

Cine independiente venezolano y mirada interseccional: entre representaciones y ojo crítico.

Venezuelan Independent Movies and Intersectional Approach: Representations and Critical View.

Cinéma indépendant vénézuélien et regard intersectionnel : représentations et œil critique

Milagro Rodríguez Reyes

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3703>

Electronic reference

Milagro Rodríguez Reyes, « Cine independiente venezolano y mirada interseccional: entre representaciones y ojo crítico. », *Sociocriticism* [Online], XXXVIII-1 | 2024, Online since 04 avril 2024, connection on 17 avril 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3703>

Cine independiente venezolano y mirada interseccional: entre representaciones y ojo crítico.

Venezuelan Independent Movies and Intersectional Approach: Representations and Critical View.

Cinéma indépendant vénézuélien et regard intersectionnel : représentations et œil critique

Milagro Rodríguez Reyes

OUTLINE

INTRODUCCIÓN
GENERALIDADES DEL CINE VENEZOLANO
MIRADAS SOBRE LO INTERSECCIONAL
CONCLUSIONES

TEXT

INTRODUCCIÓN

- 1 Las particularidades del cine latinoamericano son bien conocidas por toda persona que se interese en el séptimo arte y por la actualidad del continente americano. Lo que permite caracterizar este cine de forma general, a pesar de la diversidad histórica, cultural e idiosincrática indiscutible dentro de este vasto territorio, es la constante comparación con el cine hollywoodense *mainstream* tan presente e influyente en el resto de América. Las particularidades a las cuales se hacen referencia son principalmente temáticas y estéticas pero también financieras. En este sentido, hablar de cine latinoamericano y de cine independiente es con frecuencia redundante y este enunciado aplica al caso preciso del cine venezolano. De esas caracterizaciones generalizadas sobre el cine en América Latina se puede citar principalmente su tendencia a lo que se podría calificar de realismo social cinematográfico, reflejando así experiencias personales complejas dentro de contextos sociales problemáticos. Sus principales personajes representan la clase baja del país o las minorías y el escenario en

el que se desarrollan sus historias es un espacio físico y social lleno de carencias. El fin último de estos personajes es la reivindicación social, la búsqueda de la justicia o simplemente la supervivencia. Sin embargo, a pesar de ser el cine un arte común a todas las nacionalidades, la producción cinematográfica presenta múltiples particularidades según el país. Presentando incluso diferencias específicas en términos del desarrollo de la propia industria.

[...] cabe destacar que cada país tiene marcadas características específicas. Podemos distinguir aproximadamente cuatro grupos de países en América Latina con respecto a la producción cinematográfica. Primero hay tres países, México, Brasil y Argentina, que han desarrollado industrias cinematográficas precarias, basadas en el sistema de estudios. En un segundo grupo se encuentran países como Chile, Colombia, Venezuela y posiblemente Perú donde hay iniciativas intermitentes para desarrollar una industria cinematográfica. (Davila, 2015, p.60)

- 2 Las fronteras geográficas de los países latinoamericanos así como sus historias individuales pueden determinar sus particularidades, las temáticas propias de cada nación y las decisiones estéticas que se toman para contar una historia. Sin embargo, las dificultades compartidas en términos de producción cinematográfica pero también en términos históricos e ideológicos llevan a calificar el cine realizado en el continente como cine latinoamericano, como una unidad. En palabras de la crítica e investigadora de cine Ambretta Marrosu:

[...] se puede afirmar que “existió en estos países lo que podría llamarse un cine latinoamericano, definido no sólo por la comunidad geográfica sino también por la comunidad ideológica, habiendo logrado este cine, a través de sus diversas articulaciones, demostrar su unidad en este plano” (Marrosu, 1984, p.41).

- 3 La falta de estructuras cinematográficas y de financiamiento institucional hace que este cine latinoamericano también sea muchas veces independiente. En el caso que concierne este escrito, el caso de Venezuela, se puede hablar de un predominio del cine social independiente o, al menos, con características propias del cine social y de crítica social. Desde la década de 1940, el cine venezolano parece haberse centrado en temas sociales y en la representación de estilos de

vida marginales, en la corrupción y violencia que vive el país, más recientemente en las problemáticas alrededor de la orientación sexual o incluso, pero no de forma explícita, en la discriminación racial y de género. Ejemplos de esta tendencia se evidencian en largometrajes como *Una casa pa' maita* de Eduardo Berberana (2010) y *Pelo Malo* de Mariana Rondón (2014). A pesar de ello, la miseria y la marginalidad siguen presentes en el cine venezolano. Sin embargo, son hoy representadas a la par/de la mano con las cuestiones de género y conflictos entre las clases. Esto demuestra que estas problemáticas, las raciales y las de género, son abordadas de soslayo y que su interpretación depende de la mirada oposicional de la cual se pretende discutir.

- 4 En este sentido, el cine venezolano se convierte en una radiografía de los temas interseccionales presentes en el país. Pero esta obviedad aparente no parece ser intencional. Es decir, cuando en una película venezolana se muestra, por ejemplo, a una madre soltera negra o mestiza que vive en un barrio y cuya razón de ser casi única es la supervivencia, no parece reflexionar sobre por qué este patrón se repite en la realidad y se reproduce una y otra vez en el cine. No se busca en apariencia mostrar aspectos interseccionales de género, de raza y de clase. En realidad, a menudo se busca resaltar/vender un tema más general como lo es simplemente la pobreza. La discusión nunca gira en torno a la desigualdad de oportunidades o a las relaciones de poder desfavorables para las mujeres negras y mestizas lo cual representa una de las causas principales de la pobreza y de múltiples dificultades sociales.
- 5 La película, por tanto, no sería, desde esta perspectiva, un medio para poner de manifiesto esta realidad multidimensional, sino una simple tentativa de adaptación a la realidad y una afirmación de la inmutabilidad de las circunstancias de las mujeres y de las personas negras y mestizas, convirtiéndose así en una naturalización y normalización de un modelo estático de la imagen de las mujeres racializadas. Lo que se ve es interpretado como parte de la realidad, a veces sin discusión ni duda. Como lo expresa bell hook:

El hecho de que algunas personas puedan asistir al cine como “espectadores resistentes”, ciertamente no cambia la realidad de que la mayoría de nosotros, sin importar cuán sofisticadas sean nuestras estrategias de crítica e intervención, generalmente somos seducidos,

al menos por un tiempo, por las imágenes que vemos en la pantalla. Estas tienen poder sobre nosotros y nosotros no tenemos poder sobre ellas (hooks, 1996, p.4).

- 6 Se asumen las posiciones de las personas en la sociedad a través de las pantallas. En este sentido, los simbolismos tan repetitivos y tan agobiantes que transmiten las imágenes no parecerían tan casuales, sino intencionados. El cine venezolano sin duda se caracteriza por este acercamiento al realismo al que se ha estado haciendo referencia. Sin embargo, este tipo de realismo se vuelve estereotipado y tiene un efecto sobre la audiencia. Ciertamente, y de acuerdo con Stuart Hall, “la representación es una cuestión compleja, y especialmente cuando se trata de la diferencia, involucra sentimientos, actitudes y emociones y moviliza miedos y ansiedades en el espectador, en niveles más profundos que se pueden explicar con simple sentido común” (Hall, 1997, p. 226).
- 7 Desde la perspectiva de una mirada oposicional que ha renovado el cine venezolano se discute sobre dos producciones cinematográficas independientes (*Cheila, una casa pa’ Maita* y *Pelo Malo*) producidas a partir del año 2010. Se discute cómo este movimiento permite oír lo que no es audible y su intencionalidad militante o no en oposición a la pornomiseria (Ospina y Mayolo, 1978), calificativo con el que se designa a las producciones cinematográficas que utilizan y romantizan la miseria con fines lucrativos, lo que le ha sido criticado al cine venezolano en el pasado. Como lo expone el periodista y crítico de cine Guadi Calvo, en Venezuela a través del cine “se ha hecho usufructo de la vida de los barrios, la pobreza y la marginalidad como un elemento folclórico, casi turístico” (Calvo, 2010). Asimismo, se discuten los silencios temáticos existentes en dicho cine hasta este punto y se intenta comprender cómo se llega a un tal viraje en el año 2010. Se toman en cuenta los elementos de producción y de dirección que permiten analizar el ojo crítico dentro de este nuevo modelo temático que quiebra una hegemonía social sobre lo decible y no decible en espacios públicos y mediáticos.

GENERALIDADES DEL CINE VENEZOLANO

- 8 Hablar de cine venezolano es hablar de un cine que se ha caracterizado desde hace muchos años por una tendencia hacia la representación de realidades políticas y sociales. Como resultado, las producciones se revelan muy cercanas a la dura realidad de la vida en Venezuela (al menos, para una parte de su población) y bastante alejadas de la ficción divertida o entretenida a la cual Hollywood ha acostumbrado al mundo entero. Venezolanas y venezolanos han encontrado quizá en el arte un instrumento para mostrar lo que “no está bien” dentro del país y lo que no podía decirse por otros medios. Sin embargo, también se ha encontrado un medio para exaltar y explotar lo exótico, aquello que es diferente para quienes han tenido siempre acceso al arte, lo llamativo para las élites y clases media y alta del país.

En la década de los setenta, el nuevo cine social venezolano se constituyó como artefacto sociocultural y estético, productor cultural de realidades y de modelos de identificación que influenciaron la construcción del imaginario social del venezolano de estos años. Esta filmografía adquirió mayor relevancia en la representación de algunas versiones específicas de nación, particularmente aquellas que vinculaban “lo venezolano” a la cultura popular del país, haciendo referencias a ciertos íconos del mundo urbano-marginal y del mestizaje, propios de formas tradicionales de su representación. Lo popular se expresa como el referente central de la mayoría de las películas con mayor éxito comercial y de crítica en estos años (Martínez, 2012, p.144).

- 9 En cuanto a la (re)producción cultural de realidades y la representación de la cultura popular del país, se puede observar que la mayoría de las películas se centran en la representación de la vida en los barrios marginales y en las relaciones de clase entre ricos y pobres, lo cual se traduce en la oposición entre lo elegante y lo marginal, lo pulcro y lo desprolijo e incluso, entre las personas blancas y las personas racializadas. Esto quiere decir que estas películas se centran en la representación de realidades y conflictos sociopolíticos que implican al mismo tiempo conflictos raciales y de género, por ende, interseccio-

nales. Este modelo se sigue utilizando en la actualidad, aunque algunas películas venezolanas han tenido pequeños éxitos a nivel internacional gracias a la representación de temas más “polémicos” y de actualidad, como las condiciones de las comunidades LGBTQ+ en el país. Este nuevo modelo de película venezolana continúa, sin embargo, dejando en evidencia las problemáticas interseccionales, dentro y fuera de las pantallas.

- 10 Así, el cine venezolano se dio a conocer dentro y fuera del país por la representación de contextos sociales particulares (pobreza en la clase popular y la corrupción en los grupos políticos en el poder, por ejemplo) y por la denuncia de situaciones graves o problemáticas en dichos contextos (carencias, invisibilidad de la clase trabajadora que vive en barrios marginales, abuso del poder político y policial, etc.).
- 11 La producción cinematográfica en Venezuela se inició en 1897. Sin embargo, esta intención de utilizar el cine como medio de crítica social, en algunos casos, y de exotizar la miseria en otros, comenzó a ser más notoria a partir de la década de 1940 con la realización de películas como *Juan de la Calle* (1941), de Rómulo: los personajes son jóvenes pobres y marginados de un barrio de Caracas. Sin embargo, la década de 1950 marcó el verdadero inicio del cine social en Venezuela con películas como *Caín Adolescente* (Romain Chalbaud, 1959), una película que describe la violencia del éxodo rural hacia Caracas, o *La quema de judas* (Romain Chalbaud, 1974), película que busca mostrar la corrupción existente en los cuerpos policiales de la ciudad de Caracas.
- 12 A partir de ahí, los directores y las directoras de cine en Venezuela han utilizado el mundo cinematográfico como una ventana a través de la cual cualquiera puede observar un mundo que les resulta extraño y llamativo pero que de cualquier forma necesita reconocimiento para lograr tal vez así un cambio o una mejora de las condiciones sociales existentes. Aunque se desee explorar lo diferente, la película puede tratarse también del mundo ficticio en el que una posible audiencia puede sentirse representada y en consecuencia más dispuesta a asumir y a hacer pública su realidad. Esto, si se cree en la instrumentalización crítica de la obra cinematográfica.

Todo el ciclo de la marginalidad social, la delincuencia y la prostitución planta la averiguación cinematográfica de estas transmisiones sociales [...] Desde esta perspectiva, aunque es posible diferenciar actitudes semánticas e ideológicas diversas, en todos esos filmes podemos percibir una posición social crítica, denuncia tácita o abierta, revisión política o reseña histórica de identidad (Aguirre, 1980, p. 8).

- 13 La inclinación artística hacia la crítica social y política a través del cine en Venezuela es, como se observa, una tendencia de larga data. El arte cinematográfico se ha convertido en un instrumento para denunciar, visibilizar o explotar aquello que es demasiado vergonzoso para ser discutido por otros medios de comunicación: prensa, programas informativos, etc. O al menos eso parecería. Se pone una máscara de ficción a elementos de la realidad de los que normalmente se evita hablar en espacios públicos ya que se consideran verdades incómodas.
- 14 Ciertamente, el arte cinematográfico puede servir como medio para conocer modos de vida y de pensamiento alejados de nuestras experiencias personales. Representación o reflejo de una realidad, el cine puede transportar a los espectadores y espectadoras a lo desconocido o por el contrario puede ponerles frente a un espejo que refleja su propia vida. Como resultado, es posible, por ejemplo, adentrarse en el mundo del barrio quizás desconocido para quienes se encuentran frente a la pantalla, esto los llevará a conocer una realidad que no les resulta familiar. O bien, podrán sentirse representados por un personaje y, en cierto modo, reconocidos y valorados socialmente. Por el contrario, es posible también sentir la ausencia de personajes representativos.
- 15 En pocas palabras, para tomar distancia y correr menos riesgo de censura, el uso de personajes ficticios con vidas “ficticias”, pero enteramente representativas de la vida real, sería un instrumento de crítica y reflexión social casi perfecto para los directores y las directoras de cine en el país. El cine independiente venezolano representa una especie de faro que da luz y llama la atención sobre los temas que desestabilizan al país. Sin embargo, la tarea no es fácil en un país donde el financiamiento nacional del cine es cada vez más reducido y cada vez más controlado políticamente. Es por ello que el cine independiente como opuesto a obras politizadas o censuradas juega un

papel fundamental para el arte venezolano. Falta solo analizar qué tipo de problemáticas sociales son puestas en evidencia al tiempo que se continúa ocultando otras igualmente importantes.

MIRADAS SOBRE LO INTERSECCIONAL

- 16 El cine independiente bajo el género social tendría entonces la intención o al menos la posibilidad de ayudar a desmitificar estereotipos y, sobre todo, mostrar otros modelos de vida dentro de una sociedad, por ejemplo, aquellos relacionados con las mujeres racializadas. O, por el contrario, podría contribuir a afianzar estos estereotipos. bell hooks lo ha expresado claramente en su obra *Reel to real*: “nos guste o no, el cine asume un papel pedagógico en la vida de muchas personas. Puede que la intención de un cineasta no sea enseñar nada al público, pero eso no significa que no se aprendan lecciones” (hooks, 1996, p. 2). Sea intencional o no, el director o la directora de cine tiene en sus manos una poderosa herramienta para formatear las mentes de la audiencia. Mientras una ficción sea parte de un contexto conocido y experimentado por un grupo de personas, este contexto se vuelve más que eso, se transforma en un campo de reflexión y de reconocimiento de sí mismo, que incluso puede revelar dimensiones de nosotros mismos que no habíamos explorado previamente. Las películas independientes -o no- no sólo proporcionan una narrativa para discursos específicos de raza, sexo y clase, sino que también brindan una experiencia compartida, un punto de partida común desde el cual audiencias diversas pueden dialogar sobre estos temas tan complejos.
- 17 La particularidad de las películas venezolanas, aun cuando no se reconozcan expresamente social, radica en que su trama suele desarrollarse en contextos que pueden resultar familiares para una parte de la población y sobre los cuales podemos crear reflexiones y comparaciones sobre los diferentes estilos de vida del país (relaciones de clase). Estas reflexiones pueden ser cuestionamientos sobre la posición de los individuos dentro de la sociedad y estas preguntas pueden llevar a diferentes interpretaciones, una de las cuales es la naturalización de ciertos modelos y en consecuencia la aceptación de estos modelos.

- 18 Resulta interesante hablar de mirada oposicional en el cine venezolano, esta mirada que permitiría ser espectadores y espectadoras de la obra con ojos críticos y conscientes, e incluso estar al origen de la creación con un lente crítico, explica ciertamente un instrumento de resistencia, pero también de análisis interseccional que no parece ser instrumentalizada por los directores y directoras de cine. Es decir, directores y directoras de cine muestran y explican sus obras como recordatorios de problemáticas específicas sin tomar en cuenta las dimensiones que se conectan y agravan ciertas situaciones. Y aún más peligroso, disimulan problemáticas a través de la normalización.
- 19 En películas como *Pelo malo* (2014) de la directora Mariana Rondón, los personajes principales femeninos están representados por mujeres racializadas de clase trabajadora que son empujadas por las circunstancias y su condición social a involucrarse en comportamientos considerados “inmorales”. La audiencia se encuentra ante una madre soltera y recientemente desempleada que tendrá que hacer todo lo que esté en sus manos para recuperar su trabajo de agente de seguridad en una empresa privada. Marta, una joven viuda, debe criar sola a sus dos hijos. Junior, su hijo mayor, es a sus ojos homosexual ya que le gusta alisarse el pelo y pasa mucho tiempo frente al espejo o bailando. Esta mujer sin educación que se convirtió en madre a muy temprana edad, ella se muestra muy dura e ignorante cuando se trata de la sexualidad de su hijo y, por lo tanto, parece violenta e insensible hacia él. Marta quiere que su hijo sea un hombre, un hombre como ella los entiende y los conoce: sin interés por su apariencia, fuerte, rudo. Este personaje femenino parece necesitar un hombre que pueda ser el cabeza de familia y su salvación. Vemos a Marta dependiente de los hombres que encuentra. El retrato de esta mujer en *Pelo Malo* tiene la particularidad de haber sido creado para abrir la discusión sobre identidades, estereotipos y percepciones en un contexto de precariedad y marginalización extrema donde la falta de educación juega un papel central. Los discursos de Marta sobre la sexualidad de su hijo denotan un desconocimiento del mundo y de la diversidad humana, así como un formateo de su conciencia a partir de su experiencia en un entorno hostil e inmutable como lo es el barrio. Esta hostilidad la vemos claramente en Marta, en su mirada y en su relación con Junior, al que nunca toca y para quien nunca tiene una palabra de amor. Ningún tipo de afecto, esta parece ser su estrategia

para criar a un hombre de verdad. La perspectiva de Marta sobre la masculinidad y las relaciones de género está tan reforzada por sus vivencias, su entorno y su desconocimiento del mundo.

- 20 Interpretamos que Marta es una mujer inculta por su forma de ver el mundo y su manera de expresar su visión de este mundo. También vemos que el interés casi único de esta mujer es la supervivencia: recuperar su trabajo para poder alimentar a sus hijos; un trabajo como seguridad privada, un tipo de trabajo ocupado por personas con menor grado de educación y sin formación formal en el país. El mundo de la seguridad es también un mundo de masculinidad tóxica donde el modelo masculino varía muy poco. Entre el mundo del barrio y la seguridad, ha construido su propia interpretación de la normalidad que intentará preservar, entre otras cosas, para proteger a sus hijos porque entiende que para Junior sería difícil sobrevivir en su entorno social.
- 21 Por un lado, esta perspectiva crítica de la sociedad venezolana representada por la realizadora Mariana Rondón es facilitada por un financiamiento privado proveniente de casas de producción independiente como *Artefactos S.F*, la *Fundación Imagen Latina* y *Hanfgarn & Ufer Filmproduktion*. Por otro lado, la temática de la orientación sexual en el cine venezolano toma auge en la década 2010 gracias justamente al financiamiento proveniente de casas productoras extranjeras. En estos casos, las temáticas claras de la homofobia, la transfobia y el machismo no solo son evidentes a través de los largometrajes, sino que son asumidas por sus creadores como formas de crítica y resistencia. En *Pelo Malo* se discute el machismo, la homofobia y la marginalidad, pero parece dejarse de lado la profundidad de un personaje femenino racializado que para ser quien es debe también tener una historia de marginalización, de violencia y de racismo.
- 22 Existe, sin embargo, una excepción a los discursos de las creadoras y creadores de cine venezolano que asumen una posición anti-homofóbica y anti-transfóbica. Tal es el caso de *Cheila una casa pa' maita* (2010) del director Eduardo Barberena quien declara que su obra tiene como función describir un retrato de familia y no necesariamente la transfobia dentro de la sociedad venezolana. La producción de esta película que puede considerarse independiente gracias a su estética particular y a su temática contó igualmente con el apoyo

financiero de la *Villa de Cine*, casa productora estrechamente ligada al Estado. En ambos casos se sobreentiende el deseo de discutir sobre temas complejos como la familia y la orientación sexual, pero cayendo una vez más en la estereotipación de las mujeres racializadas quienes son en estas historias víctimas de la sociedad pero igualmente parte del problema.

- 23 En *Cheila una casa pa' maita* (2010), todos los personajes femeninos de la familia de Cheila son racializados. Lo que bien podría ser una familia real se convierte en una caricatura de una familia de clase pobre del país con una adolescente embarazada, una ama de casa con un marido que no trabaja, una esposa que sufre violencia doméstica y la matriarca de la familia: una madre soltera con cinco hijos, cada uno de un padre diferente. Maita, la madre de Cheila, es una mujer soltera que nunca ha trabajado y que se muestra indiferente ante las acciones de sus hijos, excepto cuando se trata de Cheila, una mujer transgénero, a la que no entiende y a la que le dará menos valor que a sus otros hijos. Maita tiene una personalidad similar a la de Marta en *Pelo Malo*, su mente está formateada para aceptar y amoldarse a la masculinidad destructiva, por lo que encuentra normalidad en la violencia vivida y presenciada.
- 24 La historia que subyace detrás de estos retratos es clara: la falta de educación conduce a una situación de dependencia financiera y emocional; pero también al conformismo en circunstancias perjudiciales para estas mujeres. En este sentido, estamos hablando no sólo de educación académica sino social que forma parte de un sistema patriarcal que normaliza la violencia y el abandono. Que la intención de los directores y las directoras sea hacer reflexionar sobre estos temas o simplemente presentar la realidad tal como se le interpreta, no parece adecuado mostrar a las mujeres racializadas como las únicas víctimas pasivas de estas circunstancias. En palabras de la activista negra Rosemary Crawley, "La cosificación como 'otro' nos hace invisibles como individuos. Nuestra visibilidad como mujer negra significa que rápida y fácilmente nos categorizan y nos pierden ante uno u otro de los estereotipos comunes" (Crawley, 2006, p.177). Si estas películas visibilizan a las mujeres racializadas, estas mujeres se convierten en la personalización de temas que no necesariamente son racializados: por ejemplo, la violencia doméstica es un problema importante en la sociedad latinoamericana que afecta a mujeres de todas

las clases sociales y orígenes. La falta de educación que se observa en los personajes femeninos racializados del cine venezolano viene acompañada de otra representación o forma de estereotipación: la hipersexualización.

- 25 Marcia Rangel Cándido, sobre la representación y los estereotipos de la mujer negra en el cine brasileño, nos dice: “es un estereotipo que celebra la sensualidad, por otro lado, la mulata aparece como productora de discordia social, marcada por la inmoralidad y alejada del reinado de la conyugalidad.” (Rangel Candido, 2019, p. 6). Como se mostrará en las siguientes páginas con las películas analizadas, esta teoría se puede aplicar al caso del cine venezolano caracterizado por escenas de sexo que, en la mayoría de los casos, no aportan nada a la narrativa cinematográfica. Se presentará una figura de mulata (mujer mestiza) como un objeto sexual al que no se le atribuye la posibilidad de reconocer la reciprocidad en el amor y las relaciones amorosas. Las mujeres racializadas presentes en las películas analizadas son objetos del deseo de los hombres, objetos no esenciales de los que se pueden desprender fácilmente. Los personajes femeninos son mayoritariamente solteros y en la mayoría de los casos mantienen relaciones clandestinas o inestables.
- 26 El director cuenta la historia según sus deseos y desde la perspectiva que más le conviene para su relato. Pero, este modelo de mujer parece corresponder a una necesidad de no cambiar el estereotipo que el público ya ha internalizado de una mujer racializada: pobre, abandonada, promiscua. Quizás no sea con la intención explícita de degradar a las mujeres negras y mestizas del país, sino para no “alterar” al público con nuevos modelos, excepto que estas representaciones influyen en nuestra percepción de estas mujeres en el mundo real. Como en los primeros años del cine estadounidense donde los hombres negros representaban constantemente a la bestia o al violador, las mujeres negras y mestizas venezolanas representan todas las carencias sociales y morales.
- 27 bell hooks (1996) afirmaba que, en el contexto cinematográfico, la presencia de la mujer negra se construía en forma de ausencia, una especie de método para perpetuar la supremacía blanca y una forma de hacer de la mujer blanca el objeto de deseo. Esta afirmación es aplicable al cine venezolano en muchos casos, es llamativa la ausencia

de mujeres racializadas en un número importante de producciones audiovisuales venezolanas y especialmente su inexistencia como mujeres estables. La mujer racializada en el cine se construye no como un objeto de deseo – esto en la supuesta romantización de la cosificación de las mujeres – sino más bien como un objeto apropiable, utilizable y desechable. Reflexionado o naturalizado, incluso en el cine se siente la presión del poder masculino sobre las mujeres a través del abuso de poder que perpetúa el statu quo de la ideología patriarcal que cobra fuerza tejiendo sus vínculos con la ideología racista.

- 28 Respecto a los medios audiovisuales del país en general y la representación de las mujeres racializadas, obviamente se debe tener en cuenta una subrepresentación del cuerpo racializado y una sobreexplotación del cuerpo blanco. Esto abre la discusión sobre representaciones ficticias minoritarias, así en el cine como también en *telenovelas*, aunque en cualquier otro tipo de representación mediática, e incluso social y política, las mujeres racializadas sean minoría. La ficcionalización podría ser un disfraz de agendas políticas, sociales, económicas, etc., para bien o para mal (dependiendo de la perspectiva). El hecho de que una obra se encuentre dentro del ámbito de lo ficticio no impide que su función pueda traspasar los márgenes de las pantallas, esto es hoy más evidente que nunca y lo vemos en el cine venezolano. Películas como *Azul y no tan rosa* (2010) de Miguel Ferrari despierta abiertamente la discusión hacia la inexistencia de legislación para la igualdad de derechos de la comunidad LGBTQ+ en el país, en oposición a una película como *Una casa pa' Maita* que lo hace de forma oficialmente no intencionada. *Pelo malo* aborda el tema de la marginación y sus consecuencias en todos los ámbitos de la vida venezolana, incluida la (in)comprensión y expresión de la sexualidad y el género. Todas estas películas guardan indisociable y típicamente el tema de la marginación -tan repetido en el cine venezolano- pero este tema ya no es tan claramente solo un escenario, sino el punto central de la crítica social.
- 29 Puede parecer fácil aprehender la mirada oposicional cuando coincidimos con la obra y la interpretamos como un paso adelante o de resistencia para defender una causa; es un poco más complicado debatir y decir que la obra busca perpetuar una posición retrógrada, sexista y racista. Y en todo caso la obra estará siempre abierta a la interpretación y a la producción de emociones. Es difícil porque no

existen declaraciones de directoras y directores que digan abiertamente estar a favor de un status quo que perpetúa ideologías racistas, patriarcales y clasistas. Nadie hace de sus intenciones supremacistas un discurso defendiendo su postura (o al menos muy pocas personas son capaces). Las personas buscan seguir siendo políticamente correctas incluso si no están de acuerdo con una posición, especialmente si el deseo es vender la obra al tiempo que se comparte un discurso con una intención ideológica detrás.

CONCLUSIONES

- 30 Como resumen de todo lo descrito anteriormente, cuando hablamos de cine y de la representación de los cuerpos racializados, se dibujan dos líneas principales de representaciones claras dentro del cine venezolano: la marginación y la exotización caracterizada por la hipersexualización. Una vez más, podemos explicar este fenómeno utilizando las palabras de bell hooks: “cuando la raza y la etnicidad se mercantilizan como recursos para el placer, la cultura de grupos específicos, así como los cuerpos de los individuos, pueden considerarse como un patio de juegos alternativo donde los miembros de grupos dominantes razas, géneros, prácticas sexuales afirman su poder en las relaciones íntimas con el ‘Otro’” (hooks, 1992, p. 23). La reafirmación del poder blanco sigue un proceso que va desde la perpetuación de las tradiciones dominantes (la cosificación de los cuerpos de las mujeres racializadas, la posesión de este cuerpo, la denigración del valor de las personas racializadas) hasta la imposición de un lugar desfavorecido dentro de la sociedad con el objetivo de seguir poseyéndolo y utilizándolo como objeto (posición social y sexualización).
- 31 La mirada oposicional de la que nos habla bell hooks no es necesariamente consciente. Por supuesto, si a través de un camino de vida activista y de la educación, por ejemplo, las espectadoras y espectadores pueden llegar frente a la pantalla con una mirada crítica, una espectadora o espectador también puede a través de su camino de vida personal y social sentirse en desacuerdo con respecto a las imágenes que le son transmitidas. En otras palabras, una espectadora racializada puede ponerse en la piel de un personaje racializado a través de la empatía al comprender su situación y sentirse impotente respecto de las pocas opciones que les dejan los escritores y directores dentro la

pantalla como metonimia de la sociedad. Pero también puede rechazar espontáneamente el retrato hecho de personajes racializados que difieren de la realidad que ella conoce. Los espectadores y las espectadoras racializados se convierten en el “nosotras” en oposición a los “otros”, los personajes blancos. Pero las emociones son más complicadas que simplemente hablar de blanco y negro: la percepción que tenemos del otro proviene de una serie de emociones que sentimos a partir de experiencias propias y personales, comunitarias y generacionales que, por tanto, hacen que se reaccione de una manera u otra al otro. Esta percepción también juega un papel en nuestra recepción de los discursos audiovisuales, en cómo los espectadores racializados perciben las acciones de los personajes blancos hacia los personajes racializados. Lo que confirma una postura que, aunque sea inconsciente, nos alerta sobre estereotipos y prejuicios.

- 32 El uso del cine para abordar realidades conocidas y vividas por las directoras y directores, y/o por una parte de una sociedad, puede representar la necesidad de dar a conocer un mundo desconocido para algunos, oculto en determinados contextos, o intencionalmente ignorado. Por supuesto, una película puede crearse con fines puramente lucrativos. Sin embargo, una obra cinematográfica es también una interpretación de la realidad, reformada para contar una historia ficticia y tener un efecto en una audiencia. Se trata de una mirada que analiza y describe temáticas que hasta ahora eran secundarias o coincidentes en la vida de los espectadores. El cine independiente, con sus libertades y creatividad no es sino un reflejo de la sociedad, pero también de la mente y pensamiento de las directoras y directores del cine venezolano. Una toma de conciencia de la importancia de la representatividad de parte de estas y estos creadoras y creadores parece hoy más que nunca esencial.

BIBLIOGRAPHY

Calvo, Guadi, “Cine venezolano: el barrio como espacio de lo real”, *Caratula*, n° 118, 1/06/2010 [en línea], <https://www.caratula.net/cine-venezolano-el-barrio-como-espacio-de-lo-real/>

Crawley, Rosemary, “Diversity and the Marginalisation of Black Women’s Issues”, *Policy Futures in Education*, N° 4, 2016, p. 172-184.

Davila, Ignacio del Valle, *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes [<http://books.openedition.org/pur/41726>] (consulté le 3 mars 2020)]

Freixas Miquel, Martí et Bonadies, Ángela et Ospina, Luis, "What Is Pornomiseria", *South as a state of mind* [online], 2021 [<https://southasastateofmind.com/article/what-is-pornomiseria/>] (consulté le 10 octobre 2023)].

Hall, Stuart et Evans Jessica et Nixon Sean (dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Los Angeles, CA, Sage Publications Ltd, 2013.

hooks, bell, *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*, New York, Routledge, 1996.

hooks, bell, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, 1992.

Marrosu, Ambretta, « Cinéma et idéologie : la conscience latino-américaine dans les années 1960 », *Communication. Information Médias Théories*, vol. 7, n° 1, 1984, p. 40-70.

Martínez A., Roberto, "Cine social venezolano e identidad cultural", *Estudios culturales*, n° 10, 2012, p. 143-148.

Rangel Candido, Marcia et Feres, João, "Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro". *Revista de estudios feministas*, Florianópolis, vol. 27, n° 2, 2019 [online] [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000200207&lng=en&nrm=iso] (consulté le 10 octobre 2023)].

ABSTRACTS

Español

El cine independiente representa una suerte de ventana que deja ver la profundidad de la creatividad de los directores de cine. Pero, más allá de esta capacidad estética, el cine llamado "independiente" deja a los creadores un margen de libertad que permite mostrar y abordar temáticas muchas veces únicas y diferentes dentro de la industria. Libertad y diferencia son así los adjetivos que sirven a caracterizar un tipo de cinematografía que puede permitirse reflejar, debatir o incluso defender ideas y temáticas tabúes. Es así, como un cine considerado independiente por su carácter innovador o por su autonomía financiera ha permitido a la industria venezolana revelar realidades complejas que a su vez dejan de manifiesto problemáticas sociales interseccionales que se desarrollan dentro de la industria cinematográfica misma. Racismo, colorismo, clasismo, sexismo son analizados en este artículo como características de un cine independiente venezolano que no logra aún deshacerse de estereotipos discriminatorios que continúan reproduciéndose dentro y fuera de la pantalla.

English

Independent cinema represents a kind of window for the creativity of film directors. However, beyond this aesthetic capacity, independent cinema also gives creators a margin of freedom that allows them to show and ad-

dress many particular and different themes within the industry. Freedom and difference are thus the most appropriate adjectives to characterize a type of cinematography that can allow itself to reflect, debate or even defend ideas and themes that are often taboo. As such, as a cinema considered independent due to its innovative nature or its financial autonomy, it has allowed the Venezuelan industry to reveal the complex realities of the society and to be the manifestation of intersectional social problems that arise within the film industry itself. Racism, colorism, and classism are analyzed in this article as characteristics of an independent Venezuelan cinema that has not yet managed to get rid of discriminatory stereotypes that continue to be reproduced on and off the screen.

Français

Le cinéma indépendant représente une sorte de fenêtre qui permet de montrer la profondeur de la créativité des réalisateurs. Cependant, au-delà de cette capacité esthétique, le cinéma dit indépendant donne aux créateurs une marge de liberté qui leur permet de montrer et d'aborder de nombreuses thématiques uniques et différentes au sein de l'industrie. La liberté et la différence sont ainsi les adjectifs qui servent à caractériser un type de cinématographie qui peut se permettre de réfléchir, de débattre ou même de défendre des idées et des thèmes tabous. En tant que tel, le cinéma qui est considéré comme indépendant en raison de son caractère innovant ou de son autonomie financière a permis à l'industrie vénézuélienne de révéler des réalités complexes chargées des problèmes sociaux intersectionnels qui surgissent au sein même de l'industrie cinématographique. Le racisme, le colorisme et le classisme sont analysés dans cet article comme des caractéristiques d'un cinéma vénézuélien indépendant qui n'a pas encore réussi à se débarrasser des stéréotypes discriminatoires qui continuent d'être reproduits à l'écran et en dehors.

INDEX

Mots-clés

Intersectionnalité, cinéma vénézuélien, représentations, regard oppositionnel, identité

Keywords

Intersectionality, oppositional gaze, representations, venezuelan cinema, identity

Palabras claves

Interseccionalidad, mirada oposicional, representaciones, cine venezolano, identidad.

AUTHOR

Milagro Rodríguez Reyes

Doctoranda, Laboratorio CEIIBA (École doctorale ALLPH@), Universidad Toulouse Jean Jaurès, su investigación se centra de forma general en el estudio de las representaciones de cuestiones sociopolíticas y culturales en el cine venezolano. Estudia igualmente la noción de belleza como categoría social y vector de discriminación. Su tema de tesis actual aborda las representaciones de mujeres racializadas en películas y telenovelas producidas en Venezuela, así como las problemáticas interseccionales reales que inevitablemente emergen en estas historias de ficción. Se interesa en el estudio de las emociones como componentes esenciales del desarrollo de la identidad.