datos aportados por el CNAC, logró un total de 25 mil 124 espectadores.

Es evidente identificar a la maternidad como hilo unificador de estas tres películas, que según sus particularidades dan al tema de la mujer frente a sus hijos un carácter mucho más contundente que el simple parentesco o la determinación biológica, para más bien denunciar o representar dilemas mayores, que van desde los apremios económicos a la ideología política, pasando por episodios más domésticos, como la crianza o la separación, o incluso la decisión de ser o no ser madre, como un asunto de soberanía sobre la propia vida.

Teresa De Lauretis señala que el modelo patriarcal tradicional ubica a la sexualidad de las mujeres dentro de la muy restringida función "natural" de la concepción, "lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina" (De Lauretis, 1992: 37). De esta manera considera que el cine, como expresión del lenguaje y manifestación cultural, está llamado a objetar este modo de representación, buscando más bien, en este caso, las formas de la maternidad que sitúen a la mujer dentro de su proceso emancipatorio. Es nuestra opinión que estas tres películas están cercanas a esa tendencia.

Como ya señalamos, tanto *Postales de Leningrado* como *1, 2 y 3 mujeres* y *Día naranja* representan apuestas poco usuales en el cine nacional, especialmente por su posición respecto a la mujer. Sin embargo, esta muestra representativa tampoco constituye un indicador de la desaparición de discursos conservadores dentro del cine venezolano actual, de hecho, sería irresponsable afirmar que todas las películas venezolanas hechas por mujeres en el período de estos últimos diez años responden a un discurso feminista o cuando menos alternativo en razón de sus nociones de género.

Por ejemplo, *Libertador Morales, el justiciero* si bien también se erige como un trabajo innovador dentro del cine nacional por ser una comedia protagonizada por un héroe

bastante sui géneris, con claras influencia del comic mezclado con elementos del patriotismo y de color local de la urbanidad caraqueña, propone una narrativa cercana al melodrama, con ribetes de telenovela, que hace una representación de la mujer como sujeto frágil, pasivo y manipulable, que culmina, como toda historia romántica, en el matrimonio y su correspondiente vestido blanco.

En todo caso, sí es de destacar que las películas femeninas de esta última década no están centradas necesariamente en ubicar a la mujer dentro de una posición de subalternidad dentro de la sociedad –excepto en los casos de *Maroa* y *1, 2 y 3 mujeres*, donde sí es clara esta intención, a pesar de que ese lugar marginal está más dado por la situación de pobreza que por el género en sí mismo- por lo que sí podríamos considerar como característica unificadora la búsqueda interior de las mujeres protagonistas a partir de sentimientos detonantes, que vienen dados por situaciones como el embarazo, el despecho, el luto, la enfermedad, el arte o los contextos políticos.

2.4.- Experiencias femeninas en el cortometraje, el documental y el cine de animación.

Hasta ahora hemos centrado nuestra investigación en la sistematización histórica de las mujeres cineastas que han dirigido largometrajes de ficción estrenados comercialmente en el devenir del cine venezolano.

Ahora, en este punto ocuparemos nuestra atención en cronicar brevemente las experiencias de mujeres cortometrajistas y documentalistas. Nuestro interés radica en que si bien ambos géneros no gozan de la notoriedad que da el largometraje de ficción, la cantidad de mujeres que los cultivan en Venezuela es exponencialmente mayor a la que se ocupa del cine a estrenarse en salas comerciales. Igualmente, es importante para este trabajo evidenciar brevemente los temas que desde ambos géneros fílmicos las mujeres cineastas han puesto en circulación, y hasta qué punto sus historias delatan una *autoría femenina*.

Así, siendo una lista muy larga, y sabiendo además que en gran parte del país existen colectivos e individualidades dedicados tanto al cortometraje como al documental, nos limitaremos en este breve acercamiento a analizar los datos registrados por el CNAC durante los últimos diez años, así como a mencionar algunas de las más conocidas cineastas, que han cultivado uno y otro género en este período[67].

Para iniciar el análisis es importante retomar el que quizá es el más importante antecedente del cine documental femenino en Venezuela: los trabajos del *Grupo Feminista*

[67] Se torna cuesta arriba hacer un estudio exhaustivo sobre el desarrollo del cortometraje y el documental en toda Venezuela, considerando la gran cantidad de colectivos y de realizadores individuales que cultivan estos géneros, además de la realización en las universidades y tomando en cuenta la reciente masificación del trabajo cinematográfico debido al advenimiento del video digital. En ese sentido, por ahora sólo nos ocuparemos de los trabajos que están registrados en las estadísticas del CNAC. Queda para una próxima investigación, mucho más ambiciosa, la sistematización de las realizadoras de cortos y documentales a nivel nacional.

Miércoles, fundado en 1978 e integrado por las realizadoras Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovana Merola[68].

Explica Torres San Martín[69] que el grupo *Miércoles* fue contemporáneo a los Colectivos *Cine Mujer* que se fundaron en Colombia y México. El propósito de las tres agrupaciones era difundir a través del cine los derechos de la mujer y evidenciar la opresión del género en los grupos humanos más subalternos.

"Los trabajos de estas voluntades colectivas inician una reestructuración del discurso cinematográfico, más allá de proponer nuevas concepciones fílmicas o temáticas. (…) Lo que provocan es la creación de otro tipo de actividades y representaciones, aquellas ligadas con las actividades cotidianas del mundo femenino" (Torres San Martín, 2002: 293).

El *Grupo Feminista Miércoles* estrenó su primer documental en 1981, cuando es presentado el filme *Las alfareras de Lomas Bajas*. Sin embargo, su trabajo más emblemático es *Yo, tú, Ismaelina*, de 1982. En esta película se retrata la historia y vida cotidiana de un grupo de alfareras del estado Táchira (Ándes, suroeste) utilizando como hilo conductor la historia de Ismaelina, quien murió a los 43 años por complicaciones médicas en su parto número 24.

En esos mismos años inició su trabajo como documentalista Liliane Blaser. Esta realizadora, apasionada por el tema de los derechos humanos, es la fundadora, junto a Lucía Lamanna y Mylvia Funtes de la *Comunidad de Trabajo e Investigación (Contraín)*, que

[68] Antes de conformar este colectivo, las cineastas de forma individual realizaron importantes trabajos documentales sobre mujeres y también sobre la situación política en Venezuela para la época, algunos ligados al grupo Cine Urgente, políticamente comprometido con la izquierda venezolana en la década de 1970, de acuerdo a la investigación de Karen Schwartzman.

[69] Patricia Torres San Martín, "*Los escenarios fílmicos de lo femenino: Cineastas latinoamericanas"*, en Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, edit., *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 293.

abrió sus puertas en 1986 y que desde entonces se ha dedicado a la formación de realizadores, especialmente dentro del género documental, en lo que quizá es la más importante y reconocida organización independiente –en tanto no está oficialmente ligada al Estado ni a las grandes universidades- dedicada a la enseñanza de la creación audiovisual en Venezuela.

Más allá de su labor formadora, Blaser, antropóloga, psicóloga y socióloga por la Universidad Central de Venezuela (UCV) y con estudios de cine en Francia, tiene el mérito de ser una de las cineastas criollas más importantes tanto por su trabajo militante e ideológicamente comprometido, como por el valor histórico de sus cintas, en tanto ha recogido en imágenes audiovisuales importantes episodios de la historia venezolana contemporánea. Algunos de sus trabajos han sido realizados en codirección con Lucía Lamanna.

Con particular valentía, Blaser ha arriesgado su vida filmando cámara en mano violentos y controversiales episodios de la vida nacional como el 27 de febrero de 1989, conocido como *El Caracazo*, del que resultó el documental *Venezuela, febrero 27, de la concertación al desconcierto* (1990); y los alzamientos militares del 4 de febrero y 27 de noviembre de 1992, con la obra *1992: El des-cubrimiento (Jugar o ser jug@ados)* (1993). También realizó *Vargas: las huellas del agua* (2000), sobre los deslaves ocurridos por causa de torrenciales lluvias en la costa central de Venezuela en diciembre de 1999, entre otras muchas cintas.

Más recientemente, Blaser y Lamanna se han ocupado de realizar documentales sobre episodios de violencia y conflictos políticos fuera de las fronteras venezolanas. Así, han dirigido los filmes *El fantasma de la libertad o cuánto valen 3 mil toneladas de uranio empobrecido* (2006), sobre las protestas dentro de los Estados Unidos en contra de la

invasión a Irak; *Honduras después del 28 de junio de 2009* (2010), sobre el golpe de Estado a Manuel Zelaya; y *Palestina, crónica de una herida* (2010), sobre la historia del pueblo palestino y sus acciones de resistencia contra el ejército israelí en la Franja de Gaza.

En una entrevista realizada a propósito de esta investigación[70], Blaser explicó que si bien ella sí considera que la visión de género está implícita en sus obras y que además respeta el trabajo de las realizadoras que se ocupan de retratar problemáticas netamente femeninas y de la mujer, su obra está más bien enmarcada dentro del tema de los derechos humanos en su conjunto.

"Algunas autoras sí tienen a una heroína femenina, yo no creo que esté muy sesgada por ahí, para mí el dolor es el del ser humano", sentenció.

Sus películas, a pesar de estar alejadas de los circuitos comerciales de cine, gozan de gran reconocimiento y popularidad dentro de Venezuela dada su difusión en festivales internacionales, espacios alternativos y en algunos canales de televisión. Sus documentales son calificados por ella misma como "aparatitos de guerra mediática".

Aterrizando en el período que nos ocupa -2000-2010- notamos que las estadísticas del CNAC registran un total de 78 obras de cine documental realizadas por mujeres: 5 largometrajes[71], 26 mediometrajes y 47 películas de corta duración.

En cuanto a cortometraje, fueron realizadas por mujeres 23 obras de ficción, dos experimentales y una obra de animación[72].

---

[70] Entrevista realizada el miércoles 25 de agosto de 2010 en la sede de Cotrain, en Caracas. La grabación y transcripción completa de la conversación está disponible en los archivos personales de la autora.

[71] Que fueron mencionados en el punto anterior.

[72] Es necesario aclarar que las estadísticas del CNAC en cuanto a cortometrajes (de ficción y documentales) no son claras, ya que muchas de las obras no cuentan con fecha de estreno o calificación de género dentro de las bases de

Entre las realizadoras más prolíficas de esta generación debe mencionarse a Alejandra Szeplaki, con una vasta obra que se ocupa de varias temáticas como la ciudad, la identidad nacional y lo femenino. Ya en 1996 ella había dirigido el cortometraje *Ella*, sobre una joven mujer que se enfrenta al dilema del aborto. En 2000 presenta *Inoxidable*, una obra de ficción donde tres personajes usan la rebeldía como vía para conseguir la libertad en entornos altamente represores. En 2003 estrenó la serie *Mujer*, un grupo de cortometrajes dedicados a retratar la historia de mujeres venezolanas trabajadoras, alejadas del canon hegemónico de la Miss Venezuela: una chef, una artista plástico, una partera, una psicóloga, una titiritera, una cantautora y una maestra de ballet. El trabajo de Szeplaki se extiende a más de 30 obras desde la década de 1990.

Por otra parte, puede mencionarse a Ana Cristina Henríquez, quien en el género documental se ha dedicado a retratar el paisaje natural venezolano con los trabajos *Tierras de agua dulce* (2005), sobre la flora y la fauna de los humedales en los llanos venezolanos (centro), sus reservas acuíferas y la importancia de su preservación y *A los pies de Canaima* (2007), un mediometraje que se adentra en el más grande parque nacional venezolano (sureste), relatando una expedición hacia su biodiversidad.

En cuanto a los temas de diversidad sexual y soberanía del cuerpo, la realizadora y artista visual Argelia Bravo realizó *Parasarelas Libertadoras* (2009), un documental de cruda denuncia sobre las trabajadoras sexuales trangéneros que trabajan en la transitada Av. Libertador de Caracas[73].

---

datos. Según nuestras posibilidades, hicimos una investigación documental y vía internet para ubicar las fechas y géneros de muchas de estas películas, pero por falta de información es posible que algunos trabajos hayan quedado fuera de nuestro conteo.

[73] La investigadora venezolana Albeley Rodríguez llevó a cabo en el año 2010 un trabajo alrededor de la obra de Argelia Bravo titulado "*'Irreales' visibilizados en la obra de Argelia Bravo. Arte Contemporáneo para la reconfiguración de los imaginarios sociales*."

Por otro lado, un movimiento de cine de temática indígena ha cobrado gran relevancia en estos últimos años con realizadoras que -en su mayoría- son mujeres y provienen del estado Zulia (noroccidente). Son algunas de sus exponentes Alejandra Fonseca con su película *El cartero wayúu*; Leiqui Uriana y Yanilú Ojeda con *Jepirra* –Uriana es la primera cineasta del pueblo wayúu en ser estudiante en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba-; Elizabeth Pirela con *Majayut* –película en la que el cine indígena se mezcla con la visión de género al relatar la historia de cómo una niña del pueblo wayúu se convierte en mujer y los protocolos que debe seguir su pretendiente para que le sea concedida su mano-, Blanca Vanessa Núñez y Uraisí Troconis con *Etapontok Ro-Etomo, la lucha continúa*; y Patricia Ortega con *El niño shuá* y *Kataa ou-outa, vivir o morir*.

De hecho, Ortega no sólo ha cultivado el documental indigenista, sino que ha logrado amasar una amplia experiencia como documentalista y cortometrajista de ficción, dando prioridad a temáticas relacionadas con la pobreza y la migración y su impacto en el cuerpo. Así, sus documentales retratan realidades donde prevalece el ímpetu del ser humano por superarse y la esperanza, contrario a sus cortos de ficción, que tienen una inmensa carga de denuncia, en donde se critica a la sociedad de consumo desde el retrato de sus seres más marginales. Nacida en Maracaibo, capital del estado Zulia, Ortega ha centrado su trabajo en relatar historias de su región. Como cineasta se formó en la Universidad del Zulia (LUZ), Cuba y Alemania.

Entre sus trabajos documentales más importantes pueden mencionarse *Dos soles dos mundos* (2002), sobre un grupo de tres mujeres latinoamericanas migrantes en Alemania; *La boda de Blanco* (2002), sobre el universo de los ancianos tomando como hilo conductor el matrimonio entre dos habitantes de un geriátrico de Maracaibo y *Sueños de hansen* (2006) sobre el antiguo leprocomio de su ciudad natal.

En la ficción destacan los cortos *Al otro lado del mar* (2006), un durísimo drama protagonizado por dos niñas quienes sufren la extrema pobreza y trabajan como vendedoras de dulces en el Mercado Las Pulgas de Maracaibo, allí una lleva a otra hacia el "rito iniciático" de la prostitución; y *Perolita* (2007), la historia de una mujer indigente y con discapacidad intelectual que habita en las calles del centro de Maracaibo, donde es asesinada a sangre fría por un comerciante.

Actualmente Ortega se encuentra en proceso de realización de su primer largometraje de ficción, *Por un gallo*, producido por la Villa del Cine, y además acaba de ser beneficiada con un financiamiento del CNAC para llevar a la pantalla grande la película *El regreso*.

Tampoco deben dejarse fuera de esta galería las realizadoras dedicadas al documental político, entre ellas Stella Jacobs, con *Víctimas de la democracia* (2007) sobre la lucha guerrillera de la década de 1960 y Ana Laura Pereira, española residenciada en Venezuela, que realizó *Éramos invisibles* (2009), sobre el golpe de Estado a Manuel Zelaya.

Otras importantes cortometrajistas dedicadas a la ficción son Alexandra Henao, con su trabajo *Cunaro* (2008), la historia de dos niñas habitantes de la costa venezolana, que se aventuran a salir de pesca, retando las costumbres de su pueblo, que prohíben esta práctica para las mujeres; y Laura Muñoz, autora de *Adán y Eva* (2007), la historia de amor entre dos ancianos. Ambos cortometrajes se hicieron de importantes premios en festivales internacionales.

En el cine animado se destaca Viveca Baíz, una cineasta y dibujante pionera del género en Venezuela, quien en 1994 estrenó su primer trabajo *El equilibrista o la realidad del deseo*. Su segundo filme *Titiri-we, el canto de la noche*, presentado en 2008, versa

sobre una leyenda indígena del pueblo Yanomami en la que se relata el nacimiento de la noche.

Antes de Baíz, el cine animado hecho por mujeres tuvo en Venezuela algunos antecendentes importantes con los cortos *La ventana* (1989), de Haidée Pino y *Febrero* (1990), de María Eugenia Martínez. También, la realizadora Raiza Andrade había codirigido junto a Edmundo Aray el largometraje *Simón Bolívar, ese soy yo* (1994), que cuenta la biografía del Padre de la Patria con figuras artesanales hechas de cerámica.

En 2010 la actriz Prakriti Maduro debutó como directora al presentar su cortometraje animado *I wanna shine*, que relata la historia de los objetos de un set de filmación, que toman vida una vez se apagan las cámaras, realizado con la técnica de *stop motion*.

--

Para cerrar este segundo apartado es necesario, en primer término, reconocer el gran empuje que tuvo el cine femenino venezolano durante la primera década del siglo XXI gracias al apoyo de las instituciones gubernamentales. Gran parte de estos logros no son más que el resultado del trabajo gremial realizado durante décadas por los cineastas venezolanos. Estos avances, desde luego, abarcaron lo correspondiente a la realización femenina, que además se vio beneficiado por el reimpulso que tuvieron en el país las luchas de género.

Cinematográficamente hablando, las películas que resultan de esta época traducen con fiabilidad la realidad que el país vive. Sin embargo, ya no metaforizan los contextos sociales a través de historias particulares, sino por el contrario, usan situaciones de alcance colectivo para narrar relatos íntimos.

Por otro lado, se mantienen temáticas de décadas pasadas como la estructura familiar femenina y las diatribas inherentes a la maternidad, y aparecen nuevos temas y géneros, como el cine de comedia y el cine para niños. Podría decirse que la mujer cineasta de Venezuela entró al nuevo siglo con pasos firmes, y que el florecimiento de su cine es expresión del cambio de época que vive el país en su conjunto.

En cuanto a las experiencias en el documental, la animación y en el cine de corta duración, es de suma relevancia revalorar el trabajo de precursoras como las realizadoras participantes en el colectivo *Miércoles*, la documentalista Lilianne Blaser y la animadora Viveca Baiz, y tomar en cuenta que sus respectivos aportes a la historia del cine nacional se convertirán en referentes no sólo por los géneros utilizados, sino por sus posiciones firmes respecto a situaciones políticas y sociales del acontecer nacional.

CAPÍTULO III

Mujeres y cine en el mundo andino

3.1.- Cuatro países, cuatro películas

Para el desarrollo de este último capítulo tomaremos distancia de la cinematografía venezolana y nos ocuparemos de hacer un breve acercamiento al trabajo de mujeres realizadoras de cuatro países andinos: Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia.

En cada uno de los casos, además de hacer una pequeña descripción sobre el desempeño de la mujer directora dentro del escenario de las respectivas cinematografías nacionales[74], hemos tomado como referencia un largometraje de ficción de reciente factura para dar cuenta de los lenguajes utilizados y los temas puestos en circulación.

Nuestra intención es hacer un diálogo entre las cuatro películas de manera que a la postre pueda resultar en un breve diagnóstico sobre la situación actual de la cinematografía femenina en esta región suramericana durante la década que ya termina. También nos interesa ubicar las respectivas *autorías femeninas*, es decir, buscar –en el caso de que exista- el punto que delata a estas obras como fruto del trabajo de una realizadora mujer, y saber si sus puntos de vistas desafían de algún modo las formas tradicionales de representación cinematográfica, tanto en lo que incumbe al retrato del sujeto femenino, como a otros temas no necesariamente vinculados al género, como la representación del

[74]Hemos realizado este acercamiento histórico y estadístico de acuerdo a nuestras muy limitadas posibilidades de tiempo y espacio, a partir de recursos bibliográficos y de datos oficiales proporcionados por tres de los cuatro países a estudiar. No encontramos la misma cantidad y calidad de información para cada caso, en ese sentido, tan sólo presentamos un panorama general.

cuerpo, la identidad nacional, la historia y la memoria particular y colectiva, las estructuras familiares, entre otros.

En especial, será de nuestro interés cruzar la variable *autoría femenina* con lo que nos atrevemos a denominar *autoría andina*, y rastrear una posible marca en la obra no sólo relacionada con el género, sino también con la cualidad andina de las realizadoras, considerando a esta como una sub categoría del llamado Cine Latinoamericano en la cual las y los cineastas dejan traslucir su lugar de enunciación como participantes de los procesos, tensiones, rupturas, contradicciones y cosmovisión del noroccidente y centro de América del Sur, en tanto su especificidad con respecto al resto del continente otorga a esta región muy particulares características, proclives a ser representadas en el celuloide. Asimismo, ubicar si en las películas las directoras orientan su trabajo discursivo en base a criterios de testimonio, denuncia o interpretación.

Es así como más allá del análisis fílmico nos interesa ver a estas películas como generadoras de conocimientos sobre esta región suramericana, y así rastrear hasta qué punto son entes de representación estética de sus cosmovisiones.

COLOMBIA

Iniciando con Colombia, en primer lugar es necesario exponer que antes de esta última década el país neogranadino había tenido una historia muy tímida en lo que se refiere a las mujeres como directoras de cine de ficción. Menciona Juana Súarez[75] como

[75]Juana Suárez, "*El género del género: Mujer y cine en Colombia. Una mirada al legado de Gabriela Samper, Marta Rodríguez y Cine Mujer"*, en Luis Duno-Gottberg, edit., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, pp. 3.

hito importante a la película *Con su música a otra parte*, de Camila Loboguerrero, estrenada en 1983. También debe mencionarse a las realizadoras Patricia Restrepo y Patricia Cardoso, que en los 90 estrenaron sendos largometrajes: A pesar de lo dicho fueron de mucho mayor talante los aportes de las documentalistas colombianas, especialmente autoras como Gabriela Samper, Martha Rodríguez y el colectivo Cine Mujer.

> "A más de cien años de historia del cine colombiano pocos largometrajes han sido dirigidos por mujeres. En gran parte las cineastas colombianas han trabajado en la dirección de cortos y mediometrajes, y en forma prominente en la realización de documentales. Sin embargo, en uno y otro caso, la invisibilidad de su trabajo no es ajena a la misma falta de distribución que ha caracterizado la historia del cine de ese país, un síndrome que viene siendo recuperado desde la formulación de la Ley de Cine de 2003. Otra razón de peso para dicha invisibilidad radica en la ausencia de lecturas y análisis feministas" (Suárez, 2008: 3)

En ese sentido, según esta autora, realizadoras de países como México, Argentina, Brasil y Venezuela han gozado de mayor atención por parte de la crítica feminista y de los estudios de cine y mujer, por tanto han sido objeto de mucha mayor difusión internacional. Además, las realizadoras colombianas –en una situación similar a la de los otros países que ocupan nuestro estudio- enfrentan la franca desventaja que les significa ser un muy pequeño grupo en comparación con la avasallante cantidad de hombres cineastas colombianos, situación que en los últimos años ha empezado a cambiar con el arribo de nuevas directoras de cine que estrenan sus óperas primas y que intentan estabilizar la balanza.

Es así como entre 2000 y 2010, en Colombia, de acuerdo a las cifras oficiales del Ministerio de Cultura[76], se estrenaron un total de 97 películas nacionales, de las cuales sólo seis fueron obra de realizadoras femeninas, es decir, que las directoras mujeres tuvieron una

[76]Cifras disponibles al público en la página web del Ministerio de Cultura de Colombia. Puede accederse directamente a través del siguiente vínculo: http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=18371

participación cercana al 6,1%. Son sus películas: *La historia del baúl rosado* (2005), de Libia Stella Gómez; *Nochebuena* (2008), de Camila Loboguerrero; *La ministra inmoral* (2007), de Celmira Zuloaga; *El ángel del acordeón* (2008), de María Camila Lizarazo; *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo y *Los últimos malos días de Guillermino* (2010), de Gloria Nancy Monsalve[77].

Para nuestro análisis hemos seleccionado a la primera de estas películas: *La historia del baúl rosado*. En primer lugar la elegimos por ser una ópera prima que trasluce el espíritu de una nueva época en el cine colombiano, cuando se enfrenta el arribo de una nueva camada de cineastas (mujeres y hombres). De hecho, un dato a destacar es que de las seis películas mencionadas anteriormente, cinco son obra de realizadoras debutantes[78]. En segundo lugar, la película de Gómez nos llama la atención por un relato poco convencional dentro del cine hecho por mujeres, al ser exponente del género del *cine negro*[79].

Ambientado en 1945, el filme tiene como argumento central la investigación de un crimen particularmente difícil, que termina convirtiéndose en la búsqueda personal del protagonista, quien por un lado asume deshacerse de los lastres personales que no le permiten crecer como ser humano, y por otro, es sorprendido con la evidencia de la

[77]A estas seis películas debe sumarse el trabajo de dos realizadoras colombianas que han estrenado sendos filmes fuera de las fronteras de su país: *Las mujeres de verdad tienen curvas* (2002), de Patricia Cardozo y *Entre nos* (2009), de Paola Mendoza, ambas obras realizadas en los Estados Unidos. Paradójicamente, estos dos trabajos están mucho más comprometidos con los temas de género que los realizados por sus colegas dentro de Colombia, cuyos relatos, en ninguno de los casos, tomaron como eje a la representación de la mujer o a temas cercanos a las propuestas tradicionalmente femeninas y/o feministas.

[78] Sólo *Nochebuena* es obra de una cineasta experimentada, el resto son primeras películas.

[79] Este género cinematográfico está caracterizado por la puesta en escena de hechos delictivos, "creando en torno al crimen un marcado clima de *suspense*; ya sea respecto al éxito de la empresa criminal, el descubrimiento del culpable, o las motivaciones del delito", explica Antonio Costa, quien señala que este tipo de películas está enmarcada netamente en el ambiente urbano y sus temas centrales son los conflictos entre la ley y el libre albedrío, la inocencia y la corrupción, y las reglas de la convivencia frente a los sujetos *sin ley*. El autor critica que generalmente, al menos en lo que respecta a la producción hollywoodense, en este género termina privando un "moralismo codificado" que impone "siempre un final positivo y edificante". Con información de: Antonio Costa, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 102-106

corrupción y la sordidez que lo rodea. Así, la investigación funciona como metáfora del propio tránsito del personaje para dilucidar el enigma de su destino.

Se trata del detective Corzo, interpretado por el actor Edgardo Román, un hombre honrado y honorable, de amplia experiencia como investigador policial, sin familia y amparado por el omnipresente recuerdo de su madre muerta. A él se le asigna la investigación de un crimen muy particular: descubrir al asesino de una niña cuyo cadáver apareció en la estación de trenes de Bogotá dentro de un baúl que había sido enviado como encomienda hasta un pueblo del departamento de Santander (centro).

La investigación es insistentemente entorpecida por las revelaciones de un diario que paradójicamente lleva por nombre *La Verdad*, pero que en su mayoría publica especulaciones y noticias falsas. Sin embargo, a la larga el nombre de este periódico será más certero de lo imaginado, cuando el investigador descubra que la respuesta al misterio ha estado siempre frente a él, y en la primera plana del diario. De esta manera, mientras el detective Corzo trata de atar cabos y seguir las pistas, se adentra en el descubrimiento de las redes de corrupción que se manejan dentro de la policía y donde la prensa juega un papel fundamental.

La historia, además, es sazonada con la aparición de Martina, joven viuda dueña de un bar y apasionada lectora de la crónica roja, quien se convierte en colaboradora del detective Corzo, tanto en lo que respecta a la resolución del crimen, como en la travesía íntima del personaje hacia su propia liberación.

La película está ambientada en una Bogotá sombría, donde la constante lluvia y neblina imprimen un ambiente gris y tenebroso, asimismo, los discursos de Jorge Eliécer Gaitán, que se perciben muy en el fondo, dan a la obra cierta preocupación de verosimilitud histórica. Lamentablemente hay notorias falencias en la narración al hacer asomar sub

tramas y personajes sin un motivo claro y dejando otros muchos sin un cierre que justifique su aparición, por ejemplo, todo lo referente al tráfico de cadáveres en el hospital, que no consigue un desenlace o el personaje de la celosa casera del detective Corzo, cuya participación no tiene un objetivo claro dentro del filme.

También en lo que respecta a la técnica cinematográfica, si bien en un principio la película presenta un aparente cuidado estilístico en la representación de la época, son imperdonables algunos detalles como la aparición de vehículos o edificios modernos.

De las cuatro películas que mencionaremos dentro de este estudio es importante hacer ver que es esta la menos íntima y autoral, y además, también es la que menos se identifica con el tema andino.

Respondiendo a un modelo mucho más comercial, el filme no tiene grandes ambiciones en cuanto a su trascendencia como obra artística. Sin embargo, la reivindicamos como un interesante y poco frecuente esfuerzo dentro del cine hecho por mujeres en los países de latinoamericanos, al abordar temáticas fuera de la matriz feminista o centrada en la figura de la mujer como protagonista y portadora de discursos, más bien levantando la bandera de que el cine hecho por mujeres no necesariamente debe estar centrado en el discurso de género.

ECUADOR

En cuanto a Ecuador, en primer lugar será necesario precisar la obra de algunas realizadoras cuyas películas cobraron relevancia en décadas pasadas.

De acuerdo a las investigaciones de Wilma Granda[80] una de las más importantes directoras en la historia del cine ecuatoriano es Mónica Vásquez, autora de las películas *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo* (1983), *Madre Tierra* (1984), *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de mujeres* (1987), y *El sueño verde* (1988). Asimismo, entre otras cineastas, Granda menciona a Viviana Cordero, que realizó *Sensaciones* (1991) –codirigida con Juan Esteban Cordero-, *El gran retorno* (1995), *Un titán en el ring* (2002) y *Retazos de vida* (2008).

En lo que respecta a los últimos diez años, de acuerdo a las cifras del CNCINE, en total fueron estrenados, entre 2000 y 2010, 37 largometrajes de ficción, de los cuales cuatro fueron obra las féminas realizadoras[81] -lo que representa un 10,8%-: *Un titán en el ring* (2002) de Viviana Cordero; *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida; *Esas no son penas* (2007) de Anahí Hoeneisen y *Retazos de vida* (2008), de Viviana Cordero.

Además, destacan el cortometraje *Testigo Inmóvil* (2004), de Gabriela Pesántez; y los documentales *Mirándonos a través de la locura* (2005), de María Dolores Zambrano; *Alfaro Vive Carajo, del sueño al caos* (2007), de Isabel Dávalos; *Cuba, el valor de una utopía* (2009), de Yanara Guayasamín; *Abuelos* (2010), de Carla Valencia; y *Labranza oculta* (2010), de Gabriela Calvache[82].

Para el análisis que nos convoca nos acercaremos a la película *Qué tan lejos*, ópera prima de la realizadora Tania Hermida, con guión de su autoría, estrenada en 2006 y

[80]Wilma Granda, "*Cronología del cine ecuatoriano"*, en *Encuentros. Revista Nacional de Cultura*, Nro. 10, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007, pp. 28-49.

[81] Las cifras obtenidas en el CNCINE están disponibles para quien las solicite en el departamento de Comunicación Social de esta institución.

[82] En cuanto a los documentales, de acuerdo al CNCINE en total fueron estrenados 71 entre 2000 y 2010.

protagonizada por Cecilia Vallejo (Teresa), Tania Martínez (Esperanza), y Pacho Aguirre (Jesús).

Seleccionamos esta obra no sólo por el valor artístico de su guión y puesta en escena, sino también porque es un referente del cine ecuatoriano contemporáneo, consiguiendo altos niveles de audiencia local y una significativa participación en citas fílmicas internacionales de Sao Paulo, La Habana y Montreal, entre otras. "Varias semanas en cartelera y una altísima taquilla le aseguran ser una de las pocas películas ecuatorianas que recuperan sus costos en el mercado nacional" (Granda, 2007: 49). Además, llama la atención su inscripción dentro del género del *road-movie* o *película de carretera*[83].

El filme narra la historia de Teresa, una joven quiteña, universitaria, de aspecto bohemio y aparentemente indiferente a las frivolidades, que se embarca en una aventura por carretera hasta la ciudad de Cuenca (sur) con el único fin de impedir la boda del joven de quien está enamorada. A su viaje se le une Esperanza, una española, turista experimentada y fervorosa, que vacaciona en Ecuador, y Jesús, un actor jovial y desenfadado que va tras el mismo destino para cumplir la última voluntad de su abuela recién fallecida. Todo esto teniendo como marco un levantamiento indígena que ha cerrado las carreteras e inmovilizado al país.

[83] Refiere María Isabel Menéndez sobre este género cinematográfico que en él, los personajes escapan de un mundo urbano que los oprime para buscar un respiro en espacios de tránsito, persiguiendo una libertad, frecuentemente ilusoria. Estas películas, considera la autora, mantienen un aire melancólico que describe la soledad, el destierro y la incomunicación, y en ocasiones presentan una crítica a los modelos de desarrollo capitalistas. "Las *road movies* son, en síntesis, metáforas que explican, mediante un viaje físico casi siempre en automóvil, el desplazamiento personal de sus protagonistas a la búsqueda de nuevos espacios de emancipación o la realización de sueños probablemente imposibles". Así, la película se lee en dos capas narrativas: el viaje geográfico, como el traslado de los protagonistas entre diversos escenarios, y el viaje simbólico que ellos mismos realizan dentro de sí mismos. Dice Menéndez que una característica usual en este tipo de películas radica en que la escapada es protagonizada "por dos personas, generalmente beligerantes pero complementarias, resaltando el conflicto entre ambas como parte del relato". Con información de:

María Isabel Menéndez, *"Cuando ellas escapan: Las road movies y las mujeres"*, en Mercedes Arriaga F., y otros, edit, *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006.

Así las cosas, el viaje se termina convirtiendo en un encuentro –no necesariamente voluntario y más bien abrupto- de Teresa consigo misma, tanto en lo que respecta a su condición de ecuatoriana, como a su condición de mujer, siendo Esperanza y Jesús los grandes culpables e ideólogos.

En la película, más allá de estos tres personajes principales, figura Ecuador como otro gran protagonista, no sólo fungiendo como marco escenográfico en tanto sus paisajes, pueblos, carreteras y edificios son los espacios donde se desarrolla la totalidad de las acciones del filme, sino también como estado de ánimo, como acontecimiento y como determinante cultural.

En ese sentido, la película pone frente a frente la visión que sobre el Ecuador tiene una turista –que se toma fotos en el Centro Histórico, La Ronda, El Panecillo y persigue la nieve del Cotopaxi-, con la de una quiteña universitaria de clase media –que le replica a los piropos de desconocidos, viaja ligera de equipaje, habla pronunciando la "f" al final de las palabras, no entiende el quichua, no se conmueve antes los paisajes y asegura que "este es un país que también tiene unos problemas ¿sí cachas?"-.

El filme aborda el tema de la identidad desde lo personal y desde lo nacional; y habla de las dificultades a las que se enfrenta una joven mujer de vocación racionalista a quien se le presenta cuesta arriba asumir un enamoramiento, al tiempo que insiste marcar distancia del romanticismo y el propio placer carnal, cosas a las que considera superficiales.

El carácter íntimo y femenino de la obra está marcado desde el inicio. Las dos protagonistas son presentadas al espectador en el más clásico encuentro consigo mismas: cuando están frente al espejo del baño. Allí, quien está sentado en la butaca del cine no sólo se entera del nombre, edad y procedencia de cada una, sino de sus patologías y sus apodos, iniciando así un juego de apelativos que atraviesa toda la cinta.

Estilísticamente, la cámara, en tomas muy ortodoxas, saca el mayor partido de los paisajes urbanos de Quito y de las vistas naturales ecuatorianas, tanto así que para quien conoce el país es en sí mismo un divertimento reconocer los espacios retratados conforme avanza la cinta.

PERÚ

Para iniciar la narración sobre la historia de las mujeres en el cine del Perú nos limitaremos a mencionar el trabajo de algunas directoras claves. El historiador Ricardo Bedoya[84] resalta el trabajo de las realizadoras Nora de Izcue y Martha Luna.

La primera, con una vasta obra, se ha ocupado desde la década de 1960 en retratar historias sobre los sectores más marginados de su país. Algunos de sus trabajos son el documental *Runan Caycu* (1978) sobre el líder sindical indígena Saturnino Huillca y *El viento del Ayahuasca* (1982) un largo de ficción ambientado en la Amazonia peruana, donde cobra relevancia la religiosidad popular. Izcue también se ha desempeñado dentro de la gestión cinematográfica, dirigiendo instituciones públicas y privadas.

Luna, por su parte, realizó el documental *Chabuca Granda… confidencias* (1990) sobre la biografía de la cantautora popular peruana Isabel Granda.

Las cifras de la primera década del siglo XXI dan cuenta de un gran déficit cuantitativo de mujeres dentro del contexto del largometraje peruano contemporáneo, que coincide con las cifras de los otros países que hemos estudiado. De acuerdo al Consejo

[84]Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, 1995, pp. 202 y 294.

Nacional de Cinematografía del Perú[85], entre 2001 y 2009 fueron estrenados un total de 54 largometrajes nacionales, de esta cantidad, apenas tres fueron dirigidos por realizadoras mujeres, es decir, un 5,5%.

La prueba (2006), de Judith Vélez, y *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) ambas de Claudia Llosa, son los largometrajes en cuestión.

Si bien, como ya lo dijimos, el saldo cuantitativo es poco satisfactorio, la apreciación cualitativa es diametralmente opuesta, en especial en lo que respecta a las obras de Llosa, que han conseguido un importante éxito internacional y se han convertido en referentes del cine latinoamericano de esta época.

Justamente, para nuestro análisis hemos tomado como referencia a la película *La teta asustada*. Esta cinta cuenta con algunos de los mayores lauros que hasta ahora había conseguido el cine peruano en toda su historia, entre ellos el prestigioso Oso de Oro en la edición 59° del Festival de Cine de Berlín, en 2009 y una nominación al norteamericano premio Oscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa, en el año 2010.

La obra desentierra algunas de las heridas del pasado reciente peruano al presentar a Fausta –la actriz Magaly Solier, que también protagoniza *Madeinusa*- una joven habitante de las barriadas marginales de la periferia de Lima, cuya madre fuera violada en los tiempos del conflicto interno peruano, entre los años 80 y 90, mientras estaba embarazada.

Nacida de una forma tan traumática, Fausta sufre de una enfermedad llamada popularmente “la teta asustada”, que es el miedo transmitido por su progenitora a través de la leche. Por eso, Fausta sufre de un temor crónico hacia los hombres y una gran

[85]Cifras disponibles a quien las solicite. La autora de este trabajo obtuvo los datos oficiales luego de hacer una solicitud vía correo electrónico al Consejo Nacional de Cinematografía del Perú, cuya respuesta fue recibida el día 18 de octubre de 2010.

desconfianza hacia el mundo exterior que la obliga a estar siempre acompañada y que le causa sangrados nasales ante cualquier mediano sobresalto.

Pero esa no es la única secuela de su miedo. Como medida preventiva ante una posible violación, Fausta decidió instalar una papa dentro de su vagina. Así, piensa ella, ningún hombre podrá poseerla en contra de su voluntad.

En este marco se desatan los acontecimientos del filme a partir de un hecho detonante: la muerte de su madre y la carencia de dinero para darle cristiana sepultura en su pueblo natal. Frente a esta triste situación, Fausta decide salir de la seguridad de su hogar para trabajar como empleada doméstica en una casona de clase alta en Lima, donde una pianista rica, rubia y arrogante será su patrona.

A partir de la historia de Fausta la película retrata el enfrentamiento de grandes contrastes dentro de Perú: la lucha de clases y las abismales diferencias entre pobres y ricos, entre blancos y mestizos, entre urbanidad y ruralidad; y las grandes incompatibilidades entre quienes como Fausta asumen lo trágico del pasado como un sino de vida y los que más bien viven el presente con una felicidad carnavalesca.

Llena de simbolismos, la película puede leerse en varios niveles. En primer lugar está la historia de Fausta dentro de su imprescindible relación con el devenir reciente de su país, que no es más que una metáfora del Perú contemporáneo. Luego encontramos a la propia protagonista en su íntimo trayecto como mujer para buscar la libertad personal frente al pesado lastre que le significan las heridas de su pasado. No es casualidad que quien finalmente la acompaña al proceso de extraer la papa de su vagina sea a un jardinero. Tampoco lo son las cuentas de collar que la patrona de Fausta le ofrece por su canto, que recuerdan a los espejos que los españoles daban a los habitantes originarios de América a cambio de oro.

El cuerpo como territorio, como lugar de ejercicio del poder y como portador de huellas es otro tema clave de la película, poniendo además en conflicto los términos historia, memoria y olvido, como categorías para entender el presente del Perú.

Intimista y de marcado ambiente femenino, la obra es una pieza de gran cuidado estético y un guión redondo. La perenne melancolía de la protagonista le da el tono a la película a pesar de las coloridas puestas en escena de las fiestas populares y de las bodas organizadas por la familia de Fausta, que dan protagonismo a las manifestaciones de la *cultura chicha*. La música también es de gran importancia para el desarrollo del filme y marca otro de los contrastes: la riña entre los cantos casi susurrantes de Fausta y su madre, en un momento dado 'urbanizados' por el piano, y la cumbia bulliciosa de la celebración. El uso de la cámara es bastante tradicional y la narración de la historia es lineal, sin embargo, resalta el gran cuidado estético, que contrasta con la dureza de la historia que se relata. Así, el filme, sin grandes ambiciones técnicas, soporta el cien por ciento de la apuesta en su trama, su propuesta visual y la contundente caracterización de la protagonista.

BOLIVIA

Finalmente nos ocuparemos de la parte de nuestro estudio correspondiente a Bolivia. La historia contemporánea de este país da cuenta del trabajo de varias realizadoras, sin embargo, quizá este es el caso dentro de nuestra investigación en el que el número de mujeres cineastas es más reducido aún y, hasta donde llegaron nuestras pesquisas, el menos estudiado[86].

[86]Es importante hacer notar que para esta parte del estudio no logramos contar con cifras oficiales sobre las estadísticas del cine nacional en Bolivia. La bibliografía sobre cine boliviano que logramos ubicar en Ecuador y Venezuela también resultó muy reducida y las fuentes electrónicas eran de procedencia poco confiable.

En primer lugar debe mencionarse a Mela Márquez. Juan Pablo Ávila[87] explica que esta directora presentó en 1995 su película *Sayariy* (*Levántate*, en quechua). Ambientada en el norte del Potosí (noreste), la obra retrata la festividad indígena del Tinku, -tildada de salvaje y primitiva en los espacios urbanos de Bolivia- en la cual dos pueblos realizan un enfrentamiento de carácter ritual en honor a la *pachamama*.

Por otro lado, es importante incorporar a la documentalista María Galindo, cuya obra está claramente orientada por las perspectivas de género y el activismo feminista. Junto a ella, un amplio grupo de documentalistas y videoastas como Carina Oroza, Liliana de Quintana y Cecilia Quiroga.

Para nuestro análisis hemos seleccionado a la película *Esito sería…*, de Julia Vargas Weise. Estrenada en 2004, la obra se desarrolla dentro del Carnaval de Oruro, una de las más grandes y vistosas manifestaciones culturales del país andino. Como dato de interés es importante acotar que se trata del primer largometraje de ficción hecho por una directora mujer en la historia del cine boliviano.[88]

La película narra la aventura de Gaude –el actor José Cobrana- un pragmático y circunspecto músico argentino que viaja hasta Oruro (suroeste), Bolivia para visitar a un querido amigo y colega suyo, quien sufre una penosa enfermedad; sin embargo no logra llegar a tiempo y a su arribo recibe la noticia de que está siendo sepultado.

Siendo los días cercanos a las festividades del carnaval, Gaude accede quedarse en el pueblo para sustituir a su difunto compañero en una de las bandas que tocan música popular durante las comparsas. Esos días de estancia en un lugar aparentemente desolado -

[87] Juan Pablo Ávila Ramírez, *Plano detalle del cine boliviano*, La Paz, Plural editores, 2006, p. 52.

[88] Tal como lo señaló la propia realizadora en diálogo con la autora de este trabajo a través de correo electrónico, en fecha 22 de septiembre de 2010. Durante nuestras investigaciones no conseguimos información bibliográfica que contradijera esta afirmación.

pero que le ofrece la riqueza humana que no tiene su cotidianidad en Argentina- le obligarán a hacer un trayecto personal hacia la esencia de su propio ser y a su labor como artista.

Serán muchos los personajes con los que Gaude se encontrará: Rosa, la enamoradiza hermana de su amigo que busca desesperadamente el amor verdadero; Miguel, el emigrante boliviano que ha regresado de visita a su pueblo natal con la intención de pagar una promesa a cambio de un hijo; Raymundo, un joven artesano al que apodan "feucho" por la cicatriz en su rostro; Carmen, una encantadora joven madre de familia que sólo en el baile encuentra escape a la represión de su esposo, entre otros. De hecho, la película está llena de sub historias, algunas muy ricas en simbolismos, otras que no llegan a desarrollarse plenamente.

El gran valor de *Esito sería…* como pieza cinematográfica radica en las inestimables imágenes que presenta de las festividades en Oruro, tradición que ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad y que posee gran vistosidad. Además, su método de realización también plantea una ruptura, ya que consistió en insertar a los actores dentro de la celebración, como participantes genuinos, "a fin de poder realizar escenas de ficción en un marco documental, algo distinto y hasta opuesto a la ficción documental creada por Flaherty", según acota Adolfo Colombes[89].

La película tiene algunas debilidades técnicas y en cuanto al guión, asimismo, las escenas que no corresponden a las festividades del carnaval se notan grandemente influenciadas por el melodrama latinoamericano. Sin embargo es un buen esfuerzo por difundir la tradición ancestral boliviana retratando a sus protagonistas desde la intimidad. De hecho, la película, en vez de desestimar la visión de postal turística, se vale de este

[89] Adolfo Colombes, *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005, p. 13.

recurso para más bien dar vida a la estampa exótica y mostrarla, tanto desde su visión exterior como desde su intimidad y la manera en que es construida.

3.4.- El antihéroe, la identidad, la búsqueda de la libertad y el viaje como ejes argumentales

Un denominador común poseen las cuatro películas que hemos seleccionado para este estudio: el eje central de la trama cuenta la historia de un protagonista huraño y poco sociable que a partir de un acontecimiento detonante se embarca en una búsqueda personal en pos de sí mismo y de su libertad, estando involucrado para este fin, en distinta medida, un viaje.

En ese sentido, con amplias distancias entre sus géneros, puestas en escena, estilos y cinematografías, estas películas hablan de la natural disposición del ser humano para querer encontrar su identidad –tanto individual como haciendo parte de un colectivo- y descubrir el espacio en el que podrían llegar a sentirse plenos. No obstante, al mismo tiempo se aborda la dificultad del personaje para asumir ese estado de conciencia que significa enfrentarse a la necesidad de un cambio.

Dado que en este punto nos centraremos en el estudio de los protagonistas de nuestras cuatro películas, consideraremos algunas precisiones teóricas de Frank Baíz Quevedo[90] para estudiar al personaje como ente narrativo perteneciente al universo de la semiótica.

Este autor señala que existen diversas ópticas para hacer un acercamiento a la figura del personaje –ya sea literario, teatral o cinematográfico- como creación, y señala que estas aproximaciones van desde los postulados aristotélicos hasta el psicoanálisis freudiano, sin embargo, resalta que básicamente la creación del personaje constituye una

[90]Frank Baíz Quevedo, *"Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico"*, en Frank Baíz Quevedo, edit., *El personaje y el texto en el cine y la literatura,* Caracas, Cinemateca Nacional, 2004, p 88

operación de observación y construcción, lo que a la final dota al ente de identidad y rasgos característicos que lo equiparan con el concepto de *persona*, es decir, considerándolo un individuo real poseedor de conocimientos, actitudes y sentimientos, pero mediado por el tamiz de su creador, así, él considera que el personaje nace a partir de un proceso bipolar: "Es, por una parte, el producto de una enunciación (el personaje es un ser 'narrado') y, por otra parte, es el resultado de varias simulaciones que lo constituyen (es el producto de una imitación)" (Baíz Quevedo, 2004: 108).

En lo que respecta al rol del personaje dentro de la historia a la que pertenece, Baíz Quevedo se remite, entre otras teorías, a la formulada por Tzvetan Todorov, quien divide a los personajes en dos categorías: los a-sicológicos, es decir, los que son propios de las historias que están centradas en la acción; y los psicológicos, que son aquellos correspondientes a las historias centradas en los propios personajes (Baíz Quevedo, 2004: 101).

Es así como de los cuatro personajes que nos encontramos analizando dos pertenecen en sentido estricto a la categoría de "personajes sicológicos": Teresa (*Qué tan lejos*) y Fausta (*La teta asustada*), en tanto encabezan un relato que básicamente gira alrededor de sus historias individuales, más que en la acción. Ambas poseen profundos universos personales y más que estar influenciadas por el devenir de su entorno, son ellas quienes propician y enfrentan los acontecimientos. Quizá, la profundidad de estas dos protagonistas tenga una relación directa con la *autoría femenina* de las obras, ya que el panorama no es el mismo con las dos películas restantes, cuyos protagonistas masculinos no logran un universo personal de igual talante.

Sin embargo, nos atrevemos a calificar al Detective Corzo (*La historia del baúl rosado*) y a Gaude (*Esito sería…*) dentro de una condición híbrida, ya que si bien su

participación dentro de los filmes está altamente influenciada por los acontecimientos que giran alrededor de ellos, condición que los ubicaría como "personajes a-sicológicos", estos sucesos funcionan como metáforas de sus trayectos personales en la búsqueda de sus respectivas identidades.

Es decir, en el caso de *La historia del baúl rosado* a pesar de que el relato se centra en la investigación de un crimen, este sirve como hilo conductor para el itinerario del Detective Corzo hacia su liberación como persona. Por su parte, en *Esito sería…* la descripción y puesta en escena del carnaval y vida cotidiana de Oruro tienen aparente preponderancia dentro del relato, sin embargo, la apropiación que Gaude hace de esta fiesta, y especialmente de su música para liberarse de sus fantasmas, es lo que guía la película. Por eso, ambos personajes también podrían calificarse como "sicológicos".

Otra característica común que arropa a los cuatro personajes que ocupan nuestra atención es que todos pertenecen a grandes rasgos a la categoría de antihéroes.

Tal como lo explica María Fernanda Santiago Bolaños[91], el antihéroe es el héroe de la posmodernidad. "Sabe que no hay víctimas puras ni verdugos puros. Y el destino –puesto que el ser humano se ha quedado solo en su soledad- no puede achacarse a otros ni eludirse" (Santiago Bolaños: 2004: 23).

Observemos en primer lugar al Detective Corzo de *La historia del baúl rosado*, quizá el antihéroe más arquetípico de los cuatro personajes, protagonizando una película de entera vocación comercial.

La película nos lo presenta como un hombre humilde y austero, con 25 años de ejercicio en la profesión de policía pero aún así con un temor crónico hacia los cadáveres.

[91] María Fernanda Santiago Bolaños, *La palabra detenida: una lectura del símbolo en el teatro de Antoni Buero*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

Vive en una habitación de pensión y no se permite mayores vicios o placeres. A pesar de los altibajos del filme, acapara el hilo conductor del relato teniendo como contracara a los paradigmáticos personajes del policía corrupto, el reportero oportunista y la dama indefensa.

La cinta lo muestra por primera vez al pié de la tumba de su madre, escena que desde un inicio le da el tono nostálgico y reprimido a la caracterización. La figura materna, que se mantendrá permanentemente a lo largo del filme, representa el fuerte vínculo del Detective con su pasado y él en todo momento se muestra renuente a soltar ese anclaje. Un solo acto de rebeldía se permite el Detective Corzo para con el recuerdo de su progenitora: fumar, sin embargo, para hacerlo debe apartar la mirada escrutadora de la difunta, cubriendo su retrato con un pañuelo. Esto mismo hace el protagonista cuando se da cuenta de que ha comenzado a traicionar a su madre en otra de sus prerrogativas: llevar a una mujer a su casa.

Por petición expresa de su madre el Detective Corzo tenía proscrito buscar pareja –aspecto que dentro del guión se inserta forzadamente- y él, por fidelidad al deseo materno cumplió la norma al pié de la letra hasta que conoció a Martina –encarnada por la actriz Dolores Heredia-.

A ella se unió primero por razones profesionales: le pidió ayuda para resolver el crimen del baúl y la contrató como informante ya que era la dueña del bar que frecuentaban los sospechosos. Se trata de una mujer joven y guapa que acapara las miradas de sus clientes, sin embargo ella, arisca y recelosa, también se siente aferrada al pasado y sólo ocupa sus ratos libres en ir a misa y rezar por su esposo muerto.

De esta manera, la relación, que inicia como meramente policial, comienza a tornarse personal cuando ambos personajes se dan cuenta de que parte de esa colaboración se basa en compartir sus respectivas soledades.

Así, poco a poco, el Detective Corzo con ayuda de Martina descubre pistas que le ayudan a dilucidar el crimen del baúl y le hacen ver el verdadero talante del mundo al que pertenece, saliendo a relucir sobornos, corrupción, complicidades fraudulentas y encubrimientos.

Finalmente, más por un reto personal que por responsabilidad frente a su trabajo, el protagonista da con el autor del crimen, percatándose de que la respuesta siempre estuvo frente a sus ojos, sin embargo, ya no es de su interés hacer justicia con la niña asesinada, sino consigo mismo. Así que decide deshacerse de sus traumas y temores y va tras Martina, quien se ha embarcado en un viaje sin retorno a la costa colombiana para comenzar de nuevo, ya que ha sido despojada del bar por los hijos de su difunto esposo. Es esa la única escapatoria que el Detective Corzo encuentra para dejar a un lado la sordidez de su presente: irse con Martina; es decir, abandonar al pasado en la fría y sombría Bogotá y buscar la libertad junto a la mujer que ama en un lugar nuevo y diferente. En tal sentido, el viaje se revela como única opción para el escape, siendo el final de la historia.

Así, el traslado del Detective Corzo junto a su nueva compañera responde a dos motivos principales: poder disfrutar del amor en un espacio que no esté normado por la impronta de su madre –quizá en Bogotá le hubiese sido imposible sentirse libre de amar sin asumirse como traidor- y la esperanza de poder integrarse a un nuevo ambiente donde ya no estén presentes sus recientes decepciones como policía y como ciudadano –intento que hasta cierto punto será infructuoso, ya que en el mismo tren viaja el culpable del crimen, también con intenciones de comenzar otra vez-.

La mezcla de los dos mundos de Corzo: el policíaco y el personal, se evidencia durante la película a través de los sueños. Así, son recurrentes estas pesadillas del protagonista donde se entremezclan las pistas del crimen del baúl, la figura de su madre y sus sospechas, sirviendo así el plato para que el espectador pueda entender las diatribas internas del detective y sus dificultades para evolucionar, tanto en el caso como en su vida personal.

El viaje final, si bien para parte de la crítica fue considerado un cierre decepcionante, ya que en términos formales el crimen del baúl, que había servido como hilo conductor del filme, no llega a tener un desenlace claro, sin embargo, a los efectos del drama personal del protagonista, su huída representa la mejor forma de propiciar un nuevo comienzo.

En *Qué tan lejos*, por el contrario, Teresa no utiliza el viaje como huída. Se trata más bien del argumento mismo e hilo conductor de la historia, funcionando como símbolo del trayecto personal que realiza la protagonista, quien a lo largo del itinerario descubre para sí misma lo que es como entidad individual y como sujeto social. Ella, una joven quiteña que se embarca en un autobús hacia Cuenca para impedir el matrimonio de Daniel, el joven de quien está enamorada, no sospecha lo inusual que será la jornada y cómo sus dos improvisados acompañantes le harán acercarse a su verdadero yo.

Así, con la ayuda de Esperanza –que a los efectos de la película representa su antítesis- y Jesús –que hará las veces de padre y guía-, Teresa se revelará como mujer prejuiciosa y como ciudadana poco comprometida, justamente las características que ella critica y desprecia en los demás.

Por ejemplo, Teresa asume como un drama de grandes magnitudes el matrimonio de su enamorado –que ni siquiera reconoce su voz en el teléfono- y considerándolo así se vale

de cualquier medio o excusa para llegar a Cuenca con el propósito de impedir la ceremonia. Por el contrario, subestima el drama nacional que al mismo tiempo se vive y que en la noche decantará en el derrocamiento del Presidente de la República, sin que eso a ella le cause mayor sobresalto.

"¿Te estás barajando? Ya sabes que yo no soy de las que se va a cortar las venas porque vos te barajes", intenta escribirle Teresa a Daniel en un correo electrónico a inicios del filme, queriendo dejar claro que no es ella una muchacha enamoradiza ni mucho menos ilusa. Sin embargo, conforme avanza la cinta y las cosas comienzan a ponerse difíciles tanto en lo que respecta al viaje como a la eventual relación amorosa, ella no sólo asume con llanto su decepción, sino que afirma sin pruritos que "en estas cosas, si una se lanza, tiene que llegar hasta las últimas consecuencias".

Durante el trayecto ella llora, hace pataletas y lamenta profundamente haberse separado de Daniel, sin embargo, insiste en que no está enamorada y que no es el romanticismo o la atracción sexual lo que la mueve a hacer este viaje. De hecho, insinúa que lo hace por él, para salvarlo de los convencionalismos de su familia y su entorno, suponiendo que será más feliz llevando una vida más libre, como la que ella cree tener. Así, el viaje la enfrenta cara a cara con su verdadera realidad. Jesús le hace ver cómo su drama personal no es más que una rabieta de niña encaprichada. Esperanza le muestra lo triste que resulta disfrazar los sentimientos del amor o del deseo sexual.

El tema de la identidad es vital para la película, siendo quizá el *leitmotiv* a través del cual gira todo el relato. Hermanado a esto, existe un subnivel narrativo desde donde se plantea la importancia del nombre como herramienta que trasciende el mero uso enunciativo. Así, cada personaje y cada lugar (los lugares funcionan como personajes a los efectos de la película) son presentados a partir de su nombre pila y además, con los apodos

o apelativos no oficiales. De esta manera el relato plantea cómo los nombres, a pesar de ser impuestos y no voluntarios, determinan el rumbo o carácter de quien lo posee.

Así, Esperanza se presenta como una mujer alegre, jovial, conversadora y extrovertida que le hace ver a Teresa que una decepción amorosa no significa de ninguna manera el cierre de todas sus perspectivas. Jesús, por su parte, se hace presente en la trama como una suerte de mesías, que tan misteriosamente como aparece, desaparece, habiendo dejado a las dos chicas un mensaje sanador.

Sin embargo, el momento cumbre del tema de los nombres dentro de *Qué tan lejos* sucede cuando Teresa decide presentársele a Esperanza como Tristeza. La protagonista adopta un nombre falso que resume su situación personal, como una especie de acto rebelde desde el cual ella decide nombrarse por sí misma a partir de quien se siente que es en ese aquí y en ese ahora. Y, de hecho, no se despoja de ese nombre -por el que es llamada a lo largo de casi todo el filme- hasta que parte de sus demonios han sido exorcizados.

"La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, el sentido no está en el texto, sino afuera"[92], lee Teresa en una escena al principio del filme, en lo que es un pasaje del libro *El mono gramático*, de Octavio Paz. Lo que representa una especie de base teórica que la propia película decide poner en escena.

Este uso del lenguaje y los nombres como recurso recuerda a Hans Georg Gadamer, quien en su libro *Verdad y método I*[93], plantea: "El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan *mundo*". Es decir, que el

[92] Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998, p. 51.

[93] Hans George Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005, p. 531

lenguaje, y por consiguiente los nombres, encierran toda la experiencia de la existencia humana, y por tanto, el poder de bautizar y bautizarse representa la creación propia de qué somos y qué queremos, es decir, de nuestro propio *mundo*.

Otra lectura del filme y su relación con los nombres plantea la existencia de un dejo de ironía en el relato, al nombrar a una española como Esperanza –sabiendo el gran peso de España como país donde reside una grandísima colonia de inmigrantes ecuatorianos- y a una criolla como Tristeza.

En *La teta asustada* Claudia Llosa también se vale del cambio de escenario para confrontar a la protagonista consigo misma. Lo hace en dos ocasiones durante el filme y en ambos casos los viajes tienen una gran carga simbólica y una fuerte significación narrativa. El primero de ellos no se presenta a la usanza tradicional del viaje, en tanto larga travesía entre un lugar y otro, sino como careo entre el universo cotidiano de la protagonista y otro mundo antagónico al que desconocía, pero que le sirve para asumir el cambio de rumbo que debe tomar su vida.

Así, en la trama Fausta debe abandonar la seguridad de su hogar marginal y semi campesino en la periferia de Lima para dedicarse al trabajo doméstico en una casona de clase alta en el corazón de la ciudad. Allí conocerá tanto la decepción, como el cariño y la esperanza. La labor que cumple Fausta es esa casa la realiza para buscar el dinero que la ayude a financiar el otro viaje, que finalmente ocurre ya en el desenlace de la obra, cuando la protagonista consigue llevar el cadáver de su madre hacia su pueblo natal para sepultarlo. En pleno trayecto Fausta se consigue con el océano. Ella baja de la camioneta en la que viaja junto a su familia y corre hacia la playa, llevando a cuestas el cuerpo de su madre, para colocarlo cara a cara con la inmensidad del paisaje.

Es así como en ambos casos el trayecto no se presenta como huída, como en el caso de *La historia del baúl rosado*, ni como hilo argumental, como en *Qué tan lejos*, sino como parte del tránsito de la protagonista en busca de la libertad y de la reconciliación consigo misma y con su memoria, es decir, del perdón.

En el primer caso, Fausta debe frecuentar la ciudad y la casona como un esfuerzo a propósito de una necesidad económica. Estos traslados cobran gran simbolismo dado el temor de la protagonista a afrontar sola los espacios y las personas que no conoce. Entonces, más allá de las distancias o el calibre del viaje, este tiene valor en tanto significa una prueba de valentía para Fausta. En la segunda ocasión, el viaje simboliza su reconciliación definitiva con el pasado, personificado en el cuerpo de su madre muerta, que, al lograr descansar en su pueblo natal, liberará a Fausta de la carga que le significan las huellas.

Como ya hemos dicho, *La teta asustada* es una película llena de simbolismos relacionados con Perú y su historia contemporánea, y es una crítica muy clara hacia quienes ignoran el pasado del país, a pesar de las profundas heridas que aún se mantienen sin sanar y que tienen como depositarios a personas como Fausta, quienes pasan desapercibidas dentro del concierto del gran relato nacional. Así, la protagonista, desde su no-lugar de enunciación –como mujer pobre, indígena, sola, sin estudios y "enferma"- hace confrontar los conceptos de historia, memoria y olvido que Paul Ricœur[94] problematizó. Es decir, su relato sirve como antídoto hacia la historia oficial de su país, que ha pasado por alto las memorias particulares y dolorosas de la época de conflicto interno.

Esto se evidencia en el gran contraste existente entre Fausta y su entorno más cercano. Mientras ella mantiene una actitud luctuosa y un estilo de vida melancólico que

[94]Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000

viene dado por la tristeza transmitida por su madre y no sanada; su familia se mantiene de espaldas a esa memoria trágica y celebra la vida ignorando la difícil situación de Fausta.

De esta manera, si tomamos la película como una metáfora del Perú contemporáneo, podría decirse que la madre de Fausta (o su cadáver) simboliza al pasado, que es considerado para algunos como un lastre del cual es imprescindible deshacerse -o al menos esconder- y para otros como una deuda. Fausta representa al grupo humano que hoy aún sufre las huellas de ese pasado aciago, pero que es ignorado por la historia oficial manteniéndose sin voz. Su familia, finalmente, de actitud casi caricaturesca, viene a ser la sociedad peruana contemporánea, que vive de espaldas al pasado, impostando un olvido feliz[95].

Es así como los conceptos de "olvido", "perdón" y "huella" cobran gran relevancia dentro del filme. Para Ricœur el olvido, en tanto "apaciguamiento de la memoria" (Ricœur, 2000: 531) está hermanado inexorablemente al concepto de perdón. Sin embargo, el autor deja claro que si bien el segundo se basa en la reconciliación con el pasado, el primero tiene implicaciones mucho más profundas ya que presenta como problemática central que es el emblema de la vulnerabilidad de la conciencia histórica.

Ricœur dice que el olvido es "un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna" (Ricœur, 2000: 532), y de hecho en este sentido define a

[95]Tanto es así, que *La teta asustada* recibió muy fuertes críticas en su país en tanto los detractores señalaron que la historia era impertinente por traer a colación episodios que ya se consideran *superados*. "Rolando Arellano, un experto en marketing y columnista, reaccionó a la noticia de que la obra había sido nominada al Oscar diciendo que la película no mostraba la realidad de un país en crecimiento con un fuerte potencial económico. Arellano dijo que 'revertía a la imagen estereotipada de una nación problemática con gente pobre y oprimida que vive bajo el fantasma del terrorismo oficial y no oficial'", reseña una nota de BBC Mundo publicada el 3 de marzo de 2010. En el mismo artículo Llosa se defiende al señalar que el filme: "Muestra cómo si no sanamos correctamente las heridas de la guerra, se pasarán de generación en generación". Asimismo, Solier, la actriz que encarna a Fausta, de origen indígena, con 23 años y nacida justamente en la época del conflicto en la región de Ayacucho, altamente afectada por la guerra, también reconoció el valor de la película como antídoto al olvido oficial. "Yo hablo por esas mujeres que no pueden hablar por sí mismas, las mujeres que fueron víctimas de terrorismo, que perdieron sus hijos, sus animales, sus tierras. ¿Alguna vez alguien les ha pedido perdón? Ahora, a través de mí, tienen una voz". La nota completa puede encontrarse a través del siguiente enlace: http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/2010/03/100302_oscar_pelicula_extranjera_teta.shtml

la memoria como la lucha constante contra el olvido, como una exhortación a no olvidar. A pesar de eso, el autor señala que el ser humano también tiene sus reservas en cuanto a quienes no tienen la capacidad de olvidar, “incluso lo consideramos monstruoso” (Ricœur, 2000: 532) y coloca como ejemplo a Funes el memorioso, personaje literario del escritor argentino Jorge Luis Borges, que tenía como característica que nunca olvidaba nada.

Tomando en cuenta estos argumentos, podríamos equiparar al personaje de Fausta con el de Funes. Es decir, un ser impedido de dejar pasar lo que ya sucedió, anclado en el recuerdo de eventos dolorosos y con grandes dificultades para perdonar. Por eso su familia guarda distancia de ella y la consideran una persona enferma. Su enfermedad, el miedo transmitido, no es más que la memoria transmitida. Entonces, a los efectos de la trama y de la sociedad donde ella se desenvuelve, recordar –es decir, no olvidar- es un problema patológico e incluso contagioso.

En cuanto al tema de la huella, a efectos del filme, esta no viene a ser sino la propia Fausta, y especialmente su cuerpo como depositario del discurso trágico de su madre.

Recordemos que al inicio del filme se nos presenta a la madre de Fausta, agonizante, quien en cantos indígenas relata la historia de cómo fue maltratada y ultrajada. “A esta mujer que les canta, esa noche la agarraron, la violaron, no les dio pena de mi hija no nacida, que los veía desde dentro”, dice la anciana en sus versos. Luego, segundos antes de morir, le advierte a su hija: “Comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca. No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera”. Es decir, para ella no recordar es fenecer.

Es así como Fausta asume el sino de su madre y se vale de esa estrategia de resistencia que significa insertar la papa en su vagina, en un esfuerzo por no vivir el sufrimiento de su progenitora.

La papa en sí misma es otra gran metáfora dentro del filme. De gran significación para los pueblos originarios de la región andina desde épocas milenarias, este tubérculo supera con creces su propio valor alimenticio, siendo un vínculo inseparable entre el hombre, la naturaleza, la economía, la cultura y la vida en sociedad.

"El valor ancestral de la papa se puede constatar con la función que asume este cultivo en la vida cotidiana. La actividad individual y colectiva de los pobladores no se concibe desligada de la naturaleza. Los ciclos económicos se entrecruzan con los simbólicos y ceremoniales, y estos con los sociales y vitales a lo largo del año. De ahí también que la historia del mundo andino sea también la de la papa", destaca el historiador Luis Miguel Glave[96].

En la película el tubérculo viene a representar a la propia Fausta, que escondida en la tierra se auto reprime –se corta, como a las flores de la papa que salen de su cuerpo- cada vez que tiene una oportunidad de florecer.

Recordemos que la enfermedad de la teta asustada consiste justamente en que, al haber sufrido antes del nacimiento una experiencia tan traumática como la violación de su madre, el alma del aún no nacido "del susto se escondió en la tierra", tal como explica el tío de Fausta al médico que la trata, sobreviviendo así como lo hacen las papas, subterráneamente.

En ese sentido, sólo una persona es capaz de ayudar a Fausta en el desenterramiento de su alma y la curación de sus heridas: un jardinero. Se trata de un hombre a quien ella valora como noble e inofensivo al reconocer en sus manos, no la marca de la violencia ni de la sangre, sino el trabajo cariñoso por hacer florecer la tierra, la *pachamama*, lugar donde

[96] Luis Miguel Glave, *"La conquista de la altura"*, en Christine Graves, edit., *La papa: tesoro de los Ándes: de la agricultura a la cultura*, Lima, Centro Internacional de la Papa, 2006, p. 50.

justamente ella está escondida y del que quiere salir. Así, el filme cierra con la imagen de la papa florecida, que representa justamente a Fausta, quien ya ha honrado la deuda con su madre, dejándola descansar en su pueblo; y está lista para asumir una nueva vida, no a través del olvido, sino de la reconciliación y el perdón.

Tomando este análisis como valedero, Fausta es la papa y la papa es el Perú. De esta manera la película se nos revela como una gran metáfora del Perú contemporáneo, donde la protagonista no es más que el pueblo silenciado, que busca una voz a través de la memoria, ya que fue obviado por la historia.

Finalmente nos topamos con *Esito sería…* una película que si bien no es exponente del género de *road movie* tal como *Qué tan lejos*, sí se vale del viaje como eje argumental de la historia, al presentar a Gaude, un huraño músico académico atrapado en la perfecta geometría de su cotidianidad, al que la realidad diametralmente diferente de Oruro logra descolocarlo.

En ese contexto, Gaude se pasea como forastero por esta ciudad boliviana, colorida, de gente desenfadada y en plena preparación de la fiesta ancestral del carnaval, y su conocimiento paulatino del universo local es la metáfora que utiliza la directora para abordar la progresiva reapropiación del personaje sobre sí mismo.

Justamente, para facilitarle la tarea a Gaude, la directora coloca como escenario al momento del año donde a través del artificio de la máscara, cada quien puede jugar a ser otra persona. En ese sentido, la ruptura con el personaje de Gaude se da, no porque en el carnaval haga uso de algún antifaz para ocultarse, sino porque más bien, es en esta festividad donde logra quitarse su máscara permanente y dejar salir a su verdadero yo, consiguiendo así una reconciliación consigo mismo, y por tanto, la libertad.

Y no lo dice él. Se lo hace saber Carmen, la arquitecta, esposa de un hombre represor, que sólo encuentra la libertad bailando en el carnaval. En una escena cercana al final del filme Gaude se sorprende de sus propias actitudes y le dice a Carmen que él no es así, que no se reconoce, a lo que ella replica: “Tal vez eres tú por primera vez”.

Así, si bien para los personajes orureños el carnaval fue la grieta donde desahogar el día a día, el descanso de la norma, pero con un fin preestablecido y un inescapable *volver a la normalidad*, para Gaude más bien significó un cambio permanente.

“La música es matemática”. Esa es la frase con la que Gaude se da a conocer al espectador, dejando claro al inicio del filme que es él un hombre de actitud severa y que se toma la vida y su oficio con gran seriedad.

El cambio que el carnaval de Oruro causa en él se evidencia casi al final de la película, cuando sobre su trabajo ahora más bien señala: “Recién estoy descubriendo el sentido humano y profundo de la música”.

Son muchos los personajes que gravitan alrededor de Gaude y que le ayudan en este trayecto. De todos ellos cobran especial significación Mike, el emigrante boliviano que vive en Estados Unidos desde hace años y Raymundo, un joven artesano que es despreciado por sus coterráneos debido a su fealdad. Todos ellos en conjunto presentan un gran fresco de la diversidad latinoamericana y especialmente andina y orureña, y le ayudan a Gaude en la compresión de ese mundo que considera tan diferente al suyo y que al final le son un aliciente para entender a su propio ser.

También se deja traslucir la *autoría femenina* de Vargas Weise en el retrato de los sujetos femeninos de su largometraje, especialmente en los personajes de Rosa y Carmen, que también funcionan como dispositivos para la denuncia del papel subalterno que aún

tiene la mujer en nuestra sociedad latinoamericana. Es así como Rosa se presenta como una mujer cuyo objetivo principal de vida es encontrar el amor, y para ello cuida de su apariencia y personalidad, buscando la atracción del sexo opuesto. Carmen, por su parte, sufre en un matrimonio infeliz pero que no se atreve a disolver por sus hijas y por el *qué dirán*.

3.3.- El mundo andino a través de *La historia del baúl rosado, Qué tan lejos, La teta asustada* y *Esito sería…*

Las cuatro películas a las que nos hemos acercado hacen alusión en diferente medida a la cualidad andina de su creadora y del país donde fueron realizadas.

Esta marca andina se presenta de diversas maneras, pero básicamente podrían enunciarse: el paisaje, las manifestaciones culturales colectivas, y la relación de la trama y los protagonistas con la cosmovisión de los pueblos originarios.

En cuanto al paisaje, destacan las tomas abiertas de los páramos y el panorama montañoso que se da en las cuatro películas. Especialmente *Qué tan lejos* saca partido de estas vistas, como ya hemos dicho, dándole cualidad de personaje, que se une a las escenas urbanas y de la costa, logrando así un gran fresco sobre el paisaje ecuatoriano en su conjunto –a pesar de la ausencia de la región amazónica-, hecho con gran cuidado estético y perfeccionismo técnico. Resalta además la soledad con que en esta película se presentan los países, especialmente en las tomas de la montaña y de los poblados rurales, lo que da una impresión de una imagen andina basada en la ausencia.

Esito sería… también se vale del paisaje andino, tanto en lo que respecta a las montañas como a los espacios más urbanos de Oruro y La Paz, haciendo entre ellos un contraste, donde la magnificencia de las montañas y las vistas llenas de neblina otorgan a Oruro un ambiente propicio para el desarrollo del guión, y especialmente de la historia de Gaude. No obstante, la película boliviana no hace gala de la andinidad a través del paisaje natural, sino del paisaje humano, a través de los actos del carnaval como manifestación colectiva de identidad.

En cuanto a *La historia del baúl rosado*, si bien en el filme predominan las escenas de una Bogotá lluviosa, fría y llena de neblina, y otras secuencias muestran a la presencia imponente de la montaña, como en la escena del suicida, quizá esta película es la que menos saca partido del paisaje en tanto escenario andino, ya que lo sombrío de sus vistas no guardan mayor diferencia con un paisaje frío de otra parte del planeta, por ejemplo, el Cono Sur o Europa.

Lo contrario sucede con *La teta asustada*. Este filme saca partido, en cuanto a los escenarios, del conflicto marginalidad- urbanidad. Sus tomas muestran la inmensidad del paisaje desolado donde se encuentra el asentamiento empobrecido donde vive Fausta con su familia, al tiempo que también presenta el espacio burgués de la casa donde trabaja, que irónicamente está flanqueada por un mercado popular, del cual se separa por un alto y grueso muro de concreto y un portón eléctrico.

Incluso, una de las secuencias finales se realiza a orillas del océano, sin embargo, el tratamiento de estas escenas hacen que la playa no sea tratada como escenario de sol y palmeras, sino como lugar de inflexión y reflexión, desde donde la vida emerge de la muerte, bajo el contexto de una fuerte cosmovisión indígena andina, que es reforzado por la banda sonora.

"Este es el que trae la paz, es el mar del Pacífico, unos alivian sus cargas y lavan sus penas", le dice a Fausta la vendedora de ataúdes en un punto de la película.

En cuanto a las manifestaciones culturales, es este quizá el aspecto más denotativo del mundo andino en tres de las películas que estamos analizando. De nuevo *La historia del baúl rosado* queda rezagada al mostrar muy poco, sino nada, de lo que podría ser la diversidad cultural de esta región de Sur América, o incluso de la propia Colombia, esto también dado por su inscripción dentro del género del *cine negro*, y dentro de él, por ser

una película de vocación comercial, contrario a *Qué tan lejos*, *La teta asustada* y *Esito sería…* más cercanas al concepto de cine de autor.

De esta manera, *Qué tan lejos* se vale en gran medida de la cultura urbana de los jóvenes quiteños de clase media-alta del sector norte, personificada en Teresa, para mostrar su modo de ser y hacerla contrastar con la de una extranjera, en este caso una española. Asimismo, se hace un careo entre la personalidad quiteña de Teresa con la forma de ser cuencana de Daniel, insistiendo en la supuesta vocación conservadora y poco frontal de los naturales de esa ciudad, al sur del Ecuador. "Detesto esa formita tan cuencana de evadir las cosas, asume *man*, enfrenta las vainas", le escribe Teresa a Daniel al inicio del filme.

Por otro lado, personajes de breve aparición como el taxista que lleva a Esperanza al hostal donde se hospedará en Quito, el profesor de Teresa, la niña que vende caramelos en el terminal de autobuses, el cuencano fanático del fútbol, la jovencita hija de emigrantes, el motorizado que habla en quichua y la señora fanática de las telenovelas conforman una suerte de pistas sobre la realidad social, que si bien no tienen una intención de ser un fresco fidedigno sobre el acontecer del país, sí llegan a dejar una impronta sobre su diversidad.

La teta asustada habla de la cultura del luto y del dolor, pero también de la fiesta. En esta película toma protagonismo el tema de las costumbres de los pueblos originarios nacidas a partir de la guerra interna. Allí se inserta Fausta con la enfermedad que le da título a la obra. Por otro lado, la película realiza una representación de lo que en Perú se ha denominado la *cultura chicha*, en las festividades que lleva a cabo la familia de Fausta a propósito de los matrimonios que organiza con su empresa "Bodas Chic".

La *cultura chicha* tiene características similares a lo que se ha denominado lo *kitsch*, mezclado con elementos andinos, y tal como explica Carlos Alberto Leyva Arrollo[97], surgió en la década de 1980 cuando los emigrantes campesinos se trasladaron a los centros urbanos, especialmente a Lima, donde sin renunciar a sus costumbres y tradiciones, buscaron adaptarse al modo de vida citadino. Así, como características principales de esta manifestación cultural, el autor menciona la estridencia en los colores, la informalidad, la flexibilidad de las normas y la calle como espacio de apertura. "Está constituida por una serie de valores que tienen un origen pre-urbano, de extracción campesina, basados en cierto 'comunitarismo' andino. Pero, también implica un estilo de vida que pone en acción cierto tipo de comportamiento en un marco festivo, lúdico" (Leyva Arrollo, 2005: 20-21)

La vocación andina de la película *La teta asustada* también se evidencia en el tema de la papa y su relación con la protagonista y todo el entorno del filme, pero este aspecto en particular ya fue explicado en el acápite anterior.

La música es otro elemento de gran importancia dentro de la trama de este filme. Fausta canta por alegría, pero también por tristeza. Su familia baila al son de la cumbia. Y son los cantos de Fausta los que por un lado la condenan a un contrato injusto con su patrona, pero también los que la impulsan a buscar su destino, al ser víctima de la traición. Así, tal como sucede en el mundo andino, la música es para la película un elemento ritual, un analgésico para el dolor por las huellas del pasado y un lugar para la inscripción de la memoria.

De otra suerte, *Esito sería…* se ocupa frontalmente del tratamiento de las manifestaciones culturales como retrato de la andinidad, pero esta vez no a través de la

[97]Carlos Alberto Leyva Arrollo, *Música chicha, mito e identidad popular: El cantante peruano Chacalón*, Quito, Abya Yala, 2005.

memoria trágica, sino de la fiesta, al acercarse al carnaval de Oruro y representarlo tanto a nivel de imagen como de guión, tomándolo como centro de la historia que relata.

El carnaval de Oruro es una de las manifestaciones culturales más importantes de Bolivia y una de las más representativas del mundo andino, con la cual se identifica al pueblo originario de Los Ándes y a su sincretismo religioso en el mundo entero.

Tal como se relata en el filme, la fiesta está dedicada a la Virgen María del Socavón, y la música, el baile y la máscara son elementos primordiales para poder llevar a cabo la celebración donde los elementos del catolicismo se mezclan con la cosmovisión originaria.

En ese sentido, la película cobra una importancia suprema al retratar las escenas fidedignas de esta manifestación cultural de forma documental, a pesar de ser una obra de ficción. De esta manera, la película también cumple un papel como albacea del legado histórico y antropológico de Oruro, preservando para las futuras generaciones las vistas naturales del carnaval de Oruro tal como se celebran hoy día.

Finalmente, en cuanto al tema de la relación entre las historias y los pueblos originarios, vale destacar a *La teta asustada* y a *Esito sería…* como los dos grandes exponentes de las cosmovisiones indígenas, resaltando en la primera que la trama está en gran medida basada en la relación de confrontación entre la cultura originaria de Fausta, cuyo idioma materno es el quechua, y el entorno urbano blanco mestizo, que niega su enfermedad y la niega a ella misma como portadora de memoria y de un discurso histórico contenido en su corporeidad.

En *Esito sería…* la propia puesta en escena del carnaval, fiesta de marcado talante híbrido entre el mundo indígena y la tradición católica marcan el eje argumental de la cinta. También se denota esta relación de contraste en los propios cuerpos de los protagonistas,

cuya apariencia y maneras revelan su ascendencia indígena, y Gaude, un hombre respetuoso y abierto para con Oruro, pero evidentemente diferente.

En *Qué tan lejos* también se hacen notar estos contrastes entre el mundo indígena andino y la protagonista. De tez blanca y maneras aburguesadas a pesar de su actitud inconformista, Teresa viaja por su país llevando en su cuerpo la marca del grupo social y generacional al que pertenece. En un momento dado de la trama acepta viajar en moto junto a un joven desconocido de un poblado rural, quien intenta coquetear con ella hablándole como si fuera extranjera, ella le contesta que es quiteña, a lo que el joven replica: "No parece, las ecuatorianas no viajan solas". Poco después aparece un coterráneo del amable motorizado, a quien en lengua quichua le dice que había aceptado llevar a la chica creyéndola *gringa,* pero descubrió que no es más que una quiteña *aniñada*. Teresa no comprende la conversación. Aparentemente su conocimiento o cercanía con el mundo indígena es completamente inexistente.

A la luz de este análisis nos interesa tender puentes entre estas cuatro películas y estas cuatro realizadoras con la obra de las cineastas venezolanas que estudiamos en los capítulos anteriores.

En primer lugar resalta la vocación urbana de las realizadoras venezolanas, quienes prácticamente en su totalidad relatan la historia de mujeres en entornos citadinos, especialmente Caracas, ya sea en espacios público, de pobreza y marginalidad o de clase media; a excepción del tercer cortometraje de *1, 2 y 3 mujeres* y de *Punto y raya*, que sí se valen del tema campesino y del paisaje selvático, respectivamente. A diferencia de las cuatro películas andinas en las que nos hemos detenidos, en las venezolanas se obvia casi por completo al escenario natural y/o rural, y de esa misma manera se obvia también el

tema de las tradiciones originarias y la cosmovisión indígena, tanto andinas como de cualquier otra región del país.

Como país que está determinado mucho más por su región norte-costera que por Los Ándes, que apenas abarca el 6% del territorio nacional, los venezolanos tienen una visión más bien lejana de esta región, a veces idealizada –por los fríos paisajes y la amabilidad de la gente- y a veces displicente –por sus cualidades rurales-.

Si bien el cine ha contado con importantes autores que se han dedicado al retrato de la andinidad venezolana, por ejemplo, el realizador Alberto Arvelo, las mujeres directoras del país no han tenido incursiones significativas dentro de esta región, y mucho menos en su cultura.

De hecho, la película *Postales de Leningrado* fue filmada casi enteramente en el estado Mérida, que hace parte de la región andina, sin embargo, en la historia no se reivindica esta determinación geográfica, que más bien pasa desapercibida.

Por otro lado, en cuanto al universo personal de sus personajes, es notable cómo las protagonistas de filmes como *Qué tan lejos* y *La teta asustada* están marcadas no sólo por sus dilemas y situaciones personales, sino por su estrecha relación con el tema de la identidad y su condición de sujeto social dentro del país al que pertenecen. En las obras venezolanas, por el contrario, prevalece la resolución de la situación individual de los personajes como eje argumental, dejando de lado su condición de sujeto participante de un colectivo. Por ejemplo, en *Día Naranja* la película no toma partido ni hace juicios de moral con respecto al sexo seguro, el embarazo y/o la maternidad -de hecho, ni siquiera se preocupa por presentar de forma explícita el tema del aborto-. La cinta se limita a exponer los conflictos internos de cada protagonista en relación al rumbo que tomaría su vida en el caso de asumir el desarrollo del embarazo.

Así, en general, podría afirmarse que la *autoría femenina* de las realizadoras venezolanas y las andinas se diferencian en el marcado interés de las segundas por adscribir su obra a una historia que trascienda el mero interés de relatar historias individuales, metaforizando los relatos y situaciones para involucrar a la memoria y a la idiosincrasia de sus países. Por el contrario, las realizadoras venezolanas estudiadas –específicamente las que corresponden a la última década- se centran más en los asuntos íntimos de sus protagonistas y sus los dilemas personales, que si bien dejan traslucir también problemáticas colectivas, en sus modos narrativos no asumen la intención explícita de servir como metáforas o moralejas.

--

Para cerrar este último acápite es necesario destacar cómo las cuatro mujeres cineastas estudiadas dejan de lado las concepciones estereotipadas del mundo andino, para más bien retratar las tensiones y contradicciones de esta categoría suramericana.

Sus películas muestran las particularidades culturales, los paisajes y las consmovisiones de sus respectivos países, sin nostalgias, sino más bien enmarcado en un contexto de clara contemporaneidad.

En el caso particular de Bolivia, la película de Julia Vargas Weise representa un importantísimo referente, dado que no sólo constituye el primer intento de la mujer en la gran pantalla de ese país, sino que además rescata para la historia las tomas originales del carnaval de Oruro, expresión cultural única en el mundo y que demuestra el sincretismo religioso y diversidad del pueblo del Altiplano.

CONCLUSIONES

Expondremos los resultados de esta investigación en seis apartados: I) un análisis cuantitativo sobre las estadísticas de la producción de cine femenino en Venezuela y América Andina en la última década, II) qué temas predominan en el cine hecho por mujeres en Venezuela y América Andina, III) cuál ha sido el uso que estas realizadoras han hecho de la mujer y la figura femenina como elemento cinematográfico, IV) cómo ha sido la representación del país que se ha mostrado en estas películas, y V) de qué herramientas y códigos estéticos se han valido estas cineastas para llevar a cabo sus obras. El apartado número VI) estará dedicado a presentar algunas consideraciones finales y recomendaciones.

I

Nuestra investigación arrojó una evidente ventaja cuantitativa en la realización femenina venezolana, frente a la de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Mientras en la década correspondiente a los años 2000-2010 en Venezuela hubo una participación de las realizadoras mujeres cercana al 18%, en Colombia el porcentaje es del 6,1%, en Ecuador del 10,8%, y en Perú del 5,5%[98] -tomando en cuenta en todos los casos sólo los entrenos comerciales de largometrajes-.

Sin embargo, la proporción pareciera ser diferente en lo que respecta a la realización de documentales y cortometrajes. Si bien sólo logramos acceder a las estadísticas de Venezuela correspondientes a estos dos géneros, la bibliografía consultada habla de una gran cantidad de realizadoras de cine documental y de cortometrajes en los cinco países, que supera con creces las de las autoras de largometrajes de ficción.

[98] Las estadísticas correspondientes a Bolivia no pudieron ser verificadas en el transcurso de esta investigación.

En el caso venezolano, también es importante resaltar la ventaja de la realización femenina en lo que respecta a premios internacionales –por ejemplo, los lauros en Cannes conseguidos por *Araya* y *Oriana*- y a las cifras de taquilla –siendo aún invencible el éxito de *Macu, la mujer del policía*, cuya asistencia de público no ha sido superada luego de 23 años de su estreno comercial-. Hasta la fecha ninguna película realizada por un cineasta masculino ha conseguido reconocimientos equiparables.

En cuanto a la cantidad de obras hechas por mujeres estrenadas en Venezuela durante esta década, es evidente el aumento de la producción, y también la ampliación de las iniciativas de financiamiento luego del arribo del Gobierno Bolivariano y las posteriores reforma de la Ley de Cinematografía Nacional y creación de la Villa del Cine, iniciativas con las que se logró un exponencial aumento en la cantidad de producción de obras cinematográficas venezolanas de todos los géneros y metrajes, que por consiguiente influyó en la inclusión de mayor número de mujeres directoras a los mecanismos de apoyo.

II

En el caso venezolano, son claramente diferenciables los temas abordados por las mujeres cineastas en el siglo XX y las del siglo XXI.

Antes del arribo del nuevo siglo, y especialmente hasta la década de 1980, las realizadoras se valieron de conflictos de alcance nacional para retratar problemas puntuales de la mujer, es decir, se centraron en retratar a sus protagonistas como sujetos sociales que metaforizaban los vaivenes de la sociedad venezolana en su conjunto.

Así, por ejemplo, en *Araya* Margot Benacerraf se valió de la historia de varias mujeres, integrantes de grupos familiares, para retratar la dualidad de la mujer madre y la mujer trabajadora en un contexto de pobreza, explotación y lucha contra la naturaleza. En

Macu, la mujer del policía, Solveig Hoogesteinj utilizó a su protagonista para poner en evidencia los códigos machistas y hembristas de la sociedad venezolana y las dificultades a las que se enfrentan las mujeres de bajo estrato socioeconómico en razón de la dependencia hacia parejas represoras, así como también el tema de la violencia urbana en los barrios marginales de Caracas. En *Oriana*, por su parte, Fina Torres devela los códigos racistas y clasistas de las clases pudientes del país, delimitando los grupos sociales y raciales en los personajes de su filme.

Pero con el arribo del nuevo siglo la mirada de las mujeres realizadoras se volcó más hacia los temas relacionados con la intimidad de sus personajes y el desarrollo de sus identidades a través de la resolución de sus conflictos internos. Se trata de protagonistas que no están interesados en dejar una moraleja o emitir juicios con respecto a las dinámicas sociales. En ese sentido, no son personajes manejados como héroes o heroínas, sino, por el contrario, como anti héroes o anti heroínas, interesados tan sólo en su liberación personal.

De esta manera, en *Día Naranja* Alejandra Szpelaki no hace juicios de moral con respecto al sexo seguro, el embarazo, la maternidad o el aborto. La cinta se limita a exponer los conflictos internos de cada protagonista en relación al rumbo que tomaría su vida en el caso de asumir el desarrollo del embarazo. La adolescente universitaria piensa en la continuidad de sus estudios, la joven artista piensa en su desarrollo profesional y de su relación amorosa, y la mujer adulta se preocupa por perder su independencia. De esta manera, ninguna repara en ofrecer lecciones al espectador ni en presentar dramas relacionados con el aborto. De hecho, el final abierto de la película contribuye a ese no tomar partido que la película explicita de forma transversal.

Los mismo pasa en *1, 2 y 3 mujeres*. Eloína está preocupada por sus problemas económicos y el futuro de su hijo, Rosario debe asumirse como víctima y como responsable

de la decisión que la llevó a contagiarse de sida, y a Gregoria le toca darse cuenta de su soledad y de que es la única responsable en la crianza de sus hijos.

Igualmente en *Punto y Raya* y en *Postales de Leningrado*, sólo que en estos dos filmes las realizadoras se valen de contextos de alcance nacional para relatar dilemas personales. En la primera Elia Schneider utiliza el tema de la tensión fronteriza colombo venezolana para hablar de la amistad, la solidaridad y el compañerismo entre dos hombres de personalidades opuestas. En la segunda, Mariana Rondón se vale del conflicto armado y la lucha guerrillera para hablar de la maternidad, el amor, la amistad y la solidaridad, con claras reminiscencias autobiográficas-

Es decir, en vez de contar una historia íntima para metaforizar al colectivo, estos dos filmes utilizan un escenario colectivo para hablar de relatos íntimos.

Esta es una clara diferencia con el cine de los países andinos que, tal como lo señalamos al final del tercer capítulo de esta investigación, sí utiliza contextos nacionales para a través de historias individuales dejar una lección al espectador de alcance colectivo.

Más allá de esta lectura, las películas analizadas presentan temas coincidentes que de alguna manera traslucen la realidad puntual de la mujer venezolana y del país en su conjunto. Entre ellos resalta el tema de la estructura familiar femenina y de la mujer como cabeza de hogar y sostén económico, que está presente en casi todas las películas venezolanas que hemos abordado: *Macu…*, *Oriana*, *Punto y raya*, *Postales de Leningrado* y *1, 2 y 3 mujeres*. No así en las del resto de los países andinos. Por ejemplo, en *La teta asustada* se le da un papel de importancia al tío de Fausta, que es el sostén de su familia, e incluso se menciona al padre de la protagonista, que fue asesinado.

La lucha de clases también está presente de forma explícita en casi todos los filmes, así como el tema de la explotación –especialmente de la mujer, ya sea como empleada de terceros o como trabajadora del hogar-. Y de otra suerte, también se toca el tema de los impulsos sexuales en la niñez y la adolescencia, especialmente en la cinematografía de Solveig Hoogesteinj, con las obras *Macu…* y *Maroa*.

III

A excepción de *Punto y raya*, que evidentemente utiliza a la figura femenina como objeto de placer escopofílico, el resto de las películas que hemos analizado, tanto de Venezuela como de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, tratan a sus personajes mujeres con respeto, siendo en todos los casos sujetos detentoras de la mirada.

Los desnudos que se presentan en *Día Naranja* y *Postales de Leningrado* no habla de la mujer como espectáculo o con la intención de satisfacer un deseo voyerista del espectador o del protagonista masculino, sino más bien como sujetos frente a frente con su naturalidad. Incluso en *Macu…*, donde se presentan escenas de alto contenido erótico y varios desnudos y semidesnudos de la protagonista, estos si bien se emplean en contextos sexuales, no persiguen una intención escopofílica, sino de explícita representación de la realidad. Los filmes andinos tampoco hacen un uso erótico de sus personajes femeninos, en ninguno de los casos estudiados.

En cuanto al tema de la pasividad-actividad, que Mulvey también abordó, es de notar que gran parte de las películas analizadas dan a la mujer un papel vital dentro del desarrollo de la trama. Incluso, *La historia del baúl rosado*, a pesar de no estar protagonizada por una mujer, le otorga especial relevancia al personaje de Martina, que tiene gran responsabilidad en el desenlace de la cinta.

En ese sentido, se deja traslucir claramente la *autoría femenina* de las realizadoras, quienes utilizan a sus personajes mujeres con respeto y empatía, pero sin caer en conservadurismos ni en nociones pacatas acerca de la representación de la corporeidad y la diferenciación sexual.

Ergo, puede afirmarse que las nuevas películas femeninas, tanto venezolanas como andinas, ya no son entidades simbólicas reproductoras del discurso dominante del patriarcado y/o el machismo, antes bien, se preocupan abiertamente por reivindicar la figura femenina, incluso buscando un equilibrio con respecto a los personajes varones. Sin embargo, es necesario hacer ver que el conjunto completo de las obras observadas, si bien presentan estos rasgos a partir de los cuales puede notarse una sensibilidad especial para abordar al sujeto femenino y a sus problemas y situaciones, desde la perspectiva teórica estudiada no podrían ubicarse dentro del llamado *cine de mujeres* ya que no responden a una lògica feminista militante. Antes bien, son importantes referentes del *cine femenino*.

IV

Las películas venezolanas analizadas han hecho diversos retratos del país y de su idiosincrasia, que van desde la representación de la marginalidad y los más bajos estratos socioeconómicos, hasta la sociedad latifundista y burguesa, sin embargo, tal como lo señalamos al final del tercer capítulo, el cine venezolano hecho por mujeres que hemos analizado ha dado en líneas generales especial preponderancia al espacio urbano y ha obviado la representación de las tradiciones autóctonas y la presencia de pueblos indígenas o afrodescendientes.

En ese sentido, es curioso observar cómo a pesar de que las cineastas venezolanas no han tenido pruritos en retratar el lado más marginal y pobre del país, han sido a su vez

muy conservadoras en mostrar la diversidad racial, colocando en escena sólo a personajes blanco-mestizos.

Las realizadoras andinas han apostado mucho más en este punto, mostrando casi siempre en primer plano aspectos de la herencia indígena, ya sea a través de la corporeidad de sus personajes o de las tradiciones y costumbres como la fiesta, la lengua, la vestimenta o el sincretismo religioso.

No obstante, en ambos casos queda muy rezagada la herencia africana, que no es representada en los filmes ni por las autoras venezolanas ni por las andinas. Apenas en *Oriana* aparece Fidelia, en un papel de empleada doméstica que tiene gran peso en la trama, reproduciendo el estereotipo de la mujer negra que sirve a los blancos, pero a manera de denuncia.

Caso contrario sucede con los documentales y cortometrajes venezolanos. Tal como señalamos en el capítulo 2 de este trabajo, en Venezuela existe un importante movimiento de realización indígena que en ocasiones no llega a tener difusión nacional, pero que sí cobra un gran valor en tanto constituye una albacea para la memoria de pueblos proclives a ser obviados por la historia oficial.

Por último, resalta en las películas analizadas la ausencia de temas relacionados con el contexto político, especialmente en Venezuela, a pesar de la aparente polarización que vive el país desde hace diez años, con el arribo del presidente Hugo Chávez. Las películas en las que nos hemos detenido presentan una total ausencia de la representación de la institucionalidad oficial, incluso fabulándola, al presentar, por ejemplo, cuerpos de policía ficticios, tal como sucede en *Libertador Morales*, filme que, por cierto, es el único de los mencionados en este trabajo donde se menciona -muy someramente- el tema de la diatriba política venezolana. Esta práctica es común en el audiovisual venezolano, tanto en lo que

respecta al cine como a las telenovelas o series televisadas, que evitan a toda costa incluir en sus relatos datos verídicos de la realidad política o la institucionalidad.

V

En cuanto a los códigos estéticos de los que se valieron las directoras para realizar estas películas, cabe destacar que en gran medida, tanto los filmes venezolanos como los andinos soportaron casi la totalidad de sus apuestas en la dirección de arte, captada en movimientos de cámara muy ortodoxos, narraciones lineales y caracterizaciones de gran peso dramático.

Exceptuando a *Postales de Leningrado* y a *Día Naranja*, que utilizan el recurso de la animación y la intervención digital para el tratamiento de sus imágenes, el resto de las obras presentan retratos realistas tanto de los escenarios como de los personajes, haciendo un balance bastante equitativo entre las tomas en estudio y las tomas en exteriores.

El uso de los *flash backs* que son profusamente utilizados en las obras *Macu…* y *Oriana* ya no se encuentran presentes en las películas de reciente realización, quizá porque para las historias individuales que se cuentan en esta época el pasado de los personajes no es relevante, sino su presente y futuro inmediato. Este aspecto puede estar directamente hermanado con el tema de la metaforización de las historias; es decir, un relato que trata de traducir una situación colectiva se vale del pasado para contar los antecedentes y aumentar el universo personal de quien la cuenta. Por el contrario, un personaje que sólo está preocupado por resolver una situación puntual no necesita volver a lo que ya pasó.

Sin embargo, es de destacar que en cuanto al tratamiento estético de la fotografía, ninguna obra venezolana volvió a considerar una propuesta de imagen tan cuidada como lo

hizo Margot Benacerraf en *Araya*, en 1959. Las películas actuales están más centradas en el relato a través del guión y no del aspecto visual.

VI

Para concluir, nos interesa agregar algunas consideraciones finales relacionadas con el análisis de esta investigación en su conjunto, así como sus límites y alcances.

En primer lugar, que de acuerdo a lo observado en el transcurso de esta investigación y tal como lo puntualizamos en los resultados ya expuestos, es evidente un cambio de rumbo en lo que respecta al cine latinoamericano hecho por mujeres. La mujer cineasta en nuestro continente ya no es, ni debe ser, una automática referencia para la representación femenina en el celuloide.

En los tiempos que corren, si bien las luchas en razón de la reivindicación del género se mantienen vigentes y siguen teniendo una importancia suprema, estas se entremezclan con la lucha por la reivindación de los derechos humanos en su conjunto, lo cual hace que una diferencia en la mirada artística entre creadoras y creadores, en lo que respecta a la representación y tratamiento de la diferencia sexual, sea cada día menos determinante.

Ya no debe ser motivo de sorpresa para el espectador ver una película hecha por una realizadora mujer que hable sobre la guerra, la política, la ciencia ficción o el deporte. Es nuestra opinión que una *autoría femenina* no por descontado debe estar circunscrita a temas tradicionalmente considerados femeninos, porque esto significaría el encasillamiento de la mujer en un rol que a la larga no haría más que excluirla, convirtiéndose este proceso en un círculo vicioso.

De esta manera, somos fervientes creyentes del cine como arte que representa al mundo, y siendo así, consideramos que a la larga esta manifestación del arte, tal como debe suceder con el mundo, deberá trascender el modelo binario y abrirse a una nueva realidad sin etiquetas.

En cuanto a los alcances de este trabajo, nos gustaría dejar asentados los aspectos que esta investigación deja inconclusos y que deberán ser materia para futuras pesquisas. En primer lugar, el tema del documental, el cortometraje y el cine de animación como géneros que en Venezuela así como en los países de América Andina cuentan con gran número de realizadoras, algunas con prolíficas obras que datan de décadas atrás, otras que apenas comienzan. Estos tres géneros fueron apenas mencionados en este trabajo.

Asimismo, es importante acotar que esta investigación sólo tomó en cuenta el cine de alcance nacional, estrenado en salas comerciales. En el caso venezolano, es prolífica la realización cinematográfica en los estados Zulia, Lara y Mérida, interesantes de analizar como movimientos alternativos de realización cinematográfica, con lenguajes, técnicas y referentes propios.

Igualmente, resultará de gran importancia la revisión del tema de la mujer cineasta frente a la utilización de nuevas tecnologías como la intervención digital de las imágenes y la filmación en soportes diferentes al celuloide, que hoy cobran gran relevancia en el gremio audiovisual dado lo que significan como nuevas herramientas para la creación de imágenes, así como en lo concerniente a los costos, ya que la filmación en soportes digitales implica un abaratamiento de la realización fílmica y por tanto, contribuye a su democratización.

Finalmente, también queda abierta la posibilidad para futuras investigaciones de ahondar en temas relacionados con la recepción de las audiencias, ya que este trabajo

estuvo claramente inclinado más al tema de la producción y las realizadoras que a la percepción e influencia de las obras estudiadas en quienes las ven y en los cambios que estas puedan propiciar como obras artísticas productoras de conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, José Miguel y Marrosu, Ambretta, *"Fundamentos para una investigación del cine venezolanos"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 4, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 151-181.

Alzuru Aponte, Jonatan, *"Maroa: arte y seducción"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 13, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2007, pp. 45-58.

Arancibira, Víctor Hugo, *"La construcción de la imagen femenina en el cine: entre la prescripción y la resistencia"*, en Zulma Palermo, coord., *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2006, pp. 155-168.

Arreaza Camero, Emperatriz, *"Las cineastas como escritoras en el cine venezolano contemporáneo"*, Ponencia presentada en el II Encuentro con la espiritualidad de la mujer latinoamericana, que tuvo lugar en la ciudad de Mérida, Venezuela, en 2005. La versión electrónica de la ponencia puede encontrarse en el siguiente enlace: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30816/1/articulo17.pdf

Arreaza Camero, Emperatriz, *"Oriana, de Fina Torres, un lugar para el discurso femenino"*, en *Revista Fermentum*, Nro. 44. Septiembre a diciembre de 2005, Mérida (Venezuela). Tomado de la versión electrónica, disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20633/2/articulo5.pdf

Ávila Ramírez, Juan Pablo, *Plano detalle del cine boliviano*, La Paz, Plural editores, 2006.

Baíz Quevedo, Frank, *"Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico"*, en Baíz Quevedo, Frank, edit., *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, Caracas, Cinemateca Nacional, 2004, pp.87-133.

Bedoya, Ricardo, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, 1995.

Bekerman, Jessica, *"Notas para ser habladas: acerca de la feminidad en el pensamiento freudiano"*, en Rossana Cassigoli, coord.., *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, México, Anthropos, 2008, pp.75-112.

Blanco, Rosaura, *"Repertorio bibliográfico venezolano de cine"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 3, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1996, pp. 197-239.

Blaser, Lilian, *"Instituto de Formación Cinematográfica COTRAIN: diez años aprendiendo a enseñar"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 4, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 9-15.

Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

Cassigoli, Rossana, *"La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas"*, en Rossana Cassigoli, coord.., *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, México, Anthropos, 2008, pp.59-74.

Castillo, Adícea, *Las mujeres de Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial de la Fundación de los Trabajadores Petroleros y Petroquímicos de Venezuela, 2003.

Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1986.

Cruzado Rodríguez, Ángeles, *Grietas en el techo del celuloide. Directoras del siglo XXI*, en Arriaga Florez, Mercedes, y otros, edit, *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006.

De Lauretis, Teresa, *"El sujeto de la fantasía"*, en Colazzi, Giulia, edit., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995, pp. 37-64.

----------, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

Delgado Arria, Luis, *"Violencias, políticas de identidad y género en Macu, la mujer del policía, La vendedora de rosas y Cidade de Deus"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 10, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2004, pp. 31-53

Erro-Peralta, Nora, *"Del objeto al sujeto: la representación de la mujer en tres películas mexicanas: El secreto de Romelia, Danzón y Entre Pancho Villa y una mujer desnuda"*, en Luis Duno-Gottberg, edit., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, pp. 71-92.

Forcinito, Ana, *"Mirada, género y marginalidad: el cine argentino a través de María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel y María Victoria Menis"*, en Luis Duno-Gottberg, edit., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, pp. 37-70.

Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005.

Glave, Luis Miguel, *"La conquista de la altura"*, en Graves, Christine, edit., *La papa: tesoro de los Ándes: de la agricultura a la cultura*, Lima, Centro Internacional de la Papa, 2006, p. 50.

Granda Wilma, *"Cronología del cine ecuatoriano"*, en *Encuentros. Revista Nacional de Cultura*, Nro. 10, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007, pp. 28-49.

Grioni, Luciana, C*uadernos Cineastas Venezolanos: Margot Benacerraf*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2009.

Guardia, Sara Beatriz, *"Un acercamiento a la historia de las mujeres"*, en Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, edit., *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 489-499.

Hernández, Tulio, *"Cronología"*, en Fundación Cinemateca Nacional, *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, 1997, p. 42.

Iglesias, Norma, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Vol II*, Tijuana, El colegio de la Fontera Norte, 1991.

Izaguirre, Rodolfo, *Cine Venezolano: Largometrajes*, Caracas, Fondo Editorial Cinemateca Nacional, 1983.

----------, *El Cine en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1981.

Jimenes, María M., *Estrategias Narrativas y Sello genérico en cinco largometrajes de directoras venezolanas*, Quebec, Tesis Doctoral para obtener el título de Doctora en Filosofía. Université Laval, 2000.

Kaplan, E. Ann, *Las mujeres en el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

Konigsberg, Ira, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

Kuhn, Annette, *Women´s pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routlledge & Kegan Paul, 1982.

Leyva Arrollo, Carlos Alberto, *Música chicha, mito e identidad popular: El cantante peruano Chacalón*, Quito, Abya Yala, 2005.

Marrosu, Ambretta, *"Los modelos de la supervivencia"*, en Fundación Cinemateca Nacional, *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, 1997, p. 42.

Menéndez, María Isabel, *"Cuando ellas escapan: Las road movies y las mujeres"*, en Arriaga Florez, Mercedes, y otros, edit, *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006.

Mulvey, Laura, *"El placer visual y el cine narrativo"*, en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda, comp., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 81-93.

--------, *"Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad"*, en Colazzi, Giulia, edit., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995, pp. 65-84.

Paz, Octavio, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998.

Rabinowitz, Paula, *"Soft fiction. Cultura femenina, teoría femenina y cine etnográfico"*, en Colazzi, Giulia, edit., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995, pp. 189-216.

Ricœur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000

Rondón Narváez, Rafael, *"Mujeres arriba y al descubierto. Un recorrido por el cine de Fina Torres"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 13, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2007, pp. 27-44.

Rosas Paravicino, Enrique, *"Violencia y andinidad en la cuentística peruana"*, en Kaliman, Ricardo, edit., *Memorias de JALLA Tucumán 1995 Vol. 1*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.

Sánchez-H, José, *The arts and politics of Bolivian cinema*, Scarecrows Press, 1999.

Santiago Bolaños, María Fernanda, *La palabra detenida: una lectura del símbolo en el teatro de Antoni Buero*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

Schwartzman, Karen, *"A chronology of films by women in Venezuela 1952-1992"*, en *Journal of film and video*, Vol. 44, Georgie, Georgia University, 1993.

--------, *"Un cine nacional en movimiento. Políticas para una cultura de exhibición cinematográfica"*, en *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, Nro. 3, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1996, pp. 65-95

----------, *The seen of the crime*, en Robin, Diana y Jaffe, Ira, edits, *Redirecting the gaze: gender, theory and cinema in the third world*, Nueva York, State University of New York, 1999.

Serrano, Jorge Luis, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Planeta, 2001.

Suárez, Juana, *"El género del género: Mujer y cine en Colombia. Una mirada al legado de Gabriela Samper, Marta Rodríguez y Cine Mujer"*, en Luis Duno-Gottberg, edit., *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2008, pp. 3-35.

Tirado, Ricardo, Memoria y notas del cine venezolano. Vol. 1: 1897-1959, Caracas, Fundación Neumann, 1988.

----------, *Memoria y notas del cine venezolano: Vol. 2: 1960-1978*, Caracas, Fundación Neumman, 1988.

Torres San Martín, Patricia, *"Los escenarios fílmicos de lo femenino; cineastas latinoamericanas"*, en Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, edit., *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 285-303.

----------, coord.. *Mujeres y Cine en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

TEXTOS LEGALES

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, promulgada el 20 de diciembre de 1999. Publicada en Gaceta Oficial Extraordinaria N° 5.453 de la República Bolivariana de Venezuela. Caracas, 24 de marzo de 2000

Ley de Cinematografía Nacional, promulgada el 6 de septiembre de 2005. Publicada en Gaceta Oficial Nro. 38281. Caracas, 27 de septiembre de 2005.

Proyecto de Reglamento de la Ley de Cinematografía Nacional, versión preeliminar para ser sometida a consulta pública nacional. Disponible en la página web del Centro Nacional Autónomo de Cinemtografía.

ENTREVISTAS

-Alizar Dahdah, Presidenta del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Caracas, 6 de agosto de 2010.

-Emperatriz Arreaza Camero, Docente de la Universidad del Zulia. PhD en Comunicación. Investigadora sobre temas relacionados con el género y el cine venezolano. Maracaibo, 30 de julio de 2010.

-Julia Vargas Weise, Realizadora boliviana. Diálogo a través de correo electrónico. 22 de septiembre de 2010.

-Lilian Blaser, Antropóloga y documentalista venezolana. Fundadora de la escuela de cine Comunidad de Trabajo e Investigación (Cotrain). Caracas, 25 de agosto de 2010.

-Rodolfo Izaguirre, Ex presidente de la Cinemateca Nacional de Venezuela (años 1968-1988). Investigador sobre historia del cine venezolano. Caracas, 11 de agosto de 2010.

-Solveig Hoogesteinj, Cineasta venezolana y gestora cultural. Coordinadora general del proyecto Trasnocho Cultural. Caracas, 6 de agosto de 2010.

LISTADO DE OBRAS CINEMATOGRÁFICAS QUE SE MENCIONAN DURANTE LA EXTENSIÓN DE ESTE TRABAJO

1. *1, 2 y 3 mujeres* (2008), de Anabel Rodríguez, Andrea Herrera y Andrea Ríos.
2. *1992: El descubrimiento (Jugar o ser jug@ados)* (1993), de Liliane Blaser.
3. *300.000 Héroes* (1976), de María Lourdes Carbonell.
4. *A la media noche y media* (2000), de Mariana Rondón y Marité Ugas.
5. *A los pies de Canaima* (2007), de Ana Cristina Henríquez.
6. *Abuelos* (2010), de Carla Valencia.
7. *Acosada en lunes de carnaval* (2002), de Malena Roncayolo.
8. *Adán y Eva* (2007), Laura Muñoz.
9. *Al otro lado del mar* (2006), de Patricia Ortega.
10. *Alfaro Vive, Carajo* (2008), de Isabel Dávalos
11. *Amorcito corazón* (2010), de Carmen Roa.
12. *Araya* (1959), de Margot Benacerraf.
13. *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo* (1983), de Mónica Vasquez.
14. *Caraballo* (1975), de Silvia Manrique.
15. *Célebre especialista sacando muelas en el Hotel Europa* (1897) película originalmente atribuida a Manuel Trujillo Durán.
16. *Chabuca Granda… confidencias* (1990), de Martha Luna.
17. *Cheila, una casa pa'maíta* (2010), de Eduardo Barberena.
18. *Clarita* (1919), de Emilia Saleny.
19. *Con su música a otra parte* (1983), de Camila Loboguerrero
20. *Corazones negros* (..), de Gabriela Rangel.
21. *Cuando la brújula marcó el sur* (2008), de Laura Vásquez.
22. *Cuba, el valor de una utopía* (2008), de Yanara Guayasamín.
23. *Cuchillos de fuego* (1990), de Román Chalbaud.
24. *Cunaro* (2008), de Alexandra Henao.El secreto de la abuela (1928), de Cándida Beltrán Rendón.
25. *Defensos, crónica del juego de palos* (2008), de Aldrina Valenzuela.
26. *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo.
27. *Des-autorizados* (2010), de Elia Schneider.
28. *Día naranja* (2009), de Alejandra Szeplaky.
29. *Doña Bárbara* (1988), de Betty Kaplan.
30. *Dos soles dos mundos* (2002), de Patricia Ortega.
31. *El ángel del acordeón* (2008), de María Camila Lizarazo.
32. *El cartero wayúu* (..), de Alejandra Fonseca.
33. *El Don* (2006), de José Ramón Novoa.

34. *El equilibrista o la realidad del deseo* (1994), de Viveca Baíz.
35. *El fantasma de la libertad o cuánto valen 3 mil toneladas de uranio empobrecido* (2006), de Liliane Blaser y Lucía Lamanna.
36. *El gran retorno* (1995), de Viviana Cordero.
37. *El mar del tiempo perdido* (1976), de Solveig Hoogesteinj.
38. *El niño shuá* (..), de Patricia Ortega.
39. *El otro lado del sueño* (1978), de Fina Torres.
40. *El sueño verde* (1988), de Mónica Vásquez.
41. *El viento del Ayahuasca* (1982), de Nora de Izcue.
42. *Ella* (1996), de Alejandra Szeplaki.
43. *Éramos invisibles* (2009), de Ana Laura Pereira.
44. *Esas no son penas* (2007), de Anahí Hoeneisen.
45. *Esito sería…* (2004), de Julia Vargas Weise.
46. *Etapontok RoEtomo, la lucha continúa* (..), de Blanca Vanessa Núñez y Uraisí Troconis.
47. *Éxodo sin ausencia* (1985), de Mónica Vásquez.
48. *Febrero* (1990), de María Eugenia Martínez.
49. *Garimpeiros* -También conocida como *Oro Diablo*-. (1995), de José Ramón Novoa.
50. *Habana Eva* (2010), de Fina Torres.
51. *Helena* (1978), de Haydee Ascanio.
52. *Hijos de la guerrilla* (2006), de Marité Ugas.
53. *Hiroshima, mon amour* (..), de Alain Resnais.
54. *Homicio Culposo* (1984), de César Bolívar.
55. *Honduras después del 28 de junio de 2009* (2010), de Liliane Blaser y Lucía Lamanna.
56. *Huelepega* (1999), de Elia Schneider.
57. *I wanna shine* (2010), de Prakriti Maduro.
58. *Inoxidable* (2000), de Alejandra Szeplaki.
59. *Jepirra* (..), de Leiqui Uriana y Yanilú Ojeda.
60. *Kataa ououta, vivir o morir* (..), de Patricia Ortega.
61. *La boda de Blanco* (2002), de Patricia Ortega.
62. *La casa de Pandora* (…), de Ana Cristina Henríquez y Julián Castillo.
63. *La ciudad que nos ve* (1965) de Jesús Enrique Guedez.
64. *La historia del baúl rosado* (2005), de Libia Stella Gómez.
65. *La Hora Cero* (2010), de Diego Velazco.
66. *La imagen* (1974), de María Lourdes Carbonell.
67. *La luna no es pan de horno* (1976), de Marilda Vera.
68. *La mágica aventura de Oscar* (2000), de Diana Sánchez.
69. *La ministra inmoral* (2007), de Celmira Zuloaga.

70. *La prueba* (2006), de Judith Vélez.
71. *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa.
72. *La tigresa* (1917), de Mimí Derba.
73. *La ventana* (1989), de Haidée Pino.
74. *Labranza oculta* (2010), de Gabriela Calvache.
75. *Las alfareras de Lomas Bajas* (1981), del *Grupo Feminista Miércoles*.
76. *Libertador Morales, el justiciero* (2009), de Efterpi Charalambidis.
77. *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick.
78. *Los últimos malos días de Guillermino* (2010), de Gloria Nancy Monsalve.
79. *Macu, la mujer del policía* (1987), de Solveig Hoogesteinj.
80. *Madeinusa* (2006), de Claudia Llosa.
81. *Madre Tierra* (1984), de Mónica Vasquez.
82. *Majayut* (..), de Elizabeth Pirela.
83. *Manoa* (1981), de Solveig Hoogesteinj.
84. *Maroa* (2006), de Solveig Hoogesteinj.
85. *Mecánicas celestes* (1996), de Fina Torres.
86. *Metralleta* (2008), de Belén Orsini.
87. *Mi derecho* (1920), de María V. de Celesteni.
88. *Miranda regresa* (2007), de Luis Alberto Lamata.
89. *Mirándonos a través de la locura* (2005), de María Dolores Zambrano.
90. *Muchachas bañándose en la Laguna de Maracaibo* (1897), película originalmente atribuida a Manuel Trujillo Durán.
91. *Mujer* (2000) –Serie de siete episodios para televisión, de Alejandra Szeplaki.
92. *Niña del Bosque* (1917), de Emilia Saleny.
93. *Nochebuena* (2008), de Camila Loboguerrero.
94. *Of Love and Shadows* (1994), de Betty Kaplan.
95. *Oriana* (1985), de Fina Torres.
96. *Pacto de Sangre* (1988), de Malena Roncayolo.
97. *Paisa* (1946), de Roberto Rossellini.
98. *Palestina, crónica de una herida* (2010), de Liliane Blaser.
99. *Panchito Mandefuá* (1985), de Silvia Manrique.
100. *Pasarelas Libertadoras* (2009), de Argelia Bravo.
101. *Perolita* (2007), de Patricia Ortega.
102. *Perros corazones* (2008), de Carmen La Roche.
103. *Por los caminos verdes* (1984), de Marilda Vera.
104. *Postales de Leningrado* (2007), de Mariana Rondón.
105. *Pretty Woman* (1990), de Gary Marshall.

106. *Puerto Colombia* (1975), de Solveig Hoogesteinj.
107. *Punto débil* (1973), de María Lourdes Carbonell.
108. *Punto y raya* (2003), de Elia Schneider.
109. *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida.
110. *Retazos de vida* (2008), de Viviana Cordero.
111. *Reverón* (1952), de Margot Benacerraf.
112. *Runan Caycu* (1978), de Nora de Izcue.
113. *Salserín, la primera vez* (1997), de Luis Alberto Lamata.
114. *Santera* (1997), de Solveig Hoogesteinj.
115. *Sayariy* (1995), de Mela Márquez.
116. *Secuestro Express* (2005), de Jonathan Jacubowicz.
117. *Sensaciones* (1991) , de Viviana y Juan Esteban Cordero.
118. *Señora Bolero* (1991), de Marilda Vera.
119. *Sicario* (1995), de José Ramón Novoa.
120. *Simón Bolívar, ese soy yo* (1994), de Raiza Andrade y Edmundo Aray.
121. *Sucre* (..) de Alidha Ávila.
122. *Sueños de hansen* (..), de Patricia Ortega.
123. *Taita Boves* (2010), de Luis Alberto Lamata.
124. *Terminal de pasajeros de Maracaibo* (2008), de Yanilú Ojeda.
125. *Testigo Inmóvil* (2004), de Gabriela Pesántez.
126. *The postman always rings twice* (1981), de Bob Rafelson.
127. *Tiempo de mujeres* (1987), de Mónica Vásquez.
128. *Tierras de agua dulce* (2005), de Ana Cristina Henríquez.
129. *Titiriwe, el canto de la noche* (2008), de Viveca Baíz.
130. *Un lugar lejano (*2009), de José Ramón Novoa.
131. *Un titán en el ring* (2002), de Viviana Cordero.
132. *Unas son de amor y otras de arena* (1987), de Haydee Ascanio.
133. *Vargas: las huellas del agua* (2000), de Liliane Blaser.
134. *Venezuela, febrero 27, de la concertación al desconcierto* (1990), de Liliane Blaser.
135. *Víctimas de la democracia* (2007), de Stella Jacobs.
136. *Warao* (1968), de María Matilde Suárez.
137. *Woman on top* (2000), de Fina Torres.
138. *Y tu mama también* (2001), de Alfonso Cuarón.
139. *Yo, tú, Ismaelina* (1982), del *Grupo Feminista Miércoles*.
140. *Zamora, tierra y hombres libres* (2009), de Román Chalbaud.