



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA LESBIANA
EN EL CINE VENEZOLANO**

Trabajo para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

Bolívar Ibarra, Carmen Cecilia

Tutor: Colina, Carlos

Enero, 2015



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV

Fundada el 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor Miguel Ángel Latouche R., Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana CARMEN C. BOLÍVAR I., portadora de la Cédula de Identidad N° 19.242.138, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN**, tal como consta en el Acta firmada por el jurado integrado por los profesores: Carlos Colina (Tutor), Juan Carlos Rosillo, Adriana Gregson.

Constancia que se expide en Caracas, a los 26 días del mes de febrero de 2015.

Prof. Miguel Ángel Latouche R.
Director

MALR/cmg.-

Hacia el 50° Aniversario del Aula Magna de la UCV.
Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación
Caracas 1040 – Teléfonos 605-29-64 – Telefax: 605-28-47

"CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS – PATRIMONIO MUNDIAL DE LA HUMANIDAD"

INDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

RESÚMEN – PALABRAS CLAVES

INTRODUCCIÓN	1
1. CAPITULO I: EL PROBLEMA	4
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
1.2 OBJETIVOS: GENERAL Y ESPECÍFICOS.....	9
1.3 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	10
2. CAPITULO II: MARCO TEÓRICO	12
2.1 MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL Y ANTECEDENTES.....	12
2.2 BASES TEÓRICAS.....	18
2.3 LESBIANISMO EN LA HISTORIA.....	24
2.4 LESBIANAS EN EL CINE INTERNACIONAL	28
3. CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO	33
3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	33
3.2 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	33
3.3 MODELO DE ANÁLISIS.....	34
3.4 SISTEMA DE VARIABLES.....	39
3.5 POBLACIÓN CENSAL	42
3.6 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS UNIDADES DE ESTUDIO (PELÍCULAS)	42
4. CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	44
4.1 PELÍCULAS VENEZOLANAS EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES LÉSBICOS	44

5.1.1 HOMICIDIO CULPOSO (1984)	45
5.1.2 MACHO Y HEMBRA (1985).....	49
5.1.3 RETÉN DE MUJERES (1988).....	55
5.1.4 MECÁNICAS CELESTES (1996).....	60
5.1.5 DESPEDIDA DE SOLTERA (2008).....	67
5.1.6 CHEILA, UNA CASA PA' MAITA (2010).....	73
5.1.7 LA HORA CERO (2011).....	77
5.2 ANÁLISIS DE RASGOS DE CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE:.....	81
5.2.1. APARIENCIA:.....	81
5.2.1.1. EDAD.....	81
5.2.1.2. APARIENCIA E IMAGEN CORPORAL.....	84
5.2.2. PERFIL SOCIOECONÓMICO:.....	89
5.2.2.1. NIVEL CULTURAL Y SOCIOECONÓMICO.....	89
5.2.3 ENTORNO DEL PERSONAJE:.....	93
5.2.3.1 REPRESENTACIÓN DEL NUCLEO FAMILIAR ORIGINAL.....	93
5.2.3.2 VISIBILIDAD DEL PERSONAJE LÉSBICO.....	97
5.2.4 CARACERIZACIÓN SEXUAL	101
5.2.4.1 ORÍGEN DEL LESBIANISMO	101
5.2.4.2 INTEGRACIÓN DEL LA SEXUALIDAD LESBICA POR PARTE DEL PERSONAJE.....	104
5.2.4.3 REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.....	107
5.2.4.3. TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL.....	109
5.2.4.4. EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA RESPECTO A OTRAS SEXUALIDADES	113

5.3 ANÁLISIS DE CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE:	116
5.3.1 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO:	116
5.3.1.1 IDENTIFICACIÓN DE LOS ESCENARIOS	116
5.3.1.2 NATURALEZA DE LOS ESCENARIOS	118
5.3.2 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL TIEMPO:	120
5.3.3 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN:	121
5.3.3.1 ACCIONES DE AGRESIÓN (AGRESIONES)	122
5.3.3.2 ACCIONES SEXUALES	126
5.3.3.3 ACCIONES DE IDENTIFICACIÓN	131
5.3.3.4 ACCIONES DE RELACIONES AFECTIVAS	137
5.4 TRIUNFO Y FRACASO DE LOS PERSONAJES: CONSECUCCIÓN DE METAS Y OBJETIVOS:	140
5.5 ESTEREOTIPOS Y/O REITERACIONES REPRESENTATIVOS ENCONTRADOS EN CINE VENEZOLANO DE TEMÁTICA LÉSBICA:	144
6 CONCLUSIONES:	150
7 ANEXOS	154
8 REFERENCIAS:	157
<u>INDICE DE GRÁFICOS</u>	
Gráfico 1. Edad	81
Gráfico 2. Apariencia e Imagen Corporal	84

Gráfico 3. Nivel Socioeconómico	89
Gráfico 4. Nivel Cultural.....	89
Gráfico 5. Representación del Núcleo Familiar Original.....	93
Gráfico 6. Visibilidad Inicial.....	97
Gráfico 7. Visibilidad Final.....	97
Gráfico 8. Evolución de la Visibilidad.....	97
Gráfico 9. Consecuencias de la Visibilidad.....	97
Gráfico 10. Emergencia	101
Gráfico 11. Génesis.....	101
Gráfico 12. Integración del Lesbianismo en el Personaje.....	104
Gráfico 13. Realización De La Sexualidad Del Personaje.....	107
Gráfico 14. Tipo De Vínculo Afectivo-Sexual.....	109
Gráfico 15. Exclusividad.....	113
Gráfico 16. Publico/Privado.....	119
Gráfico 17. Interior/ Exterior.....	119
Gráfico 18. Momento del día.....	120
Gráfico 19. Total Acciones.....	121
Gráfico 20. Modos de representación de Acciones	121
Gráfico 21. Agresiones realizadas por personaje lésbico.....	122
Gráfico 22. Agresiones padecidas por personaje lésbico.....	122

Gráfico 23. Acciones sexuales.....	126
Gráfico 24. Acciones de Identificación.....	131
Gráfico 25. Acciones de Relaciones Afectivas.....	137

INDICE DE TABLAS:

Tabla 1 Sistema de Variables.....	40
Tabla 2 Unidades de estudio y personajes analizados	43
Tabla 3. EDAD.....	155
Tabla 4. APARIENCIA E IMAGEN CORPORAL.....	156
Tabla 5. NIVEL SOCIOECONÓMICO.....	157
Tabla 6. NIVEL CULTURAL	157
Tabla 7. COMPOSICIÓN DEL NUCLEO FAMILIAR ORIGINAL.....	159
Tabla 8. VISIBILIDAD INICIAL DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.....	160
Tabla 9. VISIBILIDAD FINAL DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.....	161
Tabla 10. EVOLUCIÓN Y CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.....	162
Tablas 11. EMERGENCIA DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA EN EL PERSONAJE.....	163
Tabla 12. GENESIS DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA EN EL PERSONAJE.....	164
Tabla 13. INTEGRACIÓN DE LA SEXUALIDAD LESBICA POR PARTE DEL	

PERSONAJE.....	165
Tabla 14. REALIZACION DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.....	166
Tabla 15. TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL DEL PERSONAJE.....	167
Tabla 16. EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA CON RESPECTO A OTRAS SEXUALIDADES.....	168
Tabla 18. COMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES.....	169
Tabla 19. ACCION DIFERENCIAL EN TIEMPO.....	170
Tabla 20. ACCION DIFERENCIAL Y ESPACIO (I).....	171
Tabla 21. ACCION DIFERENCIAL Y ESPACIO (II).....	172
Tabla 22. MODO DE REPRESENTACIÓN DE ACCIONES DIERENCIALES...173	
Tabla 23. ACCIÓN DIFEERENCIAL POR ESCENARIOS (I).....	174
Tabla 24. ACCIÓN DIFEERENCIAL POR ESCENARIOS (II).....	175
Tabla 25. ANALISIS DE LAS AGRESIONES.....	176

INDICE DE FIGURAS:

Figura 1. Afiche promocional en prensa de <i>Homicidio Culposo</i>	47
Figura 2. <i>Homicidio Culposo (1984)</i> Rosa, la primera lesbiana del cine venezolano, en su primera aparición agrede y es agredida	48
Figura 3. Afiche promocional en prensa de <i>Macho y Hembra</i>	50
Figura 4. <i>Macho y Hembra (1985)</i> Alicia seduce y besa a Ana por primera vez.....	52
Figura 5. Afiche promocional <i>Reten de mujeres</i> en prensa.....	57

Figura 6. . Reseña en prensa de <i>Reten de Mujeres</i>	58
Figura 7. Afiche promocional en prensa de <i>Mecánicas Celestes</i>	61
Figura 8. Afiche promocional en prensa de <i>Despedida de Soltera</i>	69
Figura 9. Afiche promocional en prensa de <i>Cheila, una casa pa' maita</i>	74
Figura 10. Afiche promocional en prensa de <i>La Hora Cero</i>	78
Figuras 11 y 12. <i>Despedida de Soltera (2008)</i> Yenny butch y Carolina intelectual.....	85
Figura 13. <i>Mecánicas Celestes (1996)</i> Celeste punk.....	86
Figura 14. <i>La Hora Cero (2010)</i> Alejandra Rebelde.....	86
Figura 15. <i>Mecánicas Celestes(1996)</i> . Alcanie reacciona extrañada a un abrazo de Ana.....	102
Figura 16. <i>Cheila una casa pa' maita (2010)</i> .Cheila y Cathy han formado una familia.....	110
Figura 17. <i>Retén de mujeres (1988)</i> . María amenaza a Cristina.....	123
Figura 18. <i>Macho y Hembra (1985)</i> . Ana es agredida por Daniel y lo amenaza....	125
Figura 19. <i>Despedida de Soltera (2008.)</i> Yenny observa a Lucía sin que esta lo note.....	128
Figura 20. <i>Mecánicas Celestes (1996)</i> . Celeste seduce a Alcanie con la poción mágica.....	129
Figura 21. <i>Macho y Hembra (1985)</i> . Ana manifiesta conflicto y llanto por el trío.....	135
Figura 22. <i>Macho y Hembra (1985)</i> . Alicia en tuxedo femenino.....	135
Figura 23. <i>Despedida de Soltera (2008)</i> . Yenny confiesa su amor a Marisabel y esta la rechaza.....	137
Figura 24. <i>Despedida de Soltera (2008)</i> . Yenny y Marisabel a punto de besarse....	137
Figura 25. <i>La Hora Cero (2010)</i> Reencuentro de Alejandra y Milagros luego del secuestro.....	139

Figura 26. <i>Despedida de Soltera</i> (2008). Marisabel besa a Yenny y Carolina la cela.....	140
Figura 27. <i>Homicidio Culposo</i> (1984) Rosa abusa sexualmente de Alicia.....	142
Figura 28. <i>Macho y Hembra</i> (1985). Alicia y Ana en su primer encuentro sexual, bajo la mirada del macho.....	144
Figura 29. <i>La Hora Cero</i> (2010). La Señora Isabel abraza a Alejandra.....	144
Figura 30. <i>Homicidio Culposo</i> (1984) Primer personaje lésbico de cine venezolano, Rosa: amenazante y violenta.....	146
Figura 31. <i>Retén de Mujeres</i> (1988). Las lesbianas del retén X, Omayra y María derrotadas tras la batalla.....	147

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, Gumy, por su amor, su apoyo, por aguantarme, y por nunca ocultarme que existe un mundo más allá del binarismo heterosexual

A Mario por su cariño, su apoyo incondicional y sin cuestionamientos

A mis abuelos, Nana y Miguel, por su cariño y su amor a la academia

A mi tutor, Carlos Colina, por su guiatura

A la profesora Lourdes Marín y a Marie Graterol por su ayuda invaluable

A la profesora Isabel Zerpa

A mis amigas Daniela Salazar y Vanessa Bachrich, a mis compañeros, a mis profesores

Al personal de la Biblioteca Gustavo Leal, de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, y de la Biblioteca Central

A todos los que creyeron en el tema de este trabajo

A todos los que investigaron antes que yo y dejaron una huella que seguir

Y a todos los realizadores venezolanos que inspiraron esta investigación

RESUMEN

El objetivo general de esta tesis es analizar la caracterización y uso de estereotipos en la representación de personajes lésbicos en producciones cinematográficas venezolanas, en 15 personajes distinguidos como tales, en 7 películas de ficción venezolanas o de coproducción venezolana.

Se establecieron los siguientes objetivos específicos: 1. Describir los elementos de caracterización y estereotipos en la representación de personajes lésbicos en el cine venezolano; 2. Comparar los elementos de caracterización encontrados entre los personajes lésbicos en el cine venezolano; 3. Establecer si la caracterización de los personajes lésbicos en el cine venezolano refuerza o crea estereotipos en torno a la homosexualidad femenina.

Según este análisis, el perfil general de la lesbiana en el cine venezolano responde a personajes principales, adultas jóvenes, la mayoría ubicadas entre los 19 y 30 años, dedica cierta importancia a su imagen y aspecto, involucradas en su mayoría en relaciones lésbicas estables o solteras, que poseen un nivel socioeconómico y cultural entre medio y alto. Se le ha dado poca importancia a indicios como el núcleo familiar original, vida profesional, relación con otros personajes lésbicos.

Se identificaron nueve (9) *personajes principales*, de estos, cuatro (4) *protagonistas*, cuatro (4) *antagonistas*, y un (1) *interés romántico*. Se identificaron seis (6) personajes secundarios, de estos, dos (2) *catalizadores*, dos (2) *contraste*, un (1) *confidente*, y un (1) *figurante*. Casi todos planos o lineales. Como estereotipos se identificaron, en la década de 1980, la lesbiana malvada masculinizada acompañada de la heroína heterosexual y en la década de 1990 y hasta 2010, la lesbiana *chic* emigrante y, lesbianismo desapercibido.

En ninguno de los filmes analizados el lesbianismo es una temática de la trama central, por lo que asuntos tan importantes como la visibilidad y sus conflictos no han sido reflejados en la representación de personajes lésbicos.

Palabras Claves: Lesbiana, Homosexualidad femenina, Mujeres, Representación, Cine venezolano, Personaje, Caracterización, Estereotipos, Genero.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze characterization and stereotype usage in the lesbian character representation in Venezuelan film production among 15 specific characters in 7 Venezuelan produced or co-produced fiction films.

The following specific objectives for this research have been set 1. Describing characterization and stereotyping elements in lesbian character representation within Venezuelan film production. 2. Comparing characterization elements found in lesbian characters in Venezuelan film production, 3. Determine whether lesbian characterization in Venezuelan film production reinforces or creates stereotypes related to female homosexuality.

According to this analysis, the general lesbian profile in Venezuelan film production is commonly portrayed in main characters, young adults, most of them between 19 and 30 years old, somehow cares about her looks, mostly involved in lesbian stable relationships or single women with a medium or high economic, social, and cultural standard. A little attention has been paid to other singularities such as original nuclear family, professional life, or relationships with other lesbian characters.

Nine (9) major characters have been identified, among them, four (4) *protagonists*, four (4) *antagonists*, and one (1) *romantically interested*. Six (6) *minor characters* were identified, 2 (two) of them were *catalyst characters*, 2 (two) *contrast*, 1 *confidante*, and 1 *extra*. Almost all of them are either stock or flat characters. As identified stereotypes during the 80's, the mean *butch* lesbian along with a heterosexual heroine repeatedly appear, and between the 90's until 2010, the *chic* lesbian emigrant appears and an unobserved lesbianism is revealed.

In any of the analyzed films, lesbianism is a central topic, so, such important matters as visibility and its conflicts have not been reflected in the representation of lesbian characters.

Key words: Lesbian, Female Homosexual, Woman, Representation, Venezuelan Filmmaking, Character, Characterization, Stereotypes, Gende

INTRODUCCIÓN

Este es un trabajo de grado sobre la representación del lesbianismo en el cine venezolano, basado en el análisis de las características de representación de quince (15) personajes identificados como lesbianas, en siete (7) películas venezolanas o de coproducción venezolana.

La inclusión de la diversidad sexual en los medios de comunicación social por lo general ha estado sujeta a estereotipos y a reiteraciones representativas que generan lugares comunes en el imaginario sobre sexualidades cuyas experiencias son tan complejas y variadas como la heterosexual. Específicamente sobre el lesbianismo se han labrado una serie de imaginarios que responden a las fantasías y a la imaginería eróticas del heterosexual masculino, desde el cine comercial y la pornografía que han objetificado el rol sexual de la mujer y lo han puesto al servicio del hombre heterosexual. Sin embargo, no sólo el hombre heterosexual ha dominado los medios masivos, sino también los homosexuales masculinos cuya presencia y notoriedad ha sido siempre más evidente por el sólo hecho de ser hombres.

Ante la mayor y evidente presencia homosexual masculina y la ausencia de modelos lésbicos en los medios de comunicación social venezolanos, particularmente en el cine, surge la necesidad de hablar sobre la inclusión de personajes con estas características en nuestra cinematografía, que cada día crece y madura con su público.

El cine venezolano ha recorrido un largo camino desde el momento en que hacer volumen de espectadores en taquilla era considerado un logro. Los objetivos han migrado hacia la diversidad de temáticas, de tratamientos, y la intención de cultivar un público que -como siempre- se vea a sí mismo en pantalla, pero que también se acerque a otras realidades, emociones, sentimientos, como bien sabe hacer el séptimo arte.

Hay un desconocimiento generalizado en torno al lesbianismo motivado en parte al velo de invisibilidad que ha cubierto este colectivo bajo la máscara de intensas amistades, de mujeres duras, gruñonas y otras generalizaciones sobre el ser lésbico, responsabilidad que -en parte-

recae sobre los medios de comunicación masiva por mostrar esta realidad de manera difusa y poco veraz.

En Venezuela la presencia lésbica en medios audiovisuales como la televisión ha sido contada y sumamente cuidada. Uno de los pocos casos recordados -si acaso el único en un drama televisivo-, es el de la subtrama lésbica de la telenovela *Nadie me dirá cómo quererte* producida y transmitida por RCTV e inspirada en *Ifigenia* de Teresa de La Parra -ícono feminista, y a veces lésbico-. La pareja lésbica estuvo interpretada por Hilda Abrahamz como Mercedes Galindo y Kiara como Laura Carbonell, y para el final de esta relación en pantalla se presentaron dos finales, uno para el exterior en el que las protagonistas se toman de las manos e intercambian el modesto y único *piquito* de toda la telenovela, y otro para Venezuela, donde les basta con cruzar tiernas miradas, que hasta la prensa rosa venezolana consideró pacato.

Este es un mínimo ejemplo de la poca y, si se quiere, borrosa inclusión que ha tenido el colectivo lésbico en los medios audiovisuales, los creadores de cultura popular por excelencia. Alberto Mira (2008:454) se preguntaba si los medios de comunicación deben ir por delante o por detrás de la sociedad, y en el caso del lesbianismo vale la pena retomar la incógnita planteada por Mira, y preguntarse si la sociedad ha tomado la delantera, si lo ha hecho el cine, o si están cabeza a cabeza.

Los medios como forjadores de cultura, ciudadanía y mediadores informativos tienen la responsabilidad de visibilizar lo invisible para aquellos que no cuentan con otras vías de información sobre la realidad lésbica, y cuyas nociones están influenciadas por lo poco que han visto u oído.

Muy por encima del contacto genital, de los estereotipos mediáticos, pero sobre todo de la invisibilidad, en las relaciones lésbicas se trata de amar a otra mujer y de tejer redes femeninas, de rescatar la feminidad, especialmente en el contexto de la sociedad venezolana machista y misógina.

Si bien se ha acusado de simplista evaluar las representaciones homosexuales en el cine en función de lo positivo o negativo de las imágenes que genera, esta investigación se centra en la búsqueda e identificación de estas imágenes, a manera de aportar algo más a la visibilidad lésbica.

Profundo amor al cine venezolano y profundos deseos de visibilidad son los principales motores de este trabajo de tesis, que trata de analizar cómo ha sido el retrato que se ha presentado en el cine venezolano sobre la mujer lesbiana, y de entender si de alguna forma ha intentado mostrar una realidad sensible y que existe aunque no siempre se vea.

1. CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine es un aparato transmisor de discursos y realidades, que si bien no es un productor de imágenes objetivas, es un reflector de las distintas apropiaciones que se hacen del poder comunicativo del lenguaje cinematográfico, así como de las apropiaciones de parte de sus receptores.

Según Edgar Morín, el cine es un elemento que potencia la realidad. Para ampliar esto, cito a Siegfried Kracauer (Citado en Prapakamol, 2011: 58), que argumenta que “el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física, y, por consiguiente, desplaza hacia allí su centro de gravedad”. (Kracauer, 1996: 51). Aun cuando el discurso puede ser absolutamente ficcional, nos pone en contacto con la realidad, por la fidelidad de detalles y el realismo con que se desarrolla este arte de la representación.

Según Richard Dyer (Citado en Prapakamol, 2011: 27), valga decir, uno de los pioneros y más importantes teóricos sobre cine y homosexualidad, “el cine ha sido el modo de comunicación, expresión y diversión que sirve como depósito de imágenes de los modos cómo la gente es y cómo debe ser. Estas imágenes producen y ayudan a producir el modo general de pensar y de sentir de la cultura” (R. Dyer, et al., 1986: 17). Y añade Prapakamol que “en este sentido, el efecto que tiene la imagen sobre sus espectadores puede determinar la manera de pensar y de ver el mundo y lo que está dentro de él” (2011: 27), por lo cual las representaciones mediáticas tienen un gran peso en la construcción imaginaria colectiva que se hace de la realidad.

Por un lado, refleja lo que sucede en la realidad, actúa como un espejo donde el espectador ve lo que acontece en un momento determinado, sirve para que comprobemos la forma que la sociedad, ya sea en su conjunto o una parte importante de la misma, tiene de interpretar los hechos, conductas, creencias y/o sentimientos en un espacio y tiempo determinados. Por otra parte, el cine construye la realidad; en este segundo caso su misión no es mostrar o reflejar algo, sino intentar crear una forma de actuar y de sentir diferente a la de la realidad del momento. (Gimeno P., M.C., 2013:22)

El cine tiene además la capacidad de penetrar en las múltiples subjetividades tanto individuales como colectivas, y generar imágenes con las que identificarse o relacionarse, así como también contribuye a la formación de juicios de valor y opiniones.

El cine de ficción venezolano, y en particular la representación de las mujeres en el cine, se han abordado desde perspectivas masculinas, y siempre ha estado cargada de estereotipos y contada desde el melodrama, a veces incluso cuando se trata de realizadoras femeninas, según afirma Emperatriz Arreaza-Camero (2005).

Evidentemente los medios audiovisuales, como en este caso el cine, juegan un papel fundamental en la construcción de imaginarios simbólicos y percepciones de la realidad comunes, y en tanto se cuente con menos referencias culturales comparables, más influenciable será su percepción de la realidad representada. Siguiendo a Alfeo Álvarez (1997/2003: 11)

Una representación puede tener mucho peso en el proceso cognitivo, y es inversamente proporcional a la cantidad y diversidad de la información de la que el sujeto pueda disponer, por ende, cuanto menos disponga el sujeto de otras vías de información, más determinante es la representación” (citado en Prapakamol, 2011: 29).

Sin embargo, no es un secreto que a lo largo de la historia se ha intentado apartar del cine a la homosexualidad, tanto masculina como femenina del ojo público, pero son las lesbianas quienes han estado, y aún están cubiertas por un velo de invisibilidad. Ellas son el secreto y el misterio que se ha silenciado, quizá por lo incomprensible de su naturaleza para una sociedad heterosexista.

La propia invisibilidad a la que han sido sometidas las mujeres –lesbianas o no- en la historia y la exclusión de la esfera pública, es un factor que ha sido determinante en las posteriores escuetas concepciones que se tienen sobre la homosexual femenina, y es justamente lo que hace que entender su representación en el cine sea aún más importante. Como bien refiere Pelayo García:

La representación del lesbianismo en el cine goza de gran importancia por una razón en especial: su invisibilidad. Por motivos históricos, morales o sociales, el lesbianismo ha permanecido oculto durante siglos (...). Este gran desconocimiento e invisibilidad provoca que la información que llega al individuo como espectador esté inevitablemente filtrada por los estereotipos y por las representaciones mediáticas. (Pelayo García, 2011: 11)

En Venezuela la comunidad LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales) es un colectivo fuertemente discriminado, que no goza de suficiente exposición en los medios de comunicación social, que claramente ya no son entendidos como aparatos meramente ideologizadores, cuyos receptores actúan como recipientes inertes y entes pasivos. El cine constituye uno de los medios que mejor representa la realidad, desde y a pesar de todos los matices de subjetividad que le caracterizan.

En todos los medios de comunicación el discurso femenino –que no necesariamente el de la homosexual femenina- siempre ha quedado opacado por el masculino y excluido de la esfera pública. Si se lleva al caso periodístico, son claros los resultados que apuntan a mayor presencia masculina en titulares y prominencia textual, ante lo que Domínguez Torres expresa: “no se trata de que las mujeres no realicen hechos dignos de ser considerados noticiosos, sino que las ideologías profesionales y sociales de los periodistas sirven como filtro de la información que se publica” (2007:75).

También argumenta Domínguez Torres (Ob. Cit.) que en las representaciones ficcionales, la mujer siempre se ha retratado de manera estereotipada, y en las mediáticas es poca su presencia para resaltar algo más que no sea su belleza, su fama o alguna actividad ligada al mundo del espectáculo y la farándula. “Las mujeres comunes aparecen con menor frecuencia, a menos que sean protagonistas o víctimas de hechos violentos o inusuales” (Ob. Cit.:68). Estas conclusiones sugieren que la mujer es representada según expectativas masculinas, generadas en torno a una cultura falocéntrica.

Teniendo en cuenta esto y, haciendo la analogía con los medios audiovisuales, es lógico que la representación de la lesbiana en la cinematografía nacional posiblemente no haya sido reflejada en correspondencia con la realidad. Tal como le refiere Prapakamol: “Es también lógico

pensar que el público heterosexual, que desconoce la realidad y la situación cotidiana del homosexual, es susceptible de prejuicio al estar expuesto a la imagen errónea del colectivo homosexual en tanto lo percibe como real” (Prapakamol, 2011: 28).

La representación de las homosexuales femeninas en el cine venezolano es un tema con muchas variables. La poca exposición que se ha tenido de ellas en todos los medios de comunicación y especialmente en la televisión -que por ser el más invasivo y de influencia indirecta tiene gran importancia-, ha provocado que su existencia ni si quiera se cuestione. Sólo en una oportunidad se han incluido personajes lésbicos en una producción de ficción televisiva, en la telenovela *Nadie me dirá cómo quererte*, producida y transmitida por el canal televisivo RCTV en 2009. Al respecto, el planteamiento de Fuentes y del Río (2004: 205), ilustra esta última idea: “percibimos lo que nos presentan los medios, mientras que por otro lado, lo que no se nos presenta, simbólicamente deja de existir. Ello significa el evidente poder de los medios y de la representación.”

Aunque desde la década de 1970 se han realizado producciones cinematográficas que incluyen a personajes sexo-diversos (Lesbianas, Gay, Bisexuales, Transexuales, Intersexuales), es apenas en años recientes, que existen ficciones de corte comercial, cuyos personajes centrales son LGBTI, al igual que el enfoque de sus temáticas.

Desde su primera aparición en el cine nacional en 1984 en el filme *Homicidio Culposo de César Bolívar*, basado en hechos reales, la presencia de la homosexual femenina o lesbiana en el cine nacional es casi nula, con unas dos o tres apariciones por década en los últimos 40 años. El hombre homosexual siempre ha tenido prioridad –si se puede hablar de tal cosa- en la cinematografía nacional, posiblemente porque ha tenido más exposición social que la lesbiana.

El hombre homosexual como un actor social validado y aceptado por la sociedad y por los otros, es un sujeto relativamente nuevo, especialmente en la sociedad venezolana, caracterizada por ser tradicional y culturalmente heteronormativa, machista, homofóbica, y aunque no lo sepa, también lesbófora. Su actuación política, social y su creciente intervención en los medios de comunicación social, es reflejo de que la situación está cambiando para él, mientras que la lesbiana no puede decir lo mismo.

El hombre homosexual es un sujeto cuya imagen se ha construido socialmente a partir de conceptos peyorativos y prejuicios, que se han convertido en referentes positivos de validación social, inclusive entre su mismo grupo. Un ejemplo de esto es la figura de “la loca”, cuya aparición frecuente en los medios audiovisuales ha provocado que se convierta en un estereotipo constante, sumamente imitado y repetido, no tanto por su importancia, sino por su componente de comicidad, y sobre todo de visibilidad y exposición social.

Mientras que los homosexuales masculinos han tenido y tienen más participación en la esfera pública poniendo de manifiesto su sexualidad, la mujer como lesbiana no ha podido validar su sexualidad dentro de la sociedad de la misma manera. Son pocas las construcciones que se tienen en el imaginario colectivo sobre ellas, aparte de escasos estereotipos repetidos quizá por la misma ignorancia y misterio que las envuelve.

El cine es uno de los espacios donde la homosexualidad masculina ha tenido más representación y presencia que la femenina, aunque siempre unida a estereotipos, en su mayoría peyorativos. Desde los inicios del cine a los homosexuales se les ha representado vinculados a la transgresión: malhechores, prostitución, drogadicción, vandalismo, etcétera, mientras que las lesbianas han sido escasamente representadas en la cinematografía tanto nacional como internacional. Según José Alirio Peña Zerpa (2011), la representación más frecuente en el cine venezolano, no se ha alejado de esta vinculación. Desde la década de 1970, fecha en la que se encuentra la primera aparición de un personaje homosexual en *Soy un Delincuente* (1976) de Clemente de La Cerda, se les ha vinculado a la delincuencia, especialmente a la cárcel. Esto es prueba de que la representación de género en el cine de temática LGBTI, es un tema que se ha prestado a la construcción cultural de estereotipos, y a la repetición de los mismos como consecuencia del consumo cultural alimentado por los medios masivos, siendo las lesbianas uno de los sujetos que menor inclusión han visto en la cinematografía nacional.

En consecuencia, esta investigación tiene como objetivo general analizar la caracterización de los personajes lesbianas u homosexuales femeninas a partir de la representación social en producciones cinematográficas venezolanas, por medio de la indagación de los elementos que engloban la caracterización de personajes lésbicos en el cine venezolano, su descripción y comparación, y dejar cuenta del nivel de inclusión social que tienen y han tenido las homosexuales femeninas en el cine de producción nacional y de qué manera se ha hecho.

1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL:

Analizar la caracterización y uso de estereotipos en la representación de personajes lésbicos u homosexuales femeninas en producciones cinematográficas venezolanas comerciales.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Describir los elementos de caracterización y estereotipos en la representación de personajes lésbicos en el cine venezolano.
2. Comparar los elementos de caracterización encontrados entre los personajes lésbicos en el cine venezolano.
3. Establecer si la caracterización de los personajes lésbicos en el cine venezolano refuerza o crea estereotipos en torno a la homosexualidad femenina.

1.3. JUSTIFICACIÓN

Decía Gisela Kozak (2009: 113) que “el lesbianismo en Venezuela es asunto de pocas páginas” y también lo es de poco metraje. Sin la posibilidad de hablar de un género dentro del cine venezolano netamente “lésbico”, si acaso de un “cine homosexual”, resulta importante dar cuenta de en qué estado se encuentra la inclusión y la representación de personajes homosexuales en el cine nacional, así como también analizar la respuesta creativa de los realizadores ante las muchas problemáticas que envuelven a las personas LGBTI, y la manera en que los filmes son utilizados como un vehículo para representar lo que nadie quiere hablar.

Mientras que en la cinematografía de otros países existe la posibilidad de hablar de modos de representación lésbica con base teórica, en Venezuela no ocurre lo mismo, entre muchas razones, motivado a que la comunidad lésbica venezolana aún no goza de gran visibilidad, ni de madurez suficiente. Así como no existe una gran cantidad de referencias cinematográficas venezolanas unidas por esta temática, no existe tampoco un amplio marco referencial y teórico con respecto al tema en específico. En Venezuela son pocos los antecedentes de investigación en torno al tema de la diversidad sexual y el cine venezolano, por lo que es importante seguir esta línea investigativa ante una industria cinematográfica creciente, cuyo enfoque en torno a la diversidad sexual es cada vez más abierto y realista, y ante un fuerte y amplio grupo social que necesita verse representado en los medios de comunicación social.

Motivado a la poca exposición que ha tenido este grupo social en las construcciones mediáticas tanto ficcionales como no ficcionales en Venezuela, es importante teorizar sobre el cine como un primer medio de difusión masiva y, sobre su gran poder comunicativo y de sustento a la industria cultural, especialmente por su capacidad de penetrar en el proceso cognitivo de construcción de la realidad de sus espectadores, a pesar de la subjetividad que le caracteriza.

Este trabajo representa un aporte pionero e importante a la línea de investigación de cine y diversidad sexual tanto en Venezuela como a nivel internacional, ya que se trata del primer trabajo de investigación de pregrado en el país y en la Universidad Central de Venezuela, exclusivamente sobre la representación de la homosexual femenina en el cine nacional.

Cabe destacar, que el cine venezolano aún se encuentra en un proceso de solidificación, cuya construcción de temáticas aún se encuentra en un estado muy primitivo, a pesar de que existen producciones cinematográficas comerciales desde la década de 1940, por lo que es importante estudiar el desarrollo y evolución del mismo.

2. CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL Y ANTECEDENTES

El objeto de estudio de esta investigación es el análisis de la representación cinematográfica de las lesbianas. De esta manera, nos encontramos ante dos ejes temáticos de referencia: los estudios realizados sobre lesbianas, principalmente en el área de la comunicación y la sociología, y ante el cine como un medio de comunicación, productor de imaginarios colectivos y sociales.

En la historia y en los estudios que se han hecho sobre género y diversidad sexual en las distintas disciplinas, a las lesbianas se les ha vinculado con el movimiento feminista, y a su vez, se les ha querido fusionar con el movimiento homosexual masculino, que aunque comparten similitudes, son colectivos muy diferentes. Una de las diferencias más resaltantes entre ambos colectivos se refleja en la siguiente cita de Beatriz Gimeno (2003:4):

(...) mientras el lesbianismo puede vivirse como una condición liberadora, esto es imposible para los hombres. La condición masculina significa la pertenencia al género que detenta todo el poder. Ser gay significa renunciar o ser privado de alguno de los privilegios masculinos, aunque nunca de todos o de ninguno en el caso de que la homosexualidad no se haga visible.

Y es por esta “condición liberadora” que refiere Gimeno, que el lesbianismo se ha convertido más que una opción sexual, en una opción de vida y de accionar político, ligado frecuentemente al feminismo. Es el mismo velo de invisibilidad que lo ha cubierto, el que ha permitido que silenciosamente se articule el imaginario del colectivo lésbico desde y tras movimiento feminista

Desde que en 1949 Simone De Beauvoir en su texto fundacional para el movimiento feminista *El segundo sexo*, reflexionó sobre la condición de ser mujer y su evolución en la historia, sentó las bases para hablar de la posible validación del hecho de que una mujer desee a otra. De Beauvoir expuso que las características femeninas son adquiridas tras un proceso individual y de socialización, en contra de la postura freudiana que sugería que la biología condicionaba la sexualidad.

Con sus conclusiones De Beauvoir hacía frente a lo sugerido por Sigmund Freud en 1905, que indicaba que la condición biológica de “dimorfismo sexual” determinaba la condición sexual del individuo, y veía a la lesbiana al igual que al homosexual masculino: *invertidos sexuales*, ambos víctimas de un complejo de Edipo. Aunque fue Freud quien teorizó más activamente en el siglo XIX en la disciplina psicológica, fue en 1869 que el húngaro Karl María Kertbeny acuñó el término “homosexual” para clasificar las prácticas entre personas del mismo sexo como una conducta patológica. No fue sino hasta 1973, cuando la Asociación Nacional de Psiquiatría Norteamericana. La Organización Mundial de la Salud (OMS), lo hará mas tarde específicamente en el año 1990.

A pesar de que en 1869 el término señalaba la esencia de la conducta homosexual como desviación patológica, la hizo salir a la luz, y visibilizó la posibilidad de atracción y deseo entre personas del mismo sexo, convirtiéndola en objeto de estudio ya no de la moral sino de la ciencia. Es luego de este hecho y después que el feminismo toma fuerza como movimiento; acreditando a las mujeres de más oportunidades laborales, y dotándolas de un poco más de independencia, que se marca la existencia de las lesbianas.

Es también en el siglo XIX que Charles Baudelaire, tras un período de recuperación literaria de la escritora Safo de Lesbos, divulga la palabra “lesbiana” en 1846, al anunciar la intención de titular un volumen de una compilación de sus poemas bajo el título “Las Lesbianas”. Aunque no usó este título, este hecho además de acuñar el término, creó un significante de visibilidad, esta vez sobre las homosexuales femeninas, hasta ese momento conocidas como “tribadas”, y con otros nombres asignados según las distintas culturas. Es a partir de la existencia de estos términos, que los estudios científico-sociales sobre la orientación

sexual se dividen en dos posturas: el esencialismo y el construccionismo, que responden a si la homosexualidad es esencial o construida –dicho esto, de manera muy escueta.

La aparición en 1976 de *Historia de la sexualidad* del estructuralista francés Michel Foucault, influenciado por el psicoanálisis y el marxismo, ejerció una influencia decisiva en el pensamiento feminista, puesto que en este texto argumenta que la sexualidad es una construcción cultural y no un mero impulso natural. Foucault dio un giro a la perspectiva sobre los estudios de género que se venía manejando hasta el momento. Junto a otros autores como Ellen Lewin y Micaela Di Leonardo, al mostrar su interés en conceptos relacionados con el género y la sexualidad lésbica, en lugar de interesarse exclusivamente por la visibilidad, tal como se venían dando la mayoría de los estudios hasta el momento, establecieron las bases para futuras investigaciones.

Varias figuras del construccionismo como Adrienne Reich, el esencialista Jhon Bosswell, y otros, marcarían la pauta para los estudios de las décadas siguientes, y serían antecesores de la Teoría Queer, que surgió a inicios de la década de 1990 de la mano de Judith Butler, con su obra *El género en Disputa*, publicado en 1990. En esta teoría:

El género se define, de acuerdo con Butler, en lo que denomina el performance, esto es, la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada. Bajo esta visión, los comportamientos tan criticados como el amaneramiento de algunos gays y transexuales, o las relaciones butch (camionera)/feme con su imitación particular del género revelan, según Butler, la estructura imitativa propia del género. (Quintero Soto y Fonseca Hernández, 2009: 48)

A pesar de sus aportes, la teoría queer ha sido muy criticada por sus “esfuerzos por despolitizar la sexualidad, tanto la homosexualidad masculina, como la sexualidad en general” (Gimeno, B., 2003:2)

El modelo que se impone a partir de los años 80 es el modelo sexológico, el marco interpretativo propio del capitalismo liberal, contrario a cualquier interpretación política de la sexualidad. Es el modelo en el que nos movemos actualmente y que explica la homosexualidad en base a una llamada “orientación sexual”. No es un cambio baladí sino que es un cambio estratégico que tiene muchas ventajas aparentes, entre ellas la de convertir la homosexualidad en algo socialmente aceptable por todos y de lo que nadie es “culpable”, despojándola, al mismo tiempo, de cualquier razón política y por tanto de su potencial revolucionario. (Gimeno, B., 2003:10)

En este punto hay que decir que la mayoría de los estudios sobre homosexualidad se han hecho enfocados hacia la manifestación masculina y no la femenina. Como se dijo en un

principio, los estudios sobre el lesbianismo han estado en su mayoría vinculados al feminismo, que lo considera una forma de vida, una opción política, y una elección femenina para contrarrestar la sociedad patriarcal. La mayoría de los trabajos que pretenden hacer un acercamiento explicativo sobre el origen o las causas de la homosexualidad acaban por concluir que ninguna teoría ha podido ser probada, y que es más probable que la homosexualidad no responda a una sola causa, sino a un conjunto de factores, entre ellos la predisposición genética:

Los científicos se esfuerzan por demostrar que, puesto que la homosexualidad no se elige, nadie es culpable de nada. Los homosexuales son, simplemente, un tipo especial de persona que no merecen que sobre ellos recaiga ningún estigma. Si el estigma de la homosexualidad desaparece y aparece el estigma de la homofobia, los gays serán más libres, pero las lesbianas continuarán siendo mujeres que ocupan el lugar que esta sociedad reserva a las mujeres. (Gimeno, B., 2003: 10-11)

En los estudios que relacionan el cine con la diversidad sexual encontramos entre los principales teóricos al pionero Richard Dyer, cuyo principal aporte se encuentra en el estudio de los estereotipos y personajes, junto a otra de sus colaboradoras como Caroline Sheldon, quién hizo un gran aporte con sus reflexiones sobre las lesbianas en el cine, en la publicación *Cine y homosexualidad* de 1978.

En cuanto a estudios en lengua castellana, la mayoría de las investigaciones sobre género y diversidad sexual relacionada al cine, se han dado en España. Alberto Mira se ha destacado por sus amplios estudios sobre los colectivos LGBTI, su historia y desarrollo en ese país, y también su presencia y recepción en el cine español con las siguientes publicaciones: *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* editado en 1999, y más específicamente sobre cine, *Miradas Insumisas* (2008). También en España Beatriz Gimeno es una de las teóricas y activistas más prolíficas de ese país, con aportes importantes al área como *La liberación de una generación: historia y análisis político del lesbianismo* en 2006. Entre otros aportes se encuentra el de Manuel Lechón Álvarez quién realizó un catálogo de películas de temática gay y lésbica de habla hispana en 2001, para luego hacer lo propio Luis Miguel Carmona en 2007, esta vez con las lesbianas en el cine internacional.

Juan Carlos Alfeo Álvarez fue pionero en su análisis de la homosexualidad masculina en el cine español (1997/2003), ya que con este proyecto de investigación originó una metodología de abordaje para el análisis de personajes sexodiversos. En la línea de Alfeo Álvarez se encuentra

Nawamin Paprakamol (2007) quién realizó un análisis sobre la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano, la cual se destacó por abordar el cine latinoamericano, cargado de variedad de géneros y temáticas.

Por su parte, Inés Pelayo García (2011), también basada en el estudio pionero de Alfeo Álvarez, realizó un análisis fílmico de la imagen del lesbianismo en el cine español, lo cual sentó un antecedente tremendamente importante para esta investigación, ya que el modelo de investigación y análisis aplicado en esta investigación, está basado en el utilizado por Pelayo García, que a su vez tomó el modelo de la investigación realizada por Alfeo Álvarez (1997/2003).

También es destacable el trabajo de la mexicana Patricia Torres San Martín, *Cine y género. La representación social de lo femenino y masculino en el cine mexicano y venezolano* (2001), en el que cuestiona los conceptos de poder y subordinación en los estudios de género a través del análisis de varios filmes, entre ellos la venezolana *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn.

En Venezuela son cada vez más los autores que se acercan a la temática de la diversidad sexual, y en las últimas décadas se han incrementado significativamente los estudios y la producción de conocimiento sobre esta, aunque sigue siendo más amplia el área de los estudios de género, con la mujer y el feminismo como su eje temático principal, de la mano de Gioconda Espina, Emperatriz Arreaza Camero (2010), y muchas otras. Las investigaciones realizadas por esta última sobre la representación de la mujer, y otros grupos sociales como los indígenas en el cine venezolano, han sentado precedentes importantes para el campo de análisis del séptimo arte de producción nacional.

Carlos Colina (2009, 2011) –valga decir, tutor de este trabajo de grado–, es uno de los autores e investigadores más prolíficos en cuanto a diversidad sexual se refiere. Sus aportes individuales, junto a sus colaboradores, han resultado en visiones críticas sobre las construcciones sociales y culturales de los colectivos sexodiversos venezolanos, en múltiples ambientes y escenarios.

Uno de los aportes más importantes en cuanto a estudios sobre lesbianas son los realizados por la escritora y mujer de letras Gizela Kozak (2011), quien ha llevado la batuta en cuanto a producción artística, y reflexión sobre género y el colectivo lésbico. Su estudio (2011) sobre el abordaje de la representación de la lesbiana, representa un gran aporte a los estudios de diversidad de género, además que sienta bases sin precedentes para un abordaje apropiado y multidisciplinar sobre el sujeto mujer lesbiana.

En cuanto a estudios sobre representación mediática de colectivos de sexodiversos, se encuentran varias propuestas. El trabajo realizado por José Antonio Barrios (2011) sobre la presencia y participación de las minorías LGBTI en los espacios teatrales de Venezuela, aborda la temática de la presencia homosexual en las producciones teatrales nacionales de los últimos años. En esta investigación se recopilaron datos sobre obras que incluyan personajes LGBTI, o que traten dicha temática, se analiza el tratamiento a la homosexualidad en dichas puestas en escena, y en general se habla de la recepción de la homosexualidad en el teatro, además del repaso que se hace sobre la visibilidad y presencia homosexual en los medios de comunicación masiva.

Desde *La Revolución* de Isaac Chocrón en 1971, se han incluido progresivamente personajes homosexuales en las tablas venezolanas, casi siempre travestis y transexuales, aunque en escasas ocasiones lesbianas. *Secreto a voces*, *Las novias de Travolta*, *Brujas* y *Stop Kiss* son algunas de las pocas producciones teatrales venezolanas donde se incluyen personajes lésbicos. A diferencia del cine venezolano, la evolución de la inclusión de personajes sexodiversos en el teatro ha devenido en un abordaje más serio y dispuesto a descubrir facetas más humanas de esta comunidad universal (Barrios, 2011).

En su investigación Luisa Torrealba y Morella Alvarado Miquelena (2011), demostraron que la inclusión de personajes explícitamente lésbicos en la ficción televisiva latinoamericana está –aún- condicionada por los cánones de belleza y estética aplicados a la representación femenina en las telenovelas en general, establecido en principio por y para el público masculino, lo cual no necesariamente se ha repetido en el cine venezolano, puesto que este se ha adaptado a la repetición de estereotipos mundialmente conocidos y utilizados en el cine internacional.

Claritza Alrenet Peña Zerpa (2011) y José Alirio Peña Zerpa (2013) han realizado cuantiosos estudios sobre la presencia homosexual en el cine venezolano, con los que han dado cuenta del estado de la inclusión del hombre homosexual en la cinematografía nacional. En su recorrido histórico sobre la diversidad sexual en el cine venezolano (2011) determinaron entre otras cosas, que hasta 1999, la lesbiana había sido poco representada en el cine nacional, y siempre ha estado unida a estereotipos como la cárcel, y sujetas al poder masculino. J.A. Peña Zerpa (2013), en su investigación sobre los estereotipos del hombre homosexual en el cine venezolano determinó que desde su primera aparición en 1976 en *Soy un Delincuente* de Clemente de la Cerda, el homosexual se ha vinculado a prácticas desestabilizadoras como la cárcel, la vida de la calle, la droga y la prostitución.

2.2. BASES TEÓRICAS

A continuación se definen algunos conceptos que se consideran importantes para el objeto de esta investigación:

PERSONAJE

El personaje es uno de los elementos primordiales de una construcción dramática, ya que constituye un paradigma de rasgos que conforma junto con el ambiente de la narración, los acontecimientos y la transformación de la historia en su totalidad. Por su carácter de representación de la realidad, y transmisor de un conjunto de signos identificables, el personaje remite al espectador a un ámbito real, y es capaz de vincularle con lo que Seymour Chatman (1990) llama el código de rasgos en el mundo real.

Algunos autores sostienen que es erróneo considerar aristas psicológicas en el personaje entendido como un ser real, ya que es producto de la trama, y está construido para cumplir una función dentro de la narrativa, y sugieren que se debe analizar únicamente lo que hacen y no lo que son. En contraste con esta propuesta, nos encontramos con el llamado cine de autor en el

cual se enmarcan la mayoría de las producciones del cine latinoamericano, cuyas propuestas suelen centrarse en dramas de tipo psicológico y en personajes de tipo naturalista¹ y precisa de un análisis que considere todos sus aspectos.

Este tipo de personaje, definido en el ámbito de la psicología, posee una identidad psicológica y moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y, como tal, se trabaja en su construcción con variables idénticamente "realistas" (Galán Fajardo, 2007: 1)

Es decir, una historia se construye a partir de su narrativa y sus personajes, ambos elementos constituyen el peso total del mensaje a transmitir. "El personaje es analizable desde su discurso propio y de la narrativa ya que los dos se combinan, sobreponen y entrelazan" (Sánchez Navarro, 2006: 52).

Sánchez Navarro (2006), sostiene que se puede analizar un personaje, considerando el peso, la frecuencia y la autonomía de las voces de los mismos. Según Fernández Díez y Bassinner (1996) el personaje se hace visible y analizable a través de los siguientes elementos:

- a) La presencia
- b) La situación
- c) La acción o actuación
- d) La palabra

Cuando se trata de las manifestaciones discursivas habladas de un personaje, según Sánchez Navarro (2006: 52), hay tres maneras de estudiar la representación del discurso de los personajes:

- a) El discurso directo o las palabras pronunciadas por el personaje.
- b) Las palabras del personaje, citadas por el narrador.
- c) Las palabras que se convierten en un evento

¹ Forero (2002) (Citado en Galán Fajardo, 2005: 2) define a los personajes naturalistas como aquellos contruidos como seres que imiten a las personas reales, dotándoles de una identidad psicológica y moral, creando personajes como personas.

Según Pérez Bowie (2008: 36, citado en Prapakamol, 2011: 33 – 34) “el análisis cinematográfico del personaje se limita a adoptar la metodología utilizada frecuentemente en la narrativa literaria, contando con los criterios tradicionales; composición, caracterización, relieve, unidad semántica, sintáctica y pragmática”, aunque en el análisis cinematográfico, tres son los elementos que configuran el análisis de un personaje y, los modelos de caracterización como tal:

- a) La descripción física
- b) La descripción psicológica
- c) La descripción sociológica

Un concepto que es importante definir en torno a la temática del personaje es el de la representación o caracterización cinematográfica. Valles Calatrava (2008:169) define caracterización como “el proceso de atribución a los personajes, en el discurso o relato, de una serie de rasgos y atributos, físicos y/o psicomorales.”

Los personajes constituyen la manera más directa de fabricar tanto referentes como representaciones. Normalmente para recoger los primeros se crean personajes tipos, o sea seres que encarnan en sus conductas y en sus discursos lo que una generalidad de personas hace y piensa en el mundo real. Para fabricar nuevas representaciones se hacen intervenir personajes individualizados, es decir seres a los que el director o directora dota de unas características propias que se mantienen a lo largo de toda la película y que sirven para diferenciarlos del resto de individuos que lo rodean y que tienen vivencias similares a la suyas. (Gimeno P. M.C., 2012: 22)

Según Fernández Diez (2005:29), los tipos de personaje encontrados en la narrativa audiovisual se dividen en *Principales* y *Secundarios* o *De apoyo*. Los personajes principales se clasifican en:

- a) *Protagonista y antagonista*: Llevan el peso de la acción y conducen a la trama principal. Entre ellos existe un conflicto, que es la esencia del drama.
- b) *Interés romántico*: En casi todas las historias existe otro personaje principal que Linda Seger clasifica como de interés romántico. Este personaje da lugar a una historia de amor que se desarrolla en una subtrama relacionada con la trama principal y que en muchos casos gana protagonismo sobre la teórica línea de la acción principal o trama principal, como ocurre en la archiconocida *Casablanca* o en la popular *Tootsie*. (Fernández Diez, 2005:29)

Los personajes *De apoyo* se clasifican de la siguiente manera (Ob. Cit.: 30-31):

- a) **Confidente:** Personaje principal revela a este sus secretos y pensamientos. Puede evitar el monólogo y revelar al público los pensamientos y sentimientos del protagonista.
- b) **Catalizador:** Es un personaje que provoca sucesos que impulsan la acción y mueven a actuar al protagonista.
- c) **Personajes de masa o peso:** Personajes con pocas líneas o ninguna, cuya función es de ambientación o para contextualizar y dar relieve el protagonista.
- d) **Personajes de contraste:** Personaje cuyas características contrastan con las del protagonista, que no pasa desapercibido y, sirve, por lo general, para destacar la evolución del personaje principal.
- e) **Personaje divertido:** Representa la realidad humana, puede ser confidente, y puede aligerar el drama
- f) **Temáticos:** Personaje con función temática, que manifiesta en sus acciones, y fundamentalmente en sus monólogos y diálogos, la tesis de la historia
- g) **Punto de vista:** Representa un punto de vista en particular, puede ser del autor, del público, etcétera.
- h) **De equilibrio:** Se utiliza para evitar que la película padezca de maniquea, sectaria o dogmática.

ESTEREOTIPO: *“todos son así, y simplemente así”.*

La mayoría de los autores coinciden en que los estereotipos son construcciones socioculturales que responden a creencias generalizadas sobre las características de grupos sociales (aspecto, conducta, costumbres, etcétera) o sistemas conceptuales, que a su vez sirven para facilitar la atribución de características identificables a estos grupos, con funciones positivas o negativas.

Los estereotipos son considerados conceptos que intentan generalizar y simplificar realidades, que refuerzan las relaciones de poder en la sociedad entre las estructuras dominantes y las marginales, a partir de su uso continuo y repetición. Prapakamol (2011) refiere que:

Desde el enfoque psicológico, los estereotipos son generalizaciones cuya función es la de simplificar la información percibida por los seres humanos en su proceso cognitivo (...) En el proceso, algunos rasgos más característicos son percibidos y acentuados. De ahí surge una

opinión, positiva o negativa de dicho grupo, lo que fundamenta una convicción o idea preconcebida, o bien prejuicio en caso de que el resultado es negativo, que un individuo tiene sobre tal grupo (2011: 35).

Alberto Mira (2008:67) define estereotipo como “un repertorio limitado de modos de ser”. El autor señala los estereotipos nacen de programas ideológicos que se dan a causa de ideas que circulan en culturas centradas en paradigmas específicos. Para Mira, las representaciones homosexuales se han dividido en paradigmas, cada uno compuesto de “imágenes, prejuicios, o motivos que etiquetan al homosexual, lo moldean y tratan de insertarlo en ideologías morales, políticas o culturales” (2008:67). A medida que se repiten en las representaciones mediáticas y audiovisuales, estos paradigmas dan forma tanto a las experiencias reales como a las manifestadas en el cine, que en suma resultan en “etiquetas hipotéticas y provisionales que, a menudo dependen de la voluntad de apropiación del espectador” (Ibid: 67). De esta forma, los estereotipos fijan la realidad y le otorgan un sentido ideológico que se desarrolla narrativamente y simplifican el significado de dicha la realidad.

Según Gómez Calderón (2005, citado en Prapakamol, 2011: 35), las funciones y características de los estereotipos, son las siguientes:

- 1) Anulan la complejidad de un asunto o de los orígenes históricos, culturales, religiosos o económicos de un grupo social concreto. No se definen rasgos complejos. Ello hace que la percepción del grupo social sea extrema, simplificada y generalmente carente de matices.
- 2) Eligen una realidad simplista y reduccionista, que conduce a una visión maniquea de las relaciones sociales.
- 3) Operan sobre roles de inferioridad y superioridad, sobre todo en cuanto al género de los individuos (hombre frente a mujer) y a su etnia (hombre blanco frente al resto). (Ibid.35)

“Los medios de comunicación pueden influir ampliamente en la idea que un espectador tiene sobre ciertos grupos sociales”. (Galán Fajardo, 2006: 63, citado en Prapakamol, 2011: 35). Así, siguiendo a Galán Fajardo (2006), la sociedad crea los estereotipos, pero son los medios de comunicación quienes refuerzan su uso, y aceleran el mecanismo de identificación de estereotipos y fomentan así que los espectadores integren en sus estructuras cognitivas estas representaciones que muestran la realidad a través de personajes cuyos atributos psicológicos han sido simplificados, mostrando sólo ciertas características sin llegar a definir rasgos complejos.

El cine que aborda la temática de género y, en particular, el que ha hecho lo propio con la homosexualidad, está plagado de estereotipos. Dice Mira, “Cuando los homosexuales eran invisibles en la sociedad (...) la representación estereotípica constituía el límite epistemológico sobre homosexualidad para un amplio sector de la población” (Mira, 2008: 37).

Según Mira (2008), cuando se denota homosexualidad en el cine, se hace a partir de estereotipos que funcionan como referentes frecuentes, excluyen complejidades, y convierten el concepto de homosexualidad en un concepto general, con anclajes en la realidad. Los estereotipos simplifican y generalizan la experiencia de los propios homosexuales, colocándola toda en un mismo nivel: “todos son así y simplemente así”. “Los estereotipos constituyen la trampa principal de la representación de la homosexualidad” (Mira, 2008: 27)

La representación de la homosexualidad en el cine comercial está claramente marcada en términos de otredad estereotipada. En el caso particular de la representación de la lesbiana ha predominado la visión heterosexista, ya que sus apariciones ficcionales audiovisuales se crean en su mayoría para el consumo de hombres heterosexuales, inclusive si se incluye la pornografía.

Es importante tener en cuenta lo expuesto por Caroline Sheldon (1982), y Barbara Creed (en Torrealba, L.; Alvarado Miquilena, M., 2011: 32) sobre estereotipos lésbicos en medios de comunicación de masas. Sheldon estableció los siguientes: *lesbiana virago*: se corresponde con el estereotipo *butch*, mujer fuerte, masculinizada, “dominante en sus relaciones con las mujeres, “marimacho”. La *lesbiana sofisticada*: generalmente una mujer mayor, que es rica y ha triunfado en el mundo de los hombres, y la *lesbiana neurótica* que se corresponde con el estereotipo *femme* de lesbiana cuyo aspecto externo es femenino, y que por lo general está oculta. Por su parte Barbara Creed elaboró la siguiente clasificación para estereotipos en torno al cuerpo homosexual femenino que conserva las categorías *butch* y *femme* de Sheldon pero añade la *Amazona*, mientras que Torrealba y Miquilena Alvarado añadieron la *lesbian chic*, las *asexuales*, y las *lesVianas*:

(...) cuerpo lesbiano animal o que representa el mal y lo exótico (*Amazona*), y que se inscribe dentro de la categorización realizada por Silvia Oroz (1993) en torno a los personajes transgresores (quebrantadores de reglas morales: prostitutas, ladronas,

estafadoras, asesinas). (...) Las denominadas *lesbian chic*, los personajes homosexuales “asexuados y deserotizados” (asexuales); y los que no se ajustan a ninguno de los estereotipos mencionados, y que a falta de un mejor nombre, denominamos “lesVianas”, tomando en consideración el apunto que leímos en un sitio sobre la necesidad de cambiar la B en la palabra lesbiana por la V de visibilidad. (Torrealba, L.; Alvarado Miquilena, M., 2011: 32)

2.3. LESBIANISMO EN LA HISTORIA

En esta sección se hace un muy breve recorrido por la evolución histórica del colectivo lésbico y de su visibilidad y percepción en las esferas públicas. La más célebre de las lesbianas en la antigüedad, y por quién se divulgó el término “lesbiana” -como se explicó en el punto anterior-, es Safo de la isla Lesbos, que vivió en torno a los años 630-560 a.C. Sus poemas conformados por nueve libros, reflejan apasionadas amistades amorosas y eróticas con otras mujeres, los cuales fueron quemados en Roma y Constantinopla por la Iglesia Católica en 1703 y sólo quedó un tercio de los pergaminos originales con aproximadamente 650 versos. Pero Safo no fue la única. Bien sabido es que en la antigüedad, previo a la cristiandad, la homosexualidad tanto masculina como femenina era plenamente aceptada y no era objeto de sanción alguna. Los primeros indicios de relaciones lésbicas datan del cuarto milenio antes de Cristo en Babilonia y en otras sociedades antiguas como Grecia y Esparta, donde las relaciones entre mujeres gozaban de amplia visibilidad, según registros de escritos de Plutarco.

Esta gran libertad sexual de la que gozó la sociedad griega, especialmente las mujeres espartanas, así como otros momentos de gran visibilidad como en la Francia de los siglos XVI y comienzos del XIX, se contraponen a la invisibilidad que poco a poco fue inundando la cultura griega o a épocas históricas de gran ocultación, donde las lesbianas han sido perseguidas jurídicamente y escarnecidas. (Pelayo García, 2011:16).

John Boswell en su libro *Las bodas de la semejanza* de 1994, afirma que en tiempos previos a San Agustín de Hipona, se realizaban entre mujeres una especie de pactos de hermanamiento que les permitían compartir la vida.

(...) en la antigüedad las conductas homosexuales no eran vistas con rechazo. Boswell en 1996 afirmó que la mitad de la actividad sexual en aquella época era homosexual. Es más podemos afirmar que mientras duró el paganismo la humanidad vivió una época de tolerancia hacia la homosexualidad, siendo una cuestión que no interesaba al Estado. (Gimeno P., M.C., 2013: 34)

Es con la fusión del cristianismo al Estado romano que la homosexualidad comienza a ser perseguida y castigada y, por supuesto, invisibilizada de los textos oficiales.

Fueron los cristianos los que instaron al Estado romano a condenar la homosexualidad, extremo que consiguió una vez que se transforma en la religión oficial del Imperio en el año 380. A partir de ese momento la homosexualidad no era únicamente un pecado sino también un delito. Así se siguió considerando hasta principios del siglo XIX. Este siglo, caracterizado por el apogeo del positivismo, cuando surgió un nuevo instrumento para controlar y castigar las conductas homosexuales: la ciencia. (Gimeno P., M.C., 2013:34)

Durante la Edad Media, las lesbianas eran castigadas como herejes –como prácticamente era considerado todo lo “incomprensible” en Europa en ese momento histórico-, excluyéndolas completamente de la sociedad, y sometidas a penitencias tan extremas como la extirpación del clítoris, “ya que el hecho de que algunas mujeres tuvieran un clítoris excesivamente grande se consideraba como indecente por su posibilidad de llegar a tener erecciones o a mantener relaciones sexuales como si de hombres se tratara” (Pelayo García:2011:17), sin embargo era la homosexualidad masculina la más fuertemente reprendida.

Los estudios históricos nos muestran cómo el lesbianismo ha tardado más en ser perseguido y tenido en cuenta por el Estado. Durante la edad cristiana la mujer existía en cuanto sujeto que acompañaba al hombre. Las relaciones sexuales entre mujeres eran totalmente ignoradas y por lo tanto no constituían un problema a tratar por la jerarquía eclesiástica. Si bien esta situación benefició a las mujeres, en cuanto que no fueron objeto de represión y castigo, a la larga, considero que trajo como consecuencia negativa el que el lesbianismo haya tardado más en ser visible y por lo tanto sus reivindicaciones han tenido eco en la sociedad más recientemente que los movimientos gays. Quizás sea esta una de las razones por las que los hombres homosexuales son más aceptados socialmente que las mujeres homosexuales en la actualidad y por lo que la imagen que se extiende del gay es más positiva que la de la lesbiana. (Gimeno P., M.C., 2013:36)

A partir del siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, con la consolidación del positivismo como corriente científica, la homosexualidad ya no era sólo pecado y delito, sino también enfermedad. Es en este momento que se consolida el modelo de la lesbiana patológica. Un ejemplo de este son las descripciones que se hacía del cuerpo femenino lesbiano:

(...) éste posee rasgos masculinos, es decir voces profundas, comportamiento varonil y, en algunas oportunidades, hasta con vello en rostro, tal como lo señalaría el doctor La Forest Potter, en su texto *Strange loves: a study in sexual abnormalities*, publicado en el año 1933. En otros casos, como señala Krieger (1985), las homosexuales han sido consideradas como “enfermas patológicas, pervertidas invertidas o desviadas” (Alfarfache, 2003: 60); o, como afirma Gianelle (1966), “las mujeres lesbianas poseían rasgos y caracteres predispuestos a la criminalidad y a las desviaciones”. (Torrealba, L.; Alvarado Miquilena, M., 2011:31)

A finales del siglo XIX, el sexólogo Havelock Ellis definía el lesbianismo de esta manera:

El carácter principal de una mujer invertida sexualmente es un cierto grado de masculinidad, los movimientos bruscos y enérgicos, la actitud y el andar, la mirada directa, las inflexiones de voz y, sobre todo, la manera de estar con un hombre, sin timidez ni audacia, son signos para un observador prevenido, de que ahí existe una anormalidad psíquica subyacente”. (Ellis, *Estudios de psicología sexual*, tomo II: “La inversión sexual”, p:213-220, en Bonnet, 1955:290, Citado en Pelayo García, 2011:22).

En el siglo XIX, simultáneamente a la aparición del movimiento feminista se fortalecía y significaba la emancipación femenina del patriarcado, sin embargo, la postura de la homosexualidad patológica se mantenía vigente, y así se sostuvo hasta parte del siglo XX, hasta 1973, fecha en que la Asociación Nacional de Psiquiatría Norteamericana la elimina de la lista de enfermedades patológicas, para más tarde, en 1990, hacerlo también la Organización Mundial de la Salud (OMS).

En la actualidad el lesbianismo es entendido como una vía de subversión ante el patriarcado y no sólo una manera de vivir la sexualidad. Según Gimeno (2003:.2) “el lesbianismo es pues, una forma, entre otras, de decir No a la opresión. Y así ha sido históricamente, y así puede seguir siendo hoy día”. Así mismo se desarrolla paralelamente con el movimiento Gay y Trans, pero en este último caso se trata más de una cuestión de derechos igualitarios dentro de los marcos legales. En este sentido, la comunidad lésbica internacional ha compartido la lucha primero emprendida por los homosexuales masculinos para exigir igualdad, y aunque han tenido estos puntos de encuentro, han sido más los de desencuentro. “El que estos dos colectivos estuviesen unidos, ha propiciado la visibilidad de la homosexualidad masculina a la vez que crecía la ocultación del lesbianismo y con ello, la ausencia de modelos propios con los que sentirse identificados” (Pelayo García, 2011:16). Acota Beatriz Gimeno en torno a la actuación del movimiento feminista de los años '60 del Siglo XX:

Así, las feministas concebían el lesbianismo como una opción que estaba al alcance de cualquier mujer, era una opción política liberadora con un enorme potencial de cambio. Pero fue un breve intermedio que suscitó inmediatamente una reacción furibunda por parte de la sociedad, y en esta ocasión como cómplices de la reacción aparecía el movimiento gay que tenía sus propios intereses que defender. El interés de los homosexuales varones pasa por despatologizar la homosexualidad masculina, pero por despolitizarla también, puesto que ellos, como varones, no tienen nada que ganar con la desaparición del patriarcado.(Gimeno, B., 2003:9)

En la actualidad el lesbianismo está sumamente vinculado con el activismo feminista, sobre todo en Latinoamérica y en Venezuela, donde aún no goza de ningún tipo de reconocimiento.

El modelo que se impone a partir de los años 80 es el modelo sexológico, el marco interpretativo propio del capitalismo liberal, contrario a cualquier interpretación política de la sexualidad. Es el modelo en el que nos movemos actualmente y que explica la homosexualidad en base a una llamada “orientación sexual”. (Gimeno, 2003:10)

En América Latina se tiene constancia de la existencia de mujeres lesbianas en comunidades aborígenes a finales del siglo XVI, conocidas como “cacoaimbeguira”, que aparentemente ejercían oficios de hombre, iban a la guerra y se relacionaban con otras mujeres que adoptaban el rol de esposa, según Virginia Juancorena. Tras la colonización esto fue obviado, y así se han mantenido a lo largo de la historia. Evidentemente la evolución de este colectivo en el continente latinoamericano ha sido invisibilizada, y a diferencia de otras latitudes es apenas en el presente siglo que empieza a adquirir fortaleza.

En Venezuela, a pesar de que grandes feministas han tenido amplia participación en nuestra historia –como en todas las sociedades-, como es el caso de Teresa de la Parra a principios del siglo XX, una de las primeras feministas, y posiblemente lesbiana, como se puede constatar en sus conferencias dictadas en Colombia en 1930, la cultura aún es falocéntrica:

Las minorías sexuales y la mujer en general sufren el peso simbólico y político de esta visión acendradamente falocrática de la vida social (...) La visión de la sociedad venezolana como sujeto de redención ha tenido en la pobreza su mejor caldo de conservación y ha prolongado la idea decimonónica del “macho” heterosexual como protagonista de la historia patria” (Kozak, G., 2009:115-116).

Y acota Kozak (2009, p.114): “El lesbianismo en Venezuela es conflicto de escaso proselitismo y organización, pues apenas en los últimos cinco años puede hablarse en mi país de organizaciones dedicadas a la mujer lesbiana”. El lesbianismo en Venezuela ha sido invisible siempre, y su radio de acción está sumamente permeado con el feminismo, mientras que en otras esferas permanece invisible: “El lesbianismo en Venezuela no tiene existencia ciudadana porque a pesar de los innegables logros de carácter político, social, económico y cultural obtenidos en el siglo XX, se ha permitido la exclusión de importantes sectores de la población” (Kozak, G., Ob.Cit)

Lo cierto es que una de las principales características del lesbianismo ha sido la invisibilidad, y la identidad lésbica ha tardado más en construirse que la masculina, aunque en Venezuela aún no podemos hablar de un desarrollo subcultural que dote a las lesbianas de un imaginario propio.

2.4. LESBIANAS EN EL CINE INTERNACIONAL

A lo largo de la evolución del cine las mujeres han sido representadas casi siempre como objetos sexuales para el uso del personaje masculino, o de la audiencia masculina. La presencia de las lesbianas en el cine ha sido incluida a cuentagotas, y el uso de personajes lésbicos ha resultado, en muchos casos, el germen de etiquetas y estereotipos despectivos, dado que son seres independientes de los hombres que no reaccionan para ellos ante sus demandas

El cine alemán es la cuna de la inclusión de sexodiversidad en el metraje, ya que la apertura y la tolerancia a la homosexualidad durante la breve República de Weimar así lo permitió. Con *La caja de Pandora* (1928), de Georg W. Pabst, donde se narra la vida de una prostituta, el cine mudo germano retrató por primera vez la posibilidad de amor entre mujeres. Poco después, ya con el cine sonoro, aparece *Muchachas de uniforme* (1931), un filme que supuso un panfleto contra el naciente nacionalsocialismo, que cuenta la historia de un internado femenino en la que una pupila se apasiona por su maestra, aunque por esto es castigada y aprisionada. En la versión estrenada en los Estados Unidos de este filme la chica se suicida, mientras que en la alemana sobrevive. Este filme dejaría entrever muchos estereotipos venideros sobre la cuestión lésbica, tales como la reclusión entre muchachas del mismo sexo, la masculinización de la lesbiana, su castigo, y el fracaso del personaje lésbico. Fue en ese momento temporal en que la imagen de la lesbiana en las manifestaciones culturales y sub-culturales consolidó algunos de los estereotipos que hoy permanecen:

Después de la Primera Guerra Mundial, homosexuales y lesbianas llegaron a ser símbolo de modernidad, encarnando las agitaciones estéticas y morales de los *annés folles*. Las novelas modernas mostraban, junto a adictos a la cocaína y bailarines negros, a los homosexuales y lesbianas como representantes de una Era (...). Así, la masculinización de la mujer ejemplificada

a través de la *garçonne* o de la chica poco convencional, económicamente independiente y liberada estéticamente de las restricciones de la feminidad, pelo largo y corsés, parecía ir asociada al movimiento de emancipación de la mujer y al mismo tiempo, la feminización de un sector de la nueva generación masculina podría interpretarse como un rechazo a los valores militares en pro del ideal pacifista y democrático, tendencia que continuó hasta que el nazismo explotó, una vez más el erotismo subyacente en la glorificación del cuerpo masculino. (Aldrich, R. 2006: 186. Citado en Torrealba, L.; Miquelena Alvarado, M., 2011: 31)

En el Hollywood clásico de las décadas de los '30 y '40, “a la hora de representar relaciones lésbicas el cine recurría a estructuras triangulares que incluían hombres (...) cuando la historia necesita solidaridad entre mujeres, se introduce entre ellas a un hombre que de alguna manera tiene la difícil misión de absorber parte de la temperatura emocional” (Mira, 2008, p.165), y aunque estos pasaran desapercibidos ante el inmenso protagonismo de las féminas dominantes como Bette Davies y Marlene Dietrich, estaban presentes y eran –por lo general- el elemento en torno al cual giraba el lesbianismo:

(...) en el cine, inclusive las amistades femeninas giran en torno a los hombres. Así como la supuesta visibilidad de la “mujer”, y la visibilidad “lésbica” han resultado ser fraudulentas, también han resultado ser igualmente ilusorias las amistades entre mujeres (con raras excepciones en filmes como MILDRED PIERCE o COAL MINER'S DAUGHTER). La riqueza de las relaciones reales entre mujeres no aparece. (Becker, E. Citron, M., Lesage, J., y B. Ruby Rich, 1981, p.1) (Original en inglés. Traducción propia)

A partir de esto, y hasta entrados los '90 con películas como *Thelma y Louise* (1991) y *Tomates verdes fritos* (1991), el cine comercial y taquillero mostraba modelos de amistad femeninos en los que se podía percibir cierta imaginaria lésbica, en las que se escatimaba el sexo, pero se ofrecía identificación y plausibilidad (Mira, 2008). Identificación que por supuesto no era evidente pero que presentaban la posibilidad de que el colectivo lésbico se apropiara de ellas:

Dada la ausencia de “imágenes” lésbicas reales en la pantalla, con el pasar de los años la audiencia lésbica ha tenido que conformarse con identificarse con retratos de mujeres fuertes, personajes masculinos aventureros, o amistades femeninas ocasionales (...) La estrategia más importante de ver –el cine- ha sido concentrándose en el subtexto, en el significado “oculto” de los filmes comerciales. (Becker, E. Citron, M., Lesage, J., y B. Ruby Rich, 1981, p.1) (Original en inglés. Traducción propia)

Simultáneamente se formaban los subgéneros Exploitation y Mujeres en prisión o WIP, como es conocido por sus siglas en inglés (Women in Prison). Ambos tuvieron un gran auge en la década de 1970, y son recordados sobre todo por sus ambientes selváticos que a veces simulaban repúblicas bananeras, filmados en las Filipinas para ahorrar costos y casi siempre

protagonizadas por la icónica Pam Grier, y por otros episodios que involucraban monjas, y cualquier otro lugar donde -como su nombre lo indica- las mujeres se encontraban prisioneras, aunque el escenario no fuera precisamente una cárcel o un convento, y donde se daban situaciones lésbicas motivadas por la ausencia masculina. En este género se exaltaban la tortura, las violaciones, la frustración sexual y se ofrecía a la mujer como objeto de placer erótico masculino, de manera casi pornográfica.

Irónicamente la visión más explícita del lesbianismo se ha producido a través de la pornografía, donde la lesbiana deja de ser un elemento amenazante para la masculinidad y se convierte en algo sexualmente excitante. (...) La pornografía “controla” y usa el lesbianismo al definirlo únicamente en términos de la sexualidad genital, la cual, puede por lo tanto ser recuperada en la fantasía masculina. Mientras que el lesbianismo se mantenga como un componente de la pornografía hecha por y para hombres afectara su “imagen positiva”, dado que la sexualidad lésbica será recibida en la mayoría de los sectores de la sociedad como pornográfica. (Becker, E. Citron, M., Lesage, J., y B. Ruby Rich, 1981, p.1) (Original en inglés. Traducción propia)

Este género llegó a transformarse en una parodia de sí mismo, exagerado y llevado al absurdo tras hacer del abuso, el maltrato y la humillación un fetiche cinematográfico que se permearía y germinaría en estereotipos, críticas y adeptos.

Luego de la expansión de este subgénero se hizo muy común la temática de las féminas encarceladas a manera de cine erótico, que no contaba con muchos espectadores en taquilla, o se hacían exclusivamente para televisión como *Cage without a key* (1975), todas dirigidas a explotar el aspecto erótico de las mujeres y las lesbianas tras las rejas, al mismo tiempo que se denunciaba la situación de represión carcelaria y las relaciones de poder dentro del recinto. Una especie de doble moral en la que se condenaba al sistema carcelario pero a la vez se hacía uso de la situación para atraer el morbo del público.

Dada la representación negativa que se reflejaba en este cine comercial donde las lesbianas eran vampiras, ninfómanas, y todo tipo de transgresoras, en los Estados Unidos ya en la década de 1980 se hablaba de la necesidad de un cine lésbico que retratara la realidad de esta sexualidad y de su accionar político:

La creación de una crítica de cine lésbica es particularmente urgente, dado el intenso uso de la lesbiana como un signo negativo en las películas de Hollywood y la continua asignación de espacio a las lesbianas como una gratificación de las fantasías masculinas pornográficas y un angustioso número de filmes avant-garde masculinos. Tan importante como el ímpetu por una nueva crítica, es el surgimiento de un cine lésbico independiente, no reconocido y en necesidad

de atención.” (Becker, E. Citron, M., Lesage, J., y B. Ruby Rich, 1981, p.1) (Original en inglés. Traducción propia)

Las autoras citadas anteriormente en su artículo titulado “Lesbians and film” (1981) hablaban de la necesidad de ver en pantalla reflejados todos los aspectos de la vida lésbica que hasta ese momento no habían llegado al cine. “Necesitamos más filmes que lidien con las contradicciones, detalles y placeres de la vida lésbica” (Ob.Cit.:2). Y es por esta razón que el colectivo lésbico se apropió dotándole de sentido propio no sólo de aquellos filmes donde se percibían guiños de lesbianismo, sino de otros más evidentes como *Bajos instintos*, a pesar de que el personaje protagonista en este filme fuera, según Mira (Ob.Cit), “una proyección homófoba” pero decisiva, en tanto que visibilizó el homoerotismo lésbico en el cine comercial.

Además en *Bajos instintos* se vio la reproducción de un estereotipo diferente a las etiquetas negativas para las lesbianas ya gastadas en el cine: el fenómeno llamado “lesbian chic”, cuyos orígenes pueden remontarse al Berlín de los años ’20 y al Hollywood de los ’30: “Las lesbianas eran sexys, misteriosas, con una gran seguridad en sí mismas, lejos del estereotipo de mujer gruñona, contraria a la objetificación que se promovía desde el feminismo” (Mira, 2008: 459).

Pero mientras que el colectivo masculino gay ya se veía representado en la ficción cinematográfica alternativa con el surgimiento del llamado “cine queer”, las lesbianas todavía esperaban una respuesta creativa, a pesar de que en los ’60 ya había comenzado a gestarse un modelo de cine feminista, que las lesbianas no encontraron como propio dado que “el feminismo radical quería hacer un cine de mujeres pero que manifestaba una profunda desconfianza hacia la etiqueta “lesbiana” como punto de partida identitario”. (Mira, 2008:476-477)

El equivalente a un cine queer de mujeres se gesta desde los setenta (...) En ellas –refiriéndose a las películas- aparecen mujeres que pueden o no ser lesbianas, pero que a veces son delincuentes y presentan narrativas a veces rotas, a veces teatrales, rara vez lineales y literales” (Mira, 2008:476)

La evolución de este cine queer resultó en un cine “propiamente lésbico” consolidado hacia los ’90 en películas como *Media hora más contigo* (1985), *Claire of the moon* (1992) y *Go Fish* (1994) películas que aunque se alejaron del cine de activismo, hacían taquilla, y estaban hechas para un público que esperaba ver reflejados elementos específicos de sus experiencias

(Mira, Ob. Cit). “En el cine el homosexual suele ser “él” o “eso”, casi nunca “yo” o parte de un “nosotros” (Mira, 2008:27), y estas nuevas propuestas traían un cine hecho por y para lesbianas, pero a la vez adaptado a las exigencias del cine comercial y, algunas a los modelos de comedia romántica del cine hollywoodense.

El nuevo cine queer significa, quizá especialmente, una interpretación a un contingente de espectadores homosexuales y heterosexuales que están dispuestos a enfrentarse a imágenes complejas de personajes homosexuales siempre que se les ofrezca buen cine. Es la dirección opuesta a cierto cine subcultural, que produce narrativas simples y que busca recuperar motivos y géneros del cine popular (especialmente la comedia romántica, pero ciertamente otros como el *slasher*, por ejemplo *Hellbent*) en términos de personajes gay. (Mira, 2008:479)

En el cine comercial Hollywoodense, europeo y de otras latitudes, desde la década del '80, hay mucho cine de temática lésbica, aunque en muchos casos ha sido usado como subtrama para complementar la complejidad de los personajes protagonistas heterosexuales, mientras que otras realizaciones como la francesa *La vida de Adèle* (2013) o la brasileña *Flores Raras* (2013) retratan complejas y veraces relaciones amorosas más allá del lesbianismo.

En la cinematografía española, posterior a la caída del franquismo se desarrolló un amplio cine de temática erótica y lésbica ya que existía una urgencia de comunicar y decir todo lo que había sido silenciado por largo tiempo, dando resultado a realizadores como Pedro Almodovar y Pilar Miró, cuyos trabajos destacan por el amplio tratamiento de la sexodiversidad.

En el cine latinoamericano la homosexualidad femenina ha tardado en aparecer, y cuando lo ha hecho ha sido por lo general cargada de esos estereotipos negativos de los cuales el cine internacional ha logrado deslastrarse en cierta medida.

3. CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Para definir el tipo de investigación se acudió al planteamiento de Hurtado de B. (2000) que sugiere que los objetivos de la investigación definen el tipo de investigación. En correspondencia con los mismos, se puede decir que la investigación es de tipo *analítico, descriptivo y correlacional*, ya que se analizaron los datos e información obtenidos, y se compararon para establecer puntos de encuentro y desencuentro.

3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Hurtado de B. (2000) afirma que el diseño de la investigación se define de acuerdo al procedimiento para realizar la investigación y, el mismo involucra el dónde y el cuándo se debe recopilar la información, así el cómo y la amplitud que ésta deba alcanzar. El *dónde del diseño*, es de tipo *documental*, ya que se revisó material de filmes extraídos de la cinematografía nacional, fuentes audiovisuales, bibliográficas, hemerográficas, web, y otras, por lo que el diseño es *documental*. En atención al criterio *el cuándo de diseño*, se considera que es *evolutivo contemporáneo*, dado que el propósito es captar información de un evento actual, pero considerando su evolución en el tiempo debido a la necesidad de obtener información acerca del objeto de estudio, considerado como un acontecimiento de la dinámica, evolución y exigencia de la sociedad actual. En lo que respecta a la *amplitud y organización de los datos*, dado que esta investigación contempla un único objeto se denominó *univariable o univental*.

3.3. MODELO DE ANÁLISIS

El modelo para la realización de este análisis es un modelo mixto, que abarcó tanto el análisis cuantitativo, debido a que se utilizó estadística descriptiva para cuantificar dimensiones e indicios, y el análisis cualitativo, dado por la observación e interpretación de los datos obtenidos a partir del análisis de los personajes hallados. Los datos que podían ser cuantificados se computaron mediante un cálculo de frecuencia y repetición de variables en cada personaje.

La estructura y modelo de esta investigación, está basada en el utilizado por Inés Pelayo García (2011), que a su vez está basado en el diseñado por Juan Carlos Alfeo (1997/2003), por constituir un modelo que responde a los objetivos de esta investigación, y permite construir un paralelismo con los resultados de estos y de otros estudios internacionales.

De acuerdo con los objetivos de la investigación, se analizaron aquellos rasgos que han caracterizado a los personajes lésbicos en el cine venezolano, y se hizo una descripción de los mismos. Posteriormente se compararon, para establecer puntos de comparación y dilucidar el uso y/o germen de estereotipos en la representación de estos personajes en la cinematografía nacional.

Las características propias de los personajes se analizaron a través de la caracterización directa e indirecta de los personajes, a saber:

La *caracterización directa* de un personaje es aquella construida a partir de los rasgos que incorpora el propio personaje. Estos rasgos se refieren al *ser* discursivo del personaje (se han obtenido a partir de la información aportada por el propio personaje) y son entre otros: la representación de la apariencia, perfil socioeconómico, relación con el entorno social, representación de su dimensión sexual, etcétera. La *caracterización indirecta* de un personaje es aquella construida a partir de otros *rasgos* existentes en el relato, que agrupamos en las siguientes categorías: espacio, tiempo y acción. (Pelayo García, 2011: 26)

3.3.1. RASGOS ANALIZADOS COMO “CARACTERIZACIÓN DIRECTA”: El análisis es cuantitativo y/o cualitativo de acuerdo a la naturaleza de cada indicio a evaluar, los cuales son:

3.3.1.1. APARIENCIA DEL PERSONAJE:

GRUPO ETARIO: Este ítem hace referencia a la edad aproximada del personaje, ya que la edad como dato preciso no es facilitada en muchas ocasiones. El análisis se hizo a través de la inclusión de los personajes en determinados grupos etarios, lo que permite correlación entre las características de representación de los personajes lésbicos. Los grupos establecidos son:

Adultos jóvenes: 19-30 años, Madurez: 31-40 años, 41- 50 años, 51- 65 años.

APARIENCIA E IMAGEN CORPORAL: El análisis de este punto se basa en la imagen corporal que proyecta el personaje a otros, interpretada y analizada desde el conjunto que se forma por el aspecto físico y la actitud del personaje. Ya que la apariencia es relativa y no existen clasificaciones determinadas, se toma en cuenta el arreglo personal entendido este como el cuidado y la atención que da este a su vestuario y a los ornamentos como el maquillaje, el peinado, y otros que complementen o no una determinada estética, si es que el personaje la tiene. Se hallaron cuatro categorías posibles:

Cuidado Sencillo/Natural: Responde a una estética sencilla, desprovista de especial atención a la indumentaria, maquillaje y peinado, ya sea femenina o masculinizada.

Cuidado a una Estética determinada: Responde al cuidado de una estética determinada, con especial atención a ornamentos corporales que complementen dicha apariencia.

Cuidado Tradicional Femenino: La imagen del personaje se corresponde a los cánones tradicionales de arreglo personal femenino y conducta socialmente establecidos y aceptados.

Indiferente: El personaje no demuestra especial atención a su apariencia física, ya sea femenina o masculinizada.

3.3.1.2. PERFIL SOCIOECONÓMICO DEL PERSONAJE:

NIVEL SOCIOECONÓMICO:

Alto (A), Medio-alto (B), Medio (C), Medio-bajo (D) y Bajo (E).

NIVEL CULTURAL:

Alto: el personaje posee un perfil cultivado, refleja interés por la cultura y el saber en general, y posee educación universitaria.

Medio: El personaje no muestra un nivel de conocimientos ni muy elevado ni insuficiente. Su formación académica puede ser media o básica.

Bajo: Implica un perfil de educación escasa en el que el nivel cultural del personaje se encuentra por debajo del nivel elemental de enseñanza.

Desconocido: El relato no presenta datos suficientes para clasificar el nivel cultural del personaje.

3.3.1.3. ENTORNO DEL PERSONAJE:

REPRESENTACIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR: La Real Academia de la lengua Española define como “familia”: “*f. Grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas. 2. f. Conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje.*”. El núcleo familiar es el entorno donde ha podido crecer y desarrollarse el personaje lésbico. Se clasificó en:

Integrado: Familia tradicional con todos sus miembros: padres e hijos en un mismo núcleo.

Desintegrado: La familia presenta alguna ausencia y el núcleo familiar está roto.

Desconocido: El relato no ofrece esta información.

VISIBILIDAD INICIAL/FINAL: grado de visibilidad que presenta la sexualidad lésbica del personaje ante su entorno al inicio y al final de la trama. Se clasificó en:

Oculto: la sexualidad lésbica del personaje no es admitida ante la colectividad. Sólo es conocida por el espectador o por otro personaje.

Restringida: la sexualidad lésbica del personaje es conocida sólo por un grupo restringido, constituido por individuos cercanos al personaje.

Pública: la sexualidad lésbica del personaje es conocida por todos los personajes

EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD: sentido hacia el que evolucionó o no, la visibilidad: **Hacia la ocultación, Hacia la visibilidad o No evoluciona.**

CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD: Consecuencias de la visibilidad en el entorno. Pueden ser: **Positivas, Negativas, Ninguna o No definidas.**

3.3.1.4. CARACTERIZACIÓN SEXUAL DEL PERSONAJE:

ORIGEN DEL LESBIANISMO: Causas por las que el personaje ha llegado a ser lesbiana, expuestas a través del discurso cinematográfico. Se evaluó a través de:

EMERGENCIA DEL LESBIANISMO: momento a partir del cual el personaje toma conciencia de su sexualidad y/o identidad lésbica. Puede ser en tres momentos:

Temprana: Desde la infancia. Desde el primer desarrollo de la conciencia del personaje.

Tardía: el personaje repara en su sexualidad lésbica con posterioridad a la formación de la conciencia

No consciente: El personaje aún no ha tomado conciencia de su lesbianismo, a pesar de que el relato aporta suficiente información para evidenciar la misma.

No definida: No datos sobre la emergencia del lesbianismo en la conciencia del personaje.

GÉNESIS DEL LESBIANISMO: Clasificación de lo que, según el discurso, ha originado la emergencia del lesbianismo en el personaje. Se incluyen tres posibilidades:

Espontánea: el lesbianismo se da en el personaje sin la presencia de ningún hecho desencadenante.

Inducida: El lesbianismo emerge en el personaje debido a razones externas a la configuración del personaje o a su propio desarrollo psicológico.

No definida: El discurso no ofrece esta información.

INTEGRACIÓN DEL LESBIANISMO: Clasificación del tipo de convivencia interna entre el personaje y su sexualidad. Se dan tres posibilidades:

Integrada: la sexualidad del personaje no produce ningún conflicto en el personaje, es totalmente integrada sin conflictos en su psicología y vida.

Conflictiva: el personaje demuestra conflicto con su sexualidad, no logra integrarla en su vida. Ser lesbiana supone un conflicto interno.

No definida: No se define la relación del personaje con su sexualidad

EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA: Grado de exclusividad con que el personaje vive su sexualidad lésbica.

Exclusiva: el personaje es lesbiana y excluye cualquier otra conducta sexual.

No exclusiva: El personaje demuestra otras sexualidades, a parte del lesbianismo, entre las que destaca la bisexualidad.

No definida: El discurso cinematográfico no revela esta información.

REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD: El personaje manifiesta su sexualidad, y sus acciones se corresponden con esta.

Realizada: El personaje se muestra cómodo con la expresión su sexualidad, mantiene relaciones sexuales lésbicas que le resultan placenteras.

Reprimida: el personaje demuestra conflictos con la expresión de su sexualidad.

No definida: No se ofrece información sobre la realización de la sexualidad del personaje.

TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL: Tipo de relación, compromiso o vínculo afectivo-sexual que mantiene el personaje con otro(s) personaje(s), si se da tal cosa:

En una relación lésbica: El personaje mantiene una relación afectivo-sexual con una pareja lesbiana

En una relación heterosexual: El personaje mantiene una relación afectivo-sexual con una pareja heterosexual

Soltera: El personaje no posee vínculos o compromisos afectivo-sexuales.

3.3.2. RASGOS ANALIZADOS COMO “*CARACTERIZACIÓN INDIRECTA*”: El análisis es cuantitativo y/o cualitativo de acuerdo a la naturaleza de cada indicio a evaluar, los cuales son

3.3.2.1. *ESPACIO Y TIEMPO*: A efectos de este análisis, es preciso conocer en qué espacios y en qué momentos se desenvuelve y desarrolla el personaje sus acciones, para así determinar la caracterización de los mismos, y establecer comparaciones.

Identificación y clasificación de los escenarios: Análisis de la prominencia de los escenarios representados, y de qué forma se representan: **Público/Privado/Indefinido, Interior/Exterior, Urbano/Rural/Natural.**

Análisis del Tiempo: Análisis del momento del día en que un personaje realiza una determinada acción, a saber: **Día y Noche.**

3.3.2.2. *CARACTERIZACIÓN MEDIANTE ACCIONES*: Esta categoría se refiere a las acciones que realiza el personaje lésbico que le diferencian ante el resto de los personajes. Es importante el análisis de las acciones y su prominencia, su naturaleza, cómo se representan, etcétera. Se analizaron los siguientes tipos de acción:

Acción de agresión: Agresiones físicas y verbales, realizadas o padecidas por el personajes.

Acciones sexuales: Acciones de carácter sexual realizadas por el personaje:

Acción de identificación: Aquellas acciones realizadas por el personaje o hacia este, que le distinguen y le identifican como lesbiana.

Acción de relación afectiva: Acciones que denotan que el personaje mantiene relaciones y vínculos afectivos con otros personajes lésbicos.

Pueden ser representadas de los siguientes modos:

Representada: Acción diferencial es representada de forma explícita.

Sugerida: A través de métodos como recursos cinematográficos, sustitución de acciones, etcétera, se indica que la acción ha sucedido, aunque no haya sido representadas ni relatada textualmente.

Relatada: La acción es relatada a través del diálogo, con comentarios verbales o menciones que se hacen acerca de la misma.

Omitida: Se entiende que se ha producido una acción diferencial sin que el discurso ofrezca elementos que haga referencia directa a la misma, excepto la elipsis.

Con los datos obtenidos en estas categorías se realizó un análisis cuantitativo y/o cualitativo según el caso, que permitió dilucidar la caracterización de los personajes analizados. El análisis cuantitativo consiste en el cómputo de rasgos y de tiempos de representación, mientras que el análisis cualitativo consiste en una interpretación de las constantes cuantitativas.

3.4.SISTEMA DE VARIABLES

En atención al objeto de esta investigación, que como ya se dijo es, la caracterización de los personajes lésbicos a partir de su representación social en producciones cinematográficas venezolanas, se identificaron elementos que se clasificaron en varias categorías, susceptibles a medirlas o cuantificarlas, con base a sus propiedades o características. (Ver Tabla 1, a continuación)

Tabla 1. Sistema de Variables

Variable	Dimensiones	Indicadores	Ítems
<p>Caracterización de personajes lésbicos en cine: El personaje de una construcción dramática constituye un paradigma de rasgos que conforma junto con el ambiente de la narración, los acontecimientos y la transformación de la historia en su totalidad. Por su carácter de representación de la realidad y transmisor de un conjunto de signos identificables, el personaje remite al espectador a un ámbito real, y es capaz de vincularle con lo que el espectador conoce como realidad. Un personaje que diferencia como lesbiana se identifica por su sexualidad y todo lo relativo a esta, y el análisis de su caracterización se compone de una serie de rasgos.</p>	<p>Caracterización Directa:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Apariencia 	<ul style="list-style-type: none"> -Grupo etario -Apariencia e Imagen Corporal 	<ul style="list-style-type: none"> - 19 -30 /31 -40/ 41 -40/ -Cuidad o Sencillo/ Natural -Cuidado Estética Específica -Cuidado Tradicional femenino - Indiferente
	<ul style="list-style-type: none"> -Perfil Socioeconómico -Entorno -Caracterización de la sexualidad 	<ul style="list-style-type: none"> -Nivel socioeconómico -Nivel Cultural -Núcleo familiar original -Visibilidad Inicial y Final -Evolución de la visibilidad -Consecuencias de la visibilidad -Origen del lesbianismo: -Emergencia -Génesis -Integración del lesbianismo -Grado de realización sexual -Grado de exclusividad -Tipo de vínculo afectivo-sexual 	<ul style="list-style-type: none"> -Bajo/Medio Bajo/ Medio/ Medio Alto/ Alto - Alto/Medio/ Bajo - Desintegrado/ Desconocido - Pública/ Restringida/ No definida -Hacia la visibilidad/ No evoluciona - Positiva /Negativa /Ninguna/Indeterminada -Temprana/Tardía /No consciente /Indefinida -Inducida/Espontanea/ No definida -Conflictiva/No definida/ Integrada -Realizada / No definida/ -Exclusiva/ No exclusiva/ Ambigua o no definida -Soltera /En una relación lésbica/ En una relación hetero / Desconocido
<p>Caracterización Indirecta:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Caracterización espacio 	<ul style="list-style-type: none"> -Identificación escenarios -Naturaleza de escenarios 	<ul style="list-style-type: none"> - Publico/Privado 	

	<ul style="list-style-type: none"> - Caracterización tiempo - Caracterización mediante acción 	<ul style="list-style-type: none"> - Momento del día - Acción de agresión - Acciones sexuales - Acción de identificación - Acción de relación - Modo de representación de las acciones 	<ul style="list-style-type: none"> - Día / Noche / No identificable - Agredir/ Ser Agredida, Abusar sexualmente /Ser abusada, Masoquismo, Perversión, Amenazar/ Ser amenazada, Asesinar /Ser asesinada - Abrazar/Acariciar/ Bailar/ Besar/ Expresar Deseo/ Juegos Sexuales/Acto sexual/ Seducir/ Voyeurismo-Exhibicionismo -Uso lingüístico/ Asociación al lesbianismo/ Conflicto de aceptación/ Declaración de amor-atracción/ Expresar llanto-conflicto interno/ Travestismo/ Sentimiento de culpa/ Referencia cultural lésbica -Manifestaciones afectivas/ Manifestaciones amorosas/ Celos/ Unión en pareja/ Añoranza - Representada / Sugerida / Relatada/ Omitida /
<p>Uso de estereotipos en cine: Construcciones socioculturales que responden a creencias generalizadas sobre las características de grupos sociales (aspecto, conducta, costumbres, etcétera) o sistemas conceptuales, que a su vez sirven para facilitar la atribución de características identificables a estos</p>	<p>-Estereotipos de mujer lesbiana en audiovisual internacional Caroline Sheldon (1982), y Barbara Creed (en Torrealba, L.; Alvarado Miquilena, M., 2011: 32)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Virago/butch - Sofisticada -Neurótica/femme -Amazona -Chic - lesVianas 	<ul style="list-style-type: none"> - Mujer fuerte, masculinizada, dominante - Adinerada, ha triunfado en el mundo de los hombres, mujer mayor - Aspecto femenino, sexualidad oculta - Representa el mal y lo exótico, transgresora - Asexuales y deserotizadas - No se ajustan a ningún estereotipo. V de visibilidad

grupos, con funciones positivas o negativas.	-Estereotipos de representación de lesbianas en cine Venezolano	<ul style="list-style-type: none"> - Butch: Lesbiana malvada - Chic: Lesbiana emigrante - Lesbianismo desapercibido 	<ul style="list-style-type: none"> - Fuerte, masculinizada, dominante, reclusa - Emigran de su país de origen - Sexualidad del personaje pasa desapercibida en la trama
--	--	--	--

Fuente: Datos del estudio

3.5. POBLACIÓN CENSAL

Ante la ausencia de una base de datos específica sobre la temática se procedió a realizar una búsqueda exhaustiva en la cinematografía nacional, para dar cuenta de aquellos filmes donde se hallaran personajes lésbicos. A partir de esa búsqueda del total de filmes de producción y/o coproducción venezolana, se construyó una base de datos propia en la que se contabilizaron siete (7) producciones cinematográficas comerciales nacionales donde se identificaron quince (15) personajes lésbicos, que representan el total de la población estudiada. Es necesario aclarar que por abarcar el total de personajes lésbicos en la cinematografía venezolana, es una población con carácter censal. Tal como lo dicen Palella y Martins (2004:93); “cuando una investigación propone estudiar toda la población, se denomina estudio de tipo censal”.

3.6. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS UNIDADES DE ESTUDIO (PELÍCULAS):

Se tomaron en cuenta únicamente aquellas películas ficcionales exhibidas en cines comerciales, dado que existe una gran cantidad de proyectos audiovisuales como cortometrajes, y otros, de realización independiente, que no fueron exhibidos de forma masiva ni en cines, ni festivales.

Se recopilaron todos los datos relevantes sobre los filmes analizados, y quedaron registrados en su respectiva ficha técnica y otros datos, ampliados en el punto 5.1 del Capítulo

IV, titulado “Películas venezolanas en las que aparecen personajes lésbicos” y a lo largo del análisis expuesto en dicho capítulo.

Los criterios de selección de las unidades de estudio responden a los siguientes requerimientos:

1. Las películas han de ser largometrajes de producción o coproducción venezolana.
2. El o los personajes han de tener más de una aparición en el filme.
3. El largometraje debe haber sido exhibido en salas de cine comercial.
4. Se tomó en cuenta cualquier aparición de una homosexual femenina, sin importar su grado de significación para el desarrollo de la trama.
5. Se consideró el año 2012 como fecha límite, en cuanto a términos de estreno.

A continuación se presentan filmes analizados y ordenados de manera cronológica según su fecha de estreno:

Tabla 2. Unidades de estudio y personajes analizados:

PELICULA	AÑO	DIRECTOR	PERSONAJES ANALIZADOS
Homicidio Culposo	1984	César Bolívar	Rosa
Macho y Hembra	1985	Mauricio Walerstein	Ana, Alicia
Retén de Mujeres	1988	Carlos López F.	Omayra, María, Reclusa
Mecánicas Celestes	1996	Fina Torres	Ana, Alcanie, Celeste
Despedida de Soltera	2008	Antonio Llerandi	Yenny, Carolina
Cheila, una Casa pa' maita	2010	Eduardo Barberena	Cheila, Cathy
La Hora Cero	2011	Diego Velasco	Milagros, Ale

Fuente: Datos del estudio

4. **CAPÍTULO IV:** ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

5.1. **PELÍCULAS VENEZOLANAS EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES LÉSBICOS:**

A continuación se presentan cronológicamente breves reseñas de los siete filmes que integran la muestra de esta investigación, acompañadas de su respectiva ficha técnica, donde se pretende contextualizar el filme de acuerdo a su género, sus realizadores y su importancia para los objetivos de esta investigación. Las siete películas son muy diferentes entre sí, pero a la vez están unidas por algunos hilos como la historia, el momento temporal, los intérpretes, el abordaje de la temática lesbica, y otros elementos expuestos en este capítulo.

Se identificaron nueve (9) *personajes principales*, de estos, cuatro (4) *protagonistas*, cuatro (4) *antagonistas*, y un (1) *interés romántico*. Se identificaron seis (6) personajes secundarios, de estos, dos (2) *catalizadores*, dos (2) *contraste*, un (1) *confidente*, y un (1) *figurante*. Casi todos planos o lineales, que se explican a continuación.

5.1.1. HOMICIDIO CULPOSO (César Bolívar, 1984)

Ficha Técnica:

Título: Homicidio Culposo

Duración: 115 m

Género: Thriller

Año de filmación: 1983

Año de estreno: 1984

Dirección y Producción: César Bolívar

Guión: César Bolívar, José Ignacio Cabrujas

Reparto: Elba Escobar, Javier Vidal, Jean Carlo Simancas, Julie Restifo, Luis Rivas y Yanis Chimaras.

Fotografía y Edición: César Bolívar

Música: Francisco Molo

Sonido: Nelson Bolívar

Estreno: 27/Junio/1984

Espectadores año de estreno: 1.332.160

Recaudación año de estreno: Bs. 17.996,79

Productora: Cinearte

Fuente: Datos del estudio. Cifras CENAC

Escrita por José Ignacio Cabrujas y César Bolívar, y dirigida por este último, *Homicidio Culposo* es el filme venezolano donde apareció por primera vez un personaje lésbico en la pantalla grande hecha en casa, representado en Rosa, un personaje antagonista, plano y cargado de negatividad. Tras ser estrenada el 27 de junio de 1984, se convirtió en la película más taquillera de ese año, y aún conserva el segundo lugar en la lista de las películas venezolanas más taquilleras de la historia con 1.332.160 espectadores según cifras manejadas hasta 2013, sólo superada en 2014 por *Papita, maní y tostón*. Este éxito se originó posiblemente a su mezcla de humor, comedia y excelentes actores, según lo comentado por el propio equipo del filme en el documental *Edad de Oro del Cine Venezolano* (2008).

El guión está inspirado en hechos reales ocurridos en 1981, en una de las últimas funciones de *Eclipse en la Casa Grande*, la opera prima del actor y escritor Javier Vidal, en la que el joven actor Marco Antonio Etedgui cayó muerto en el último acto a manos de la actriz Julie Restifo; quien interpretaba el personaje de Amparo. Según el guión de la pieza teatral, en esta escena, su personaje Valverde debía morir tras el accionar de una ballesta de parte de Amparo, pero nunca pensaron que esta arma cobraría su vida más allá de la ficción.

La gente permanecía en sus asientos sin digerir bien aquello; la actriz Virginia Urdaneta salió alocada a la calle buscando ayuda; el público seguía inmóvil, paralizado por la certeza de una muerte que creyeron actuada. Arriba en las tablas, Marco Antonio Ettetdgui repetía en un gélido soplo: me muero... a su alrededor estallaba la histeria. Al talentoso muchacho se le escapaba la vida. Una varilla de metal de un metro de longitud le había atravesado la región dorsal, era la baqueta que se usaba para limpiar y cargar el fusil de utilería (...). (REVETTE, P., ALARCÓN, M. (2012, 16 de Septiembre)

Cabrujas y Bolívar tomaron los hechos originales como inspiración para el guión de *Homicidio Culposo*, en la que se incluyeron elementos mucho más dramáticos y escabrosos que los ocurridos en la vida real y se dio un giro que teñía el suceso de un tono más escandaloso. En relación a esto es pertinente decir que César Bolívar es el cineasta venezolano cuyas producciones han sido las más vistas en la pantalla grande, hecho que se puede atribuir al tinte telenovelesco y amarillento de sus guiones.

Durante la llamada “era de oro”-período comprendido entre 1970 y mediados de la década de 1980-, el cine venezolano se volvió televisivo: reprodujo imágenes televisivas sacadas de las llamadas telenovelas “cultas” de Cabrujas y Salvador Garmendia, que tanto éxito cosechaban entre el público por la fidelidad de sus representaciones sociales, en las que los personajes hablaban y sufrían como la gente real. De ahí que la televisión, la madre de todos los estereotipos, tuvo un gran peso en esta era tan comercial del cine venezolano.

Las llamadas telenovelas culturales no eran adaptaciones de viejas piezas literarias, al contrario, eran historias que pretendían abarcar la vida del venezolano común, que abordaban temáticas nunca antes tratadas en la pantalla chica: los derechos de la mujer, la situación política, y el alto costo de la vida (...) hicieron que la gente se viera reflejada en cada capítulo pero lamentablemente con el paso de los años no supo ser usada a favor para realizar algunos cambios (...) sino simplemente para acentuar esas pequeñas tragedias que ya todos vivían en carne propia y que en el mundo real no tenían el mismo desenlace rápido y feliz que en la pantalla chica (Dos Santos, J. Rocha, M., 2011: 18)

Los realizadores en un intento de hacer “cine espejo”, copiaron este modelo y las temáticas cinemateográficas se convirtieron en reflejos sociales, muchas veces de historias reales, como fue el caso de *Homicidio Culposo*. Además, este filme tuvo la particularidad de contar con la participación de actores que presenciaron y protagonizaron los hechos reales. Vidal en el papel del joven actor que fallece, y Restifo en el papel de Nancy, amiga de Alicia (Elba

Escobar), que en este caso era la responsable de disparar la fatal ballesta, suplantada en la película por un fusil del siglo XIX.

Figura 1. Afiche promocional en prensa de *Homicidio Culposo*



Fuente: Diario El Universal. Caracas, 27 de Junio de 1984 p. Espectáculo-24

La historia está narrada desde el protagonismo de Gabriel (Jean Carlos Simancas), un detective de la policía que insiste en descubrir el verdadero autor y los motivos del crimen contra Juan Carlos Johnson, ocurrido durante el último acto del montaje *“Juana Americana”*, una historia que toma lugar en el alto Perú. Con este filme, César Bolívar se iniciaría en el género policial, del cual no se separaría en el resto de su carrera.

Al igual que en *“Eclipse en la casa grande”*, en el último acto de *“Juana Americana”*, Alicia dispara un fusil de utilería hacia su novio Juan Carlos y este muere en el acto. Tras este hecho Alicia es detenida y encarcelada, y poco tiempo después de su ingreso al reclusorio es amenazada y violada por un grupo de reclusas, lideradas por una mujer llamada Rosa (Yajaira Paredes). Al mismo tiempo Gabriel, el policía, se involucra intensamente en el caso, y descubre al terminar el filme que Juan Carlos sostenía un amorío con el utilero, y que es este quién inserta un clavo dentro del fusil para causarle la muerte a manos de Alicia, su pareja. El triángulo amoroso no aconteció en los hechos reales, y la actriz tampoco fue enviada a prisión, elementos que en el filme criminalizan la homosexualidad tanto femenina como masculina, como era costumbre en ese momento en el cine comercial internacional.

Aunque la presencia lésbica en este filme es secundaria, contribuye a la narración ya que instantáneamente tras su primera aparición; el personaje de Rosa se convierte en antagonista de Alicia, la protagonista, y es quien determina la evolución de este personaje, al punto que Alicia acaba por utilizar a Rosa como un vehículo para su propia muerte en una especie de suicidio. Luego de la violación, Alicia cae en una profunda depresión por lo que la psicóloga de la cárcel la alienta a montar una obra para el Festival Penitenciario de Teatro. Alicia escoge el montaje de “*Juana Americana*”, y se asigna a sí misma el papel en el que muriera Juan Carlos, y el papel de la mujer con el arma le es asignado a Rosa. Alicia coloca un clavo dentro del arma de utilería y así ocasiona su fatal desenlace y Rosa resulta culpada del hecho.

Figura 2. *Homicidio Culposo* (1984) Rosa, la primera lesbiana del cine venezolano, en su primera aparición agrede y es agredida



Este filme está cargado de estereotipos y criminalizaciones contra la homosexualidad desde el principio cuando Gabriel, el policía, se cruza con este caso luego de una pelea que surge en el intento de interceptar a un grupo de narcotraficantes en un bar de ambiente, al que – para permanecer encubierto- llega travestido, situación que asumen de manera muy burlona, lo cual remite a Mira (2008:451) “Durante los 80 y antes, cuando una película necesitaba a un villano, lo disfrazaba de marica, aunque la narrativa no lo exija”, y este filme es un ejemplo de esta cita.

5.1.2. MACHO Y HEMBRA (Mauricio Walerstein, 1984)

Ficha Técnica:

Título: Macho y Hembra

Duración: 90 m

Género: Drama

Año de filmación: 1984

Año de estreno: 1985

Dirección: Mauricio Walerstein

Producción: Irama Diaz

Guión: Mauricio Walerstein, Irene Tapias

Reparto: Orlando Urdaneta, Elba Escobar, Irene Arcila, Saúl Arocha, Mirtha Borges, Rubén Martín, Berta Moncayo

Fotografía: Mario Robles

Edición: José Alcalde

Música: Alejandro Blanco Uribe

Sonido: Victor Luckert

Estreno: 27/ Febrero/ 1985

Espectadores año de estreno: 558.206

Recaudación año de estreno: Bs. 8731,36

Productora: E.M. Films C.A.; Etcétera Productora Cinematográfica C.A.

Fuente: Datos del estudio. Cifras CENAC

El segundo filme de esta muestra es *Macho y Hembra*, dirigida por Mauricio Walerstein y escrita por él e Iraida Tapias. Se estrenó en el mes de febrero de 1985 y logró 558.206 espectadores cuando la *era de oro del cine venezolano* estaba en pleno apogeo, y en la cual las temáticas dominantes respondían a la necesidad de mostrar la realidad de todo un pueblo en el cine, a través del reflejo de la delincuencia, la prostitución, el tráfico ilegal, y la violencia en general.

Luego de *La Máxima Felicidad*, otro filme que también explora las relaciones sexodiversas, Walerstein se embarca en la realización de *Macho y Hembra* con los recursos obtenidos en la taquilla de la anterior. En esta etapa de su carrera Walerstein sentía especial inclinación por la temática de relaciones triangulares y sexo-diversas, y la exploró en tres de sus filmes incluidas *La Máxima felicidad*, *Macho y Hembra* y *Eva, Perla y Julia*. Decía Walerstein en 1985:

No es por superstición. Pero sí debo confesar que el número 3 ejerce sobre mí cierta magia. El número 3 estuvo siempre presente en mi vida sobre todo mediante mis dos hermanas. Me gusta dialogar entre tres, me resulta más cómodo que entre dos. (Ruggiero, J. 1985:127)

De las siete películas que integran las unidades de estudio de este análisis, sólo esta y *Cheila, una casa pa' Maita* tratan la sexualidad como tema central. Este filme plantea conflictos emocionales y cuestiona las relaciones interpersonales, el amor, el machismo, la sumisión, la fidelidad, el triángulo amoroso, y aunque muestra una relación sexual lésbica consensuada por primera vez en la pantalla grande venezolana, no habla de esta.

Figura 3. Afiche promocional en prensa de *Macho y Hembra*



Fuente: Diario El Universal, Caracas 27 de Febrero de 1985, p 3-28

Esta película sigue las complejas relaciones interpersonales que se dan entre dos jóvenes en sus veintitantos años, Ana (Elba Escobar) y Alicia (Irene Arcila), y la relación que sostienen ambas con Daniel (Orlando Urdaneta), el novio de esta última, en el curso de alrededor de diez años, hasta llegar a la década de 1980, cuando los personajes tienen un poco más de treinta años.

Se analizaron los personajes de Ana y Alicia, ambos personajes principales, protagonistas, dinámicos, aunque el de Alicia, por momentos, se torne un poco plano.

Ana y Alicia representan dos tipos de mujer que, aunque son similares y amigas cercanas, resultan muy diferentes. Mientras que Alicia ostenta un comportamiento liberal, Ana se percibe como una muchacha sometida a sus responsabilidades, su relación de noviazgo, y sus convicciones. Mira (2008:165-167) hablaba de este tipo de relaciones en el cine y la construcción de imaginaria lésbica cuando en el cine se inserta una relación de amistad entre dos mujeres con estereotipos reconocibles como sucedió en *Tomates Verdes Fritos* (1990) “una mujer casada femenina y una mujer soltera sexualmente liberada” (Ibid: 165-167), y en este caso, un hombre de por medio para absorber la tensión entre ellas.

La historia se da en flashbacks de Ana mientras escribe un libro titulado “*Macho y Hembra*” sobre sus vivencias en esta relación. Como estudiantes de antropología de la Universidad Católica Andrés Bello, Ana y Alicia conocen a Daniel, un estudiante de periodismo que participaba en la huelga de hambre que realizaron alumnos y profesores en esa Universidad en 1972, como parte del ciclo de protestas que devino en llamada “Crisis de Octubre” de la UCAB, liderada por los estudiantes de las escuelas de Comunicación Social y Ciencias Sociales.

Ana y Daniel inician una relación sentimental en la que siempre comparten con Alicia: discusiones, fiestas, viajes y hasta la vivienda. Cada elipsis temporal se cierra con la llega de un nuevo año y, en la madrugada de la fiesta de año nuevo entre 1979 y 1980, en las primeras horas del año, Alicia, ataviada en un tuxedo femenino –en una suerte de guiño al ícono gay y lésbico Marlene Dieterich-, seduce a Ana y así inician una relación sexual y de convivencia entre los tres que se extendería por algo más de un año. Se trata de una relación oculta y restringida, ya que nunca la hacen pública. El trío es dominado por las figuras del machismo y la pasión desenfadada, representados por Daniel y Alicia respectivamente. Ana por otro lado representa la razón y el equilibrio entre ambos, y a la vez una vuelta a lo “tradicional” sólo por preferir la relación monógama y heterosexual. Es una historia en la que triunfan las féminas pero no el lesbianismo.

Figura 4. *Macho y Hembra (1985) Alicia seduce y besa a Ana por primera vez*



Estamos ante una relación lésbica sólo porque existe el contacto sexual entre dos mujeres, pero nunca es exclusiva de las féminas y es todo el tiempo dominada por el macho, y arbitrada por el deseo de Alicia de poseer a ambos. El foco de la temática está en la preferencia de Daniel por Alicia y la diatriba de Ana entre permanecer en esta relación o abandonarla por no querer compartir la atención de Daniel. La relación lésbica es relegada a un segundo plano, y la interacción sexual entre ellas en pantalla es escasa. Aunque se dan ciertos momentos de amistad y compañerismo entre ellas, dicha relación recuerda al “continuo lésbico” planteado por Adrienne Reich en 1980, que “explicaba que aunque las mujeres no lo elijan el lesbianismo, suele haber componentes eróticos y emocionales que podrían clasificarse como lésbicos” (Mira, 2008:164).

Por breve tiempo, los personajes disfrutaban de esta unión, a la que Daniel se refiere como una “revolución” en la que están “mejor que nunca”, ya que él es quién domina. En cierto diálogo entre Ana y Daniel sobre las aventuras de Alicia fuera del trío, esto queda en evidencia:

ANA: Ella no es tuya.

DANIEL: ¿Qué dijiste?

ANA: Alicia no es tu mujer. Tu mujer soy yo

DANIEL: Las dos son mis mujeres. La que no entiendes eres tú. Las dos son mías, me pertenecen y no las comparto con nadie.

Fuente: Transcripción propia

Eventualmente Ana se ve desafiada por esta relación en la que el macho es quién posee a las hembras y quién tiene el poder de discernir entre el bien y el mal. A pesar de los celos, Daniel consiente un encuentro sexual de Alicia fuera del trío, y además mantiene relaciones con ella sin Ana, lo que desata una gran depresión en esta última, y la lleva a un encuentro sexual con un desconocido a manera de venganza. Cuando Ana confiesa esto a Daniel, se desatan en él unos celos iracundos y acaba por agredirla brutalmente en medio de una violenta pelea en la que para amenazarlo ella utiliza el mismo revolver que él poco antes le regala “*para su defensa*”.

La elipsis indica que tras esta brutal pelea el trío se separa, y tiempo después se reencuentran en el bautizo del libro escrito por Ana, “*Macho y Hembra*”. En este reencuentro vemos a una Alicia casada y embarazada, entregada a la vida familiar, y llama poderosamente la atención una frase pronunciada por Walerstein en una entrevista ofrecida a la Revista SIC en 1985: “me gustan las mujeres embarazadas como símbolo del núcleo familiar. Yo soy muy hogareño” (Ruggiero, J. 1985) lo cual permite inferir que según su visión, el triunfo de Alicia se produce cuando se adapta a una relación monógama, tradicional y matrimonial, en una suerte de sumisión a todo lo que ella no era y que admiraba en Ana. Esta última por su parte, se ve exitosa y realizada con su primera publicación, y a Daniel se le ve solo y fracasado en su vida personal, aunque exitoso en el ámbito profesional.

Aunque cuantiosas referencias alaben a este filme como un estandarte feminista, dado el supuesto triunfo de Ana y Alicia y el solitario desenlace de Daniel, el tratamiento de la relación amorosa entre estos tres personajes y el final asignado a cada uno de ellos revela todo lo contrario. A pesar de este aparente triunfo de las hembras y fracaso del macho, es un final complaciente con la sociedad, en el que Alicia retorna a la monogamia y suprime sus deseos, y en el que el *triunfo* de Ana es con lágrimas y sangre como castigo por desafiar al macho.

El guión está escrito desde una perspectiva feminista. Se venga o al menos desprecia al hombre (Daniel). Lo humilla y reduce a piltrafa. Tienen más carácter y personalidad las mujeres. ¿Rehabilitación de lo femenino? De todas formas hay mucha ambigüedad en el dibujo caractereológico de Daniel y Alicia. Resultan caricaturizados frente a la coherencia intelectual y moral de Ana. Incluso para el ojo no muy avizor habrá varios cabos sueltos y la sensación de que la película es indefinida. (Vilda, C. 1985:125)

Walerstein, quien se confesaba un *hombre de familia*, puso de manifiesto sus inquietudes sobre el futuro de la conformación de las familias, y sobre las relaciones del futuro en sus películas *La máxima felicidad* y *Macho y Hembra*, en las cuales se muestran relaciones llamadas “revolucionarias” –por él mismo-, por estar integradas por tres personas. Walerstein usaba como sustento cuantitativo las altas cifras de divorcios que empezaban a hacerse sentir en ese momento, y decía:

Cuando hablo de pareja no me refiero exclusivamente a la constituida por un hombre y una mujer. Yo no sé qué va a pasar pero tal vez el binomio monogámico o monoándrico desaparecerá. Es posible que en adelante, se comience a vivir de a tres o cuatro. (Ruggiero, J. 1985: 128)

A pesar del intento de este filme por mostrar nuevas y revolucionarias relaciones resultó insatisfactoria ante la necesidad del público de ver otras opciones en la pantalla grande.

Como en *La Máxima Felicidad*, siendo audaz el planteamiento y la búsqueda de una alternativa a la crisis de la pareja monógamica, resulta encogido y timorato el desarrollo. Y a pesar de los desnudos y de las escenas sexuales con resoplidos, la película dejará insatisfechos a quienes buscan en *Macho y Hembra* una esperanza positiva, una señal de albricias ante la crisis de soledad que nos invade. (Vilda, C. 1985: 125)

5.1.3. RETÉN DE MUJERES (1988)

Ficha Técnica:

Título: Retén de Mujeres

Duración: 80 m

Género: Drama

Año de filmación:

Año de estreno: 1988

Dirección: Carlos López F.

Producción: Carlos Marcos Stevani

Guión: Zoe Ducós, José Gabriel Núñez.

Reparto: Zamira Segura, Lula Bertucci, Aura Rivas, Francis Rueda, Zoe Ducós, María Escalona, Nacky Guttman, Bárbara Mosquera, Vilma Otazo, Luis Colmenares, Edgar Serrano.

Fotografía: Raúl Delgado

Edición: Freddy López

Música: Guillermo Carrasco

Sonido: Nelson Bolívar

Estreno: 12/Octubre /1988

Espectadores año de estreno: 248.269

Recaudación año de estreno: Bs. 5.063,06

Productora: Cinematográfica ZC

Fuente: Datos del estudio. Cifras CENAC

Reten de Mujeres cuenta la historia universal de las prisiones, esta vez desde la postura femenina, cuya trama gira en torno a las relaciones de poder que se dan entre las reclusas, y al estereotipo más viejo del cine carcelario: la homosexualidad en la cárcel. Fue con el uso del recurso carcelario que se insertaron algunos de los primeros homosexuales tanto femeninos como masculinos en el cine, germinando así el estereotipo, con películas como *Sexo en cadenas - Las necesidades sexuales de un preso*(1928) del alemán William Dieterle , basada en un libro de Franz Höllering, que a su vez se basó en una historia del *Eros im Zuchthaus* de Karl Plättner, en la cual se intentó mostrar una relación afectiva y erótica entre dos hombres en un recinto carcelario que acaba en el suicidio de su protagonista.

Para la mujer ocurrió más tarde, en la década de 1930, en películas como *Hold your man* (1933) de Sam Wood. En el cine latinoamericano se vio por primera vez una mujer en la prisión

con *Cárcel de Mujeres* de (1954) del mexicano Miguel M. Delgado, y la argentina *El octavo infierno, cárcel de mujeres* (1964) también conocida como *Sacrificio de una madre* de René Mugica.

Como ya se explicó, el subgénero *explotation* y el *WIP (Woman in Prison)* fueron sumamente populares durante las décadas de 1970 y 1980, y se caracterizaron por la utilización de personajes femeninos encarcelados, o ubicados en situaciones de explotación de su sexualidad. Luego de la expansión de este subgénero, se hizo muy común la temática de las féminas encarceladas a manera de cine erótico, que no contaba con muchos espectadores en taquilla, o se hacían exclusivamente para televisión como *Cage without a key* (1975). En años previos a la realización de *Retén de Mujeres* se exhibieron muchos filmes con esta temática: *Prision girls* (1972), *Nacida Inocente* (1974), *Caged heat* (1974), la italiana *Asalto a una cárcel de mujeres* también conocida como *Violencia en una cárcel de mujeres* (1982) de Bruno Mattei, *Chained Heat* (1983), *Atrapadas* (1984), *Prisión de mujeres* (1986) de René Cardona, *Correcional de mujeres* (1986) de Emilio Vieyra, *Rejas Ardientes* (1983) de Paul Nicholas, y un largo etcétera.

La prisión como espacio y tema está tan presente en el cine de todos los tiempos y todas las latitudes que cualquier intento de establecer un mecanismo homogéneo de representación está condenado al fracaso. De un modo muy general puede decirse que, en el cine clásico, hay dos tendencias básicas: la cárcel como opresión (...), y la cárcel como lugar de redención (...). El interés de la primera tendencia, la cárcel como opresión, consiste en que a menudo adopta el punto de vista del delincuente (lo que se denomina el *crook-story*) y retoma la crítica del policial negro a la violencia como algo propio del orden social y no una característica de ciertos individuos en particular. Los clásicos *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949), de Raoul Walsh, o *You Only Live Once* (*Solo vivimos una vez*, 1937), de Fritz Lang, llevan tan lejos la identificación con los héroes bandidos –sin por eso convertirlos en dechados de virtudes– como el retrato de una sociedad despiadada y expulsora. Pero no siempre la cárcel como opresión implica aceptar que la víctima es un delincuente: también hay muchos filmes en que los presos, injustamente acusados, luchan por su libertad. En estos casos, la identificación del espectador es menos problemática (...). Aguilar, Gustavo (2007).

Se podría decir que *Retén de mujeres* se inserta dentro la tendencia de la cárcel como opresión, donde Cristina (Zamira Segura), la protagonista y delincuente sufre las graves consecuencias de su pequeño delito y se presenta al espectador como la heroína que lucha por su libertad, y que en este caso además lucha contra sus enemigas: las lesbianas.

Como si se tratara de una secuela de *Homicidio Culposo*, el argumento de este filme gira en torno al encarcelamiento de una muchacha joven, Cristina, que comete un crimen casi “sin culpa”. Cristina es sorprendida por un vigilante mientras roba comida por necesidad. Acto seguido ella lo empuja y este queda malherido, hecho por el cual es encarcelada. En el retén es abusada sexualmente por Omayra (Nacky Guttman), quién fija su atención en ella desde el primer momento e intenta acercársele varias veces. Dentro del retén Omayra tiene una pareja, María (Francis Rueda), quién siente celos de Cristina e intenta agredirla constantemente. Al parecer la intención de los realizadores de esta película era denunciar la situación de las cárceles venezolanas y las deficiencias de la justicia, ya que en la última escena, tras el suicidio de una reclusa por la falta de atención a su caso, aparece en pantalla una especie de moraleja sobre la situación carcelaria y judicial en Venezuela en la época, costumbre que por lo visto no se ha perdido, ya que en *Azul y no tan rosa* (2012), una película cuyo epicentro sí es la diversidad sexual, finaliza también con una moraleja.

Figura 5. Afiche promocional en prensa estreno *Reten de mujeres*



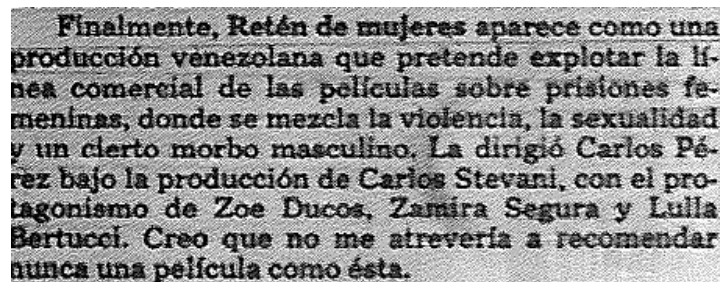
Fuente: Diario El Nacional, Caracas 11 de Octubre de 1988 p. C- 9.

A pesar de que el afiche promocional lo haga parecer así, no es un filme que se pueda insertar por completo en el género *explotation*, aunque ciertamente se perciben muchos intentos de exaltar el erotismo de las mujeres en la cárcel y el guión recuerda a la película *Caged Heat* (1983), en la que una joven es encarcelada y dentro del recinto se encuentra con toda clase de lesbianas malvadas. En esta las reclusas se dividen en dos grupos divididos de forma racial entre blancas y negras, para rebelarse contra la administración de la cárcel. Lo curioso de *Retén de mujeres* es que hacia el final de la cinta también se da una división entre reclusas pero esta vez entre lesbianas lideradas por Omayra y heterosexuales lideradas por Cristina, donde las primeras son las villanas, y en una salvaje batalla campal en el patio de la cárcel acaban derrotadas, convirtiendo a Cristina en la nueva líder frente a la vencida Omayra.

En su momento, el filme tuvo una recepción moderada, a pesar de contar con un elenco televisivo e identificable por el público y de que se quiso vender como “la película venezolana más esperada del año”². Quizá no tuvo mayor éxito por el tinte amarillista con que se intentó publicitar, a pesar de que este estilo suele vender el amarillismo vende y en el cine venezolano a veces lo ha hecho bien a efectos de taquilla. La frase que se lee en el afiche de la cartelera de cine de la semana de su estreno es una muestra de la imagen con que se la intentó ofrecer este filme, aunque no se correspondiera del todo con el argumento real de la misma: “*Audaz, verídica, impactante. Atrapadas tras las rejas no podrán escapar del vicio y la corrupción*”

Una breve reseña publicada en días previos al estreno en el diario El Nacional no hacía sino condenar a esta película al fracaso, aunque acierte en varios puntos:

Figura 6. Reseña en prensa de *Reten de Mujeres*



Finalmente, *Retén de mujeres* aparece como una producción venezolana que pretende explotar la línea comercial de las películas sobre prisiones femeninas, donde se mezcla la violencia, la sexualidad y un cierto morbo masculino. La dirigió Carlos Pérez bajo la producción de Carlos Stevani, con el protagonismo de Zoe Ducos, Zamira Segura y Lulla Bertucci. Creo que no me atrevería a recomendar nunca una película como ésta.

Fuente: Diario El Nacional, Caracas 11 de octubre de 1988, p. C-8

² Ver figura 4

Este filme es parte de ese cine de denuncia nacional que iniciara en la década de 1970 Clemente de la Cerda con *Soy un delincuente*, *Reincidente*, y *Retén de Catia*. *Retén de mujeres* es una película muy poco mencionada y quizá subestimada (al punto que el nombre de su director es alterado constantemente en fuentes web), posiblemente porque es una denuncia blanda ante la realidad carcelaria venezolana. A pesar de que se intentó fortalecer este género, realizadores como Jacobo Penzo opinan que nunca se hizo verdadera denuncia, ya que no se obtuvo el efecto esperado sobre el Estado, según entrevista publicada en El Universal (Gómez A.R., 2011) En esta misma entrevista decía Rodolfo Izaguirre (Ob. Cit.): "En ninguna de estas películas se contempla la violencia carcelaria que pudo vivirse en el tiempo en que estos films se realizaron. La intención de sus realizadores no estaba centrada en el caos penitenciario",

A parte de los personajes Omayra y María, ambos personajes antagonistas y planos, en este análisis se insertó a un personaje denominado para esta investigación como "Reclusa X", ya que aunque es un personaje periférico, anónimo y secundario, tiene una participación moderada que vale la pena ser incluida y analizada.

5.1.4. MECÁNICAS CELESTES (Fina Torres, 1996)

Ficha Técnica:

Título: Mecánicas celestes (Mécaniques célestes)

Duración: 85 m

Género: Drama – Comedia

País: Coproducción Venezuela-España-Francia-Bélgica

Año de filmación: 1993, 1994, 1995

Año de estreno: 1996

Dirección y Producción: Fina Torres

Guión: Fina Torres, Yves Belaubre, Telsche Boorman, Daniel Odler. Chantal Pelletier, Corda Prunhuberleon, Blanca Streponi

Reperto: Ariadna Gil, Arielle Dombasle, Évelyne Didi, Alma Rosa Castellanos, Frédéric Longbois, Luis Homar, Chantal Aimme, Dominique Abel, Hidegar García Madriz, Olivier Granier, Michel Debrane, Pedro del Llano, Didier Azoluy, Philippe Beautier.

Fotografía: Ricardo Aronovich

Edición: Christiane Lack, Catherine Trouillet

Música: Alma Rosa Castellanos, Michel Musseau, François Farrugia

Sonido: Michel Musseau, François Farrugia

Espectadores año de estreno en Venezuela: 25.057

Recaudación año de estreno en Venezuela: Bs. 14.033,15

Estreno: En Francia: 17/Mayo/1996. En Venezuela: 05/Junio/1996

Productora: Coproducción Venezuela-España-Francia-Bélgica: Bastille Films, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Club d'Investissement Média, Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), Eurimages, ING, Ministère de la Culture de la République Française, Miralta Films, Mistral Films, Panderadas C.A., Paradise Films, Producciones Pandorados, Sacem

Fuente: Datos del estudio

Ocho años sin que la pantalla grande venezolana viera lesbianas y once años después de la muy laureada *Oriana* (1985), Fina Torres presenta *Mecánicas Celestes* en 1996, una comedia que busca recontar la historia de la Cenicienta de manera muy pintoresca y diferente a la tradicional manera de contar en el cine venezolano. El lesbianismo en este filme está presentado de manera tan discreta que pasa casi desapercibido, pero la representación fresca y ligera con que está abordado lo deslastran de la carga negativa que traía la homosexualidad femenina en el cine venezolano hasta ese momento, a pesar de que no se profundiza el tema de ninguna manera y la sexualidad de los personajes queda abierta a la interpretación del espectador, lo que recuerda a

Alberto Mira (2008:454) cuando decía que “imágenes positivas no conducen necesariamente a un cine mejor”.

Es con este filme que por primera vez se ve en el cine venezolano a una lesbiana “normalizada”, cotidiana y sin estereotipos marcados. Según Mira (ob.cit.), en la década de los '90 comienzan a insertarse en el cine comercial personajes homosexuales masculinos con funciones positivas, y a la vez insertan muchos personajes que podrían pasar desapercibidos, aunque en este caso, es la sexualidad de los personajes lo que es desapercibido.

Figura 7. Afiche promocional en prensa de *Mecánicas Celestes*.



Fuente: Diario El Nacional, Caracas 5 de junio de 1996, p.C-7

Casi todas las películas realizadas en la década de 1990 en Venezuela fueron coproducidas en el exterior y esta no fue la excepción al ser financiada y apoyada por un gran número de productoras extranjeras y rodada en Francia casi en su totalidad. La década de 1990 significó un tiempo de estancamiento para el cine venezolano en comparación a la llamada “era de oro” entre 1970 y 1980, período en el que se llegó a producir un alto número de películas al año y muchas competían y superaban en taquilla a las opciones extranjeras (CNAC, 2009). Posteriormente, por la falta de legislaciones y normativas que regularan el ejercicio cinematográfico en el país, y la participación concomitante del estado vía decretos, influyó

negativamente en la producción fílmica y esta se vio desamparada ante la competencia de filmes extranjeros hacia finales de los '80.

En 1986 se alcanzó el tope de producción hasta el momento con 16 películas en un año, según cifras del Centro Nacional Autónomo de la Cinematografía (CNAC). Los cambios de gobierno, cambios de legislación, la crisis económica (“Viernes Negro”-18 de Febrero de 1983, “Caracazo”- 27 de Febrero de 1989, 4 de Febrero de 1992, debacle bancaria de 1994) y otros factores, provocaron una recesión en la producción cinematográfica nacional y alejaron al público de las salas de cine, según lo indica la directora y guionista Claudia Nazoa en el documental *Edad de Oro del Cine Venezolano*. Para que el cine se convirtiera en una actividad económica rentable debería regularse y:

Muchos fueron los intereses que colaboraron para perpetuar la carencia de una normativa legal. Todo se redujo a financiar sin contar con que una producción cinematográfica debe ser distribuida y exhibida para poder contribuir a la continuidad productiva. Es decir, ser parte de una actividad económica (...) Las normas y decretos no fueron suficientes para sostener y consolidar a nuestra incipiente industria cinematográfica, y quedó demostrado con la casi desaparición de la producción nacional de las salas de exhibición (Pinto Arcila, I.M, 1997: 21 - 22)

A la sazón, Venezuela se encontraba en un año electoral (1993), con una economía sin rumbo definido y un malestar social en la población, e irónicamente a pesar del avance legislativo citado en 1993 se crea la primera legislación para el oficio cinematográfico en el país, la Ley de Cinematografía Nacional, a través de la cual se decretó la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) en 1994, que sustituyó al Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FONCINE). El cambio de prioridades de las políticas de financiamiento que se venía gestando desde el gobierno de Jaime Lusinchi (1984 – 1989) afectó gravemente a la producción artística del momento.

“En este mismo año (1993) la producción cinematográfica nacional enfrenta la amenaza de una paralización en sus actividades. Los costos sufrieron un gran incremento y los recursos financieros se presentaban insuficientes para lograr la continuidad de producción” (Pinto Arcila, I.M, 1997:27), mientras que la deuda del sector privado (exhibidoras), no aportaba su importe de impuesto retributivo de 6.6% a FONCINE, y la deuda que se acarrea desde 1990 ya alcanzaba

los 150 millones de Bolívares, a pesar que el 70% de las ganancias de taquilla iban a exhibidoras y distribuidoras, y el 30% a la producción.

Aunque la nueva ley establecía que el CNAC debía estimular y promover la producción cinematográfica en el país con planes de distribución, promoción y exhibición, poco de esto se hizo y más de 60 películas de gran relevancia artística como *Jericó* (1991) pasaron desapercibidas para el público, excepto *Disparen a Matar* (1991) y *Sicario* (1995) que recibieron una respuesta aceptable en taquilla, aunque fue su posterior distribución televisiva lo que consolidó su éxito. El cine venezolano que hasta entonces había mantenido ciertas características de “cine de autor”, cambió para darle prioridad a aquellos proyectos que resultaran lucrativos como *La primera vez* (1997) y *Muchacho Solitario* (1999), ambas protagonizadas por los hermanos Servando y Florentino Primera, que se encontraban en la cúspide de su carrera musical y actoral y, significaban éxito taquillero. Simultáneamente se dio una reducción considerable de salas de cine independientes y todas pasaron a formar parte de grandes franquicias cuyo interés radicaba en proyectar producciones extranjeras que acabaron por relegar a las producciones nacionales a salas vacías, y condenarlas a un innecesario fracaso.

Con el mencionado panorama económico, Fina Torres decide rodar *Mecánicas Celestes* en Francia, con actores extranjeros y hablados en francés, lo que por supuesto distrajo al público del hecho de que se trataba de una película venezolana. A pesar de que en Venezuela tuvo una taquilla casi nula, fue muy galardonada en festivales internacionales como Colombia, Berlín, Washington y otros, y hasta Walt Disney Productions compró sus derechos para realizar su propia versión de esta historia, según lo referido por el crítico de arte Alfonso Molina en su crítica “En cámara lenta” publicada en El Nacional el 6 de junio de 1996.

Fina Torres se caracteriza por ser una realizadora que a lo largo de su carrera ha explorado la condición femenina y en este filme ciertamente lo hace, al seguir la aventura de Ana (Ariadna Gil), la protagonista, una muchacha que busca deslastrarse y comenzar una nueva vida al escapar de su natal Venezuela hacia París, Francia, donde perseguirá su sueño de convertirse en cantante lírica.

Aunque se trata de una película introspectiva en la que Ana está en un viaje de auto-descubrimiento, aparentemente la intención de la realizadora fue mantener una postura ligera, cargada de humor en la que no era importante si la historia tenía sentido o no. Ningún personaje es desarrollado a profundidad, y como su nombre lo indica, todo depende de los designios de los astros, las circunstancias cósmicas y pociones mágicas. Los conflictos personales de los personajes, incluido el lesbianismo y todas las coyunturas que podrían sucederle a un inmigrante, y que ciertamente le suceden a Ana, tienen un tratamiento superficial, a pesar de que Torres quería explorar estas condiciones: “En el fondo quería hacer una película sobre apertura, sobre el triunfo de los marginales, de esa gente que las formas sociales condenan a quedarse afuera” (González, J.A., 1996) decía Torres, y aunque los visibiliza, la historia no muestra sustancia, a pesar de que Torres afirmaba que decidió “crearle un mundo a cada Personaje”. “Todos los personajes de *Mecánicas Celestes* son periféricos, subalternos que lo trastocan todo” (González, W, 1996: 323).

Mecánicas Celestes es una cacofonía de tonalidades, luz y sonido – por momentos no parece importante qué tan bien se sostenga la trama. En una serie de momentos etéreos unidos por telarañas, *Mecánicas Celestes* resulta en entretenimiento ligero, pero debajo de todas estas encantadoras distracciones hay una desalentadora carencia de sustancia (Berardinelli, J. 1996) (Original en inglés. Traducción propia)

Ana está en el altar a punto de casarse cuando justo antes del dar el “sí”, escapa en un taxi, pasa por su casa a recoger un par de pertenencias entre ellas un afiche de María Callas, y con todo y vestido de novia se embarca en un avión hasta París, donde es recibida por una pequeña comunidad de cuatro chicas latinoamericanas. Todas son amistosas y la reciben con bien, excepto Celeste (Arielle Dombasle), su antagonista *punk*, quien también es cantante lírica, y desde el primer momento es mezquina con Ana, y cela sus atributos, aunque a la vez aparenta sentirse atraída por ella.

Para lograr su sueño, Ana debe tomar clases de canto, pero para poder pagarlas debe trabajar por lo que se emplea en un café parisino donde conoce a Armand, un camarero homosexual que se hace su amigo, convecjero y cómplice, y a Alcanie (Evelyne Didi), una mujer de mediana edad, de profesión psicoanalista y aparentemente depresiva que frecuenta el café

para desahogarse. Alcanie le ofrece una habitación en su apartamento y así comienzan una relación amistosa, en la que poco a poco comienza a sentirse atraída por Ana.

Similar a lo adaptado por Gioachino Rossini al llevar la fábula la Cenicienta de Charles Perrault a la ópera *La Cenerentola*, el hada madrina es suplantada por un hombre de carne y hueso, y en este caso es representada por Tutú, un santero venezolano que Ana conoce en una fiesta concurrida por la crema de la sociedad parisina, donde se encuentra a Italo Medici, director de cine y de teatro, quien está en la búsqueda de una protagonista para su adaptación cinematográfica de la misma ópera, *La Cenerentola*: la posibilidad de realizar su sueño. Así inicia una serie de aventuras para intentar audicionar para él o lograr que escuche una grabación de su voz, lo cual es constantemente evitado por Celeste, quien desea el fracaso de Ana, y hasta la denuncia al departamento de inmigración francés. Tutú y otros personajes como Armand, harán la figura del hada madrina al promover y ayudar a Ana a conseguir sus objetivos, entre ellos la realización de su sexualidad lésbica.

En una suerte de intercambio entre el psicoanálisis y la santería, Alcanie confiesa a Tutú su interés por Ana, y será este quién a través de una poción mágica inducirá a Ana al lesbianismo a petición de Alcanie. Armand será quien ayude a Ana a hacer lo que evitó en un primer momento: casarse. Al casarse con Armand, obtiene el visado Francés, y él utiliza la boda para ocultar su homosexualidad a sus padres.

Es importante destacar que en este filme además de que “la magia cuestiona el alcance del psicoanálisis, pero sustituye la indagación personal” (González, W., 1996: 323), toda introspección de los personajes es escenificada a través del uso de efectos especiales y recursos cinematográficos como iluminación y animaciones, lo cual es una forma inteligente de mostrar el mundo psicológico de cada personaje, aunque a la vez evite la representación directa de algunas acciones como un encuentro sexual entre Ana y Alcanie, que tiene lugar luego de que Ana bebe la poción preparada por Tutú.

Aunque la relación entre Ana y Alcanie no es ampliada ni dotada de grandes manifestaciones de afecto más allá de los abrazos, algunos detalles denotan que se trata de una relación de verdadero afecto, más allá de la magia. Celeste siente celos de la relación que ellas

mantienen, e intenta atraer a Alcanie a través de la misma pócima que esta última usara en Ana, y lo consigue por un tiempo, lo cual deja a Ana devastada. Esta reacción es prueba de que los sentimientos de Ana traspasaron los efectos de la poción.

Es el regreso de Alcanie con Ana lo que prueba que existe un compromiso afectivo, cuando Ana está en el altar junto a Armand a punto de casarse, y se da un intercambio de miradas cómplices entre las dos mujeres que indican que su futuro está juntas. Junto a Alcanie aparece Italo Medici, indicando que Ana logró el éxito personal y profesional al obtener el papel protagónico de *La Cenerentola*.

Aunque el lesbianismo en este filme permanece en el subtexto y no es un tema profundizado, ni si quiera nombrado, su presencia es evidente, a pesar de que el final del filme es ambiguo e inconcluso, y puede recibir múltiples lecturas, en tanto que no queda claro si Ana permanece con Alcanie. Una de las lecturas de este final deja al lesbianismo en este filme como una cosa esporádica, la parte rebelde de Ana, de su viaje introspectivo y de auto-descubrimiento y, de sus intentos por escapar del mundo patriarcal al que estaba sometida; y es difícil comprender la intencionalidad de esta decisión cinematográfica de Torres.

Se analizaron los personajes, Ana (protagonista), Celeste (antagonista), y Alcanie (interés romántico), todas personajes principales, aunque un poco caricaturizados, ya que –como se explicó antes-, carecen de la introspección y profundidad que pretendía el filme.

5.1.5. DESPEDIDA DE SOLTERA (2008)

Ficha Técnica:

Título Despedida de Soltera

Duración: 93 min.

Género: Drama - Comedia

Año de filmación: 1995, 1996, 1997, 1998

Año de estreno: 2008

Dirección: Antonio Llerandi

Producción: Antonio Llerandi, Liz Mago

Guión: Gustavo Balza, Armando Coll, Antonio Llerandi, María Alejandra Yépez

Reparto: Martha Tarazona, Dora Mazzone, Tatiana Padrón, Claudia Reyes, Laura Altieri, Ivonne Conte, Elaiza Gil, Isabel Hungría, Judith Ann Luque, Linsabel Noguera, Jenni Quintas y Deborah Schneider

Fotografía: Jonny Semeco

Edición: Alberto Gómez

Música: Aquiles Báez

Sonido: Stefano Gramito

Estreno: 5 / Agosto / 2008

Espectadores año de estreno: 19.088

Recaudación año de estreno: 216.069,00

Productora: Producciones Doble Ele C.A

Fuente: Datos del estudio. Cifras CENAC

Despedida de Soltera es otra víctima de la recesión cinematográfica de la década de 1990 en Venezuela. Pertenece al olvido de la cinematografía nacional quizá por la falta de foco de su historia, a pesar de que se basa en la siempre vigente temática de “la mujer” contada a través de un ritual tan latinoamericano y propio de las féminas como son las despedidas de solteras. Esta es una película inundada de tensión lésbica, en la que por lo menos cinco de los trece personajes o se confiesan atraídas por una de sus amigas, o tienen momentos de inclinaciones lésbicas. Esta película se adapta a lo referido por Mira (2008) como una película “de amigas”, carente de hombres, y que recuerda nuevamente al “continuo lésbico” dilucidado por Adrienne Reich en 1980.

La idea para esta película nació de un ensayo de los alumnos de un taller de guión dictado por su director, Antonio Llerandi durante la década de 1980, pero no materializó su rodaje sino hasta el año 1995. Diversos problemas económicos de Llerandi, además de la situación

económica que atravesó la industria cinematográfica nacional a principios de 1990 –como ya se explicó en el punto anterior-, lo obligaron a posponer el estreno de la película hasta el año 2008, luego de haberla finalizado en 1998.

Finalmente, el CNAC asumió los costos de comercialización, marketing y otros y la película pudo ser estrenada trece años después de su rodaje, en 2008. Aunque este retraso no hace gran diferencia en la calidad de la película ni en la vigencia de la temática, en momentos es evidente que se trata de una película de la década de 1990; por el vestuario, la utilería y otros elementos que la sitúan fuera del momento temporal de su estreno, además de que se esperaron 13 años desde *Mecánicas Celestes*, para volver a ver lesbianas en la pantalla grande nacional.

Como ya se dijo, durante los '90 las producciones nacionales padecieron de falta de promoción, hasta la intervención regente de organismos como la Villa del Cine, Amazonia Films y del CNAC que han permitido el despertar del cine venezolano, desde aproximadamente el año 2006. De hecho, hasta ahora el crecimiento ha sido sostenible y ha superado las cifras de la “era de oro”.

Despedida de soltera es una película que a caballo entre el humor y el drama, intenta ahondar en la condición femenina pese a que la narrativa se torna superficial y el argumento pierde por completo la coherencia y sentido narrativo a medida que avanza. La historia está centrada en la celebración de la despedida de soltera de Marisabel (Martha Tarzona) por trece mujeres que se reúnen en una casa apartada de la ciudad. Cada una de estas representa un arquetipo de mujer: estudiosas, cazafortunas, histéricas, rebeldes, mojigatas, etcétera, y entre estas, un par de lesbianas. A su vez muchas de estas mujeres son representantes de estereotipos encontrados en los estratos medios y altos de la sociedad venezolana. Estos trece personajes resultan predecibles e inconsistentes, ya que se diluyen en la trama y ninguno adquiere verdadero protagonismo, excepto la novia cuyo protagonismo es lógico por ser la novia, aunque su presencia en la historia sea plana y estática.

Figura 8. Afiche promocional en prensa de *Despedida de Soltera*.



Fuente: Diario El Nacional. Caracas, 5 Septiembre de 2008, p.7

De esta manera las trece mujeres inician esta celebración que con el exceso de alcohol se transforma en un cultivo de emociones, en el cual las mujeres exponen sus secretos, su pasado, sus frustraciones, y que en algunas de ellas obliga a demostrar la atracción sexual y afectiva por sus amigas, como sucede entre Yenny (Tatiana Padrón) y Carolina (Linsabel Noguera), y a otras simplemente las lleva a jugar con su lado lésbico, como es el caso de Marisabel y Lucía.

En cierta escena, antes de dar inicio a la celebración Marisabel introduce a las 12 mujeres invitadas a su fiesta, con una breve descripción que sirve para situar al espectador en el estereotipo que representa cada una, y entre ellas se encuentran las dos chicas que más tarde revelan su sexualidad lésbica: Yenny y Carolina, dos mujeres intelectuales, con poco maquillaje, con apariencia indiferente, descritas por Marisabel como *víctimas universitarias*. Otros personajes que más tarde se involucrarán en alguna actividad lésbica serán la ex novicia Lucía (Claudia Reyes), que aunque se mantiene pudorosa, el exceso de alcohol desata en ella una inmensa frustración sexual y emocional de la cual Yenny se aprovechará tratando a la vez de saciar sus deseos lésbicos. Virginia Vivas (Deborah Schneider), es una invidente que llega a la fiesta como acompañante de Lucía, quien aparentemente es su lazarillo. Tras una sesión de

chismes azuzada por el alcohol y la marihuana, Virginia revela que fue violada por varios hombres, recuerdo que desata en ella una crisis nerviosa y emocional que la hacen escapar de la casa en medio de la lluvia, por lo cual Eloisa (Laura Altieri) acude a tratar de consolarla. Eloisa es cuñada de la novia, es una joven rebelde que responde a un estereotipo “hippie” –si se le puede llamar así- de mente abierta a nuevas experiencias; a lo que se podría atribuir que tiene varias escenas de acercamiento lesboerótico con Yenny y otras. A pesar de los episodios lésbicos de estos personajes, para este análisis sólo se han incluido Yenny y Carolina, por ser las únicas que confiesan amor o atracción por otra mujer, y se denota cierto conflicto alrededor de este hecho. Al igual que el resto de los personajes en este filme, excepto la novia, son secundarios de *contraste*.

Desde el principio de la fiesta se evidencia al espectador que Yenny tiene cierto interés romántico por Marisabel, lo cual es más que obvio en una escena que da inicio a la celebración. La novia con la excusa de probarse un velo que le han regalado se queda con los senos al descubierto al mismo tiempo que las invitadas deciden recrear la boda con Yenny en el papel del novio. En este acto teatralizado, las luces bajan y sobre un pedestal una Marisabel semidesnuda y cubierta por un velo, con una Yenny travestida de novio están a punto de intercambiar un beso cuando son interrumpidas. Momentos después, Yenny entrega su regalo a Marisabel y esta a manera de agradecimiento, coloca la mano de Yenny en su pecho desnudo y la besa en los labios, lo cual es observado desde el segundo plano por Carolina. La cámara desenfoca el primer plano de Yenny, y se observa a Carolina incómoda por esta situación.

En este filme el uso de la desnudez se siente exagerado, ya que no aporta solidez al argumento y al hilo narrativo de la historia, esto hace que el erotismo que posiblemente se buscaba se diluya. Esto se ha visto en otras películas que incluyen personajes lésbicos como parte de una subtrama como la mexicana *La otra familia* (2011). En cierto momento de la noche comienza a llover y esto es usado como excusa para salir a bailar bajo la lluvia en ropa interior por Marisabel, Yenny, Lucía y Mercedes, otra cuñada de Marisabel que responde al estereotipo “*Miss Venezuela*”. Luego de esta escena todas estas chicas quedan semi-desnudas y permanecen así hasta el fin de la historia. Marisabel permanece con los senos al descubierto o completamente

desnuda más de la mitad de la película, y en cierto momento Lucía, la ex-novicia, dice de ella que “vive desnuda siempre, desde el bachillerato”.

Esta película está cargada de momento lesbo-eróticos, la mayoría protagonizados por Yenny, quien es el único personaje evidentemente lésbico aunque la narrativa no confirma si es exclusivamente lesbiana. Durante todo el filme se van dejando migajas del lesbianismo de Yenny hasta llegar a una de las escenas finales donde ella intenta tener relaciones sexuales con Lucía, la ex novicia sexualmente frustrada, quien la rechaza y la suplanta con un consolador. Tras este rechazo Yenny queda destrozada, momento en el cual Carolina (Linsabel Noguera) –quién observaba oculta y con tristeza esta escena- aparece y confiesa su interés por ella. En dicho instante la cámara, se desvía y en un plano en picado en medio del ambiente lluvioso, sugiere que este encuentro traspasará las confesiones de palabra.

Peña Zepa (2011:64) refiere la aparición lésbica en este filme como una película “donde se incluyen juegos eróticos lésbicos”, lo cual podría ser una subestimación de la sexualidad que se manifiesta en pantalla de personajes como Yenny y Carolinal que pasa del plano sexual al emocional aunque esto no se profundice. Si bien se puede menospreciar esta película en cuanto al tratamiento e inclusión que le dio al lesbianismo, es una de las pocas de esta muestra que presenta un personaje enteramente lésbico (Yenny) cuyo desarrollo en la historia gira en torno a su orientación sexual oculta. Espectador@s heterosexuales y otros ojos incautos, quizá no percibirían los guiños de lesbianismo en otros personajes no tan evidentes como Yenny en momentos de tensión como por ejemplo, el ocurrido entre Virginia y Eloisa, bajo la lluvia y con poca ropa, en una escena con total ausencia de diálogo, en la que Eloisa intenta consolar a Virginia con caricias y por un momento parecieran estar a punto de besarse. Estas escenas son las que recuerdan el fenómeno de apropiación subcultural e individual de una película “de amigas”, y recuerda que “Whatling” ha hablado del placer intrínseco de buscar pistas, de valorar miradas, gestos apenas insinuados, que a los ojos de las espectadoras contribuyen a convertir a las amigas a algo más”. (Mira, 2008:165).

A lo largo de la historia Yenny centrará su atención en Marisabel, hasta que en cierto momento confesará su amor por ella, lo cual en la cinematografía venezolana no tenía

precedentes hasta este momento. Se habían dado relaciones lésbicas consensuadas en *Macho y Hembra* y, se había mostrado de manera diluida atracción entre mujeres y posibles relaciones afectivas en la narrativa de *Mecánicas Celestes*, pero nunca se había dado una confesión lésbica directa y cargada de tanta emotividad y conflicto como en esta escena. Por primera vez las lesbianas en el cine venezolano se problematizan, ya no como villanas si no como humanas.

Ya que la película carece de un argumento concreto y de una trama central, es difícil deducir si el lesbianismo es una trama secundaria en esta historia, como en otras películas de cine comercial en las que el lesbianismo es introducido como una subtrama que complementa el argumento principal tal como sucedió años más tarde en *La Hora Cero* (2010). Entre otros ejemplos de este término encontramos películas previas al estreno de este filme, a saber: *La Elección* (1999), *Bajo el sol de Toscana* (2003), *Bridget Jones: Al borde de la razón* (2004). Quizá la intención de Llerandi era incluir el lesbianismo de modo esporádico, presentado frecuentemente en el cine hollywoodense como una etapa de experimentación, pero una vez más la falta de argumento y estructura de guion de esta película dificultan asimilar la intención en este filme.

5.1.6. CHEILA, UNA CASA PA' MAITA (2010)

Ficha Técnica:

Título: Cheila, una casa pa' maita

Duración: 90 m

Género: Drama

Año de filmación: 2008

Año de estreno: 2009

Dirección: Eduardo Barberena

Producción: Nelson Carranza

Guión: Elio Palencia

Reparto: Endry Cardeño, José Manuel Suárez, Andrea Carina, Violeta Alemán, Aura Rivas, Elodie Bernardeau, Luke Grande, Verónica Arellano, Samuel Da Silva, Luís López, Félix Fromental, Ibis Cubero, Freddy Aquino

Fotografía: Mahmood Patel

Edición: Yolimar Aquino

Música: José Ramón Carranza

Sonido: Alexander González

Estreno: 16/ Julio /2010

Espectadores año de estreno: 63.618

Recaudación año de estreno: \$244,505 (Semana 10)

Productora: Producción de la Fundación Villa del Cine

Fuente: Datos del estudio. BoxOfficeMojo

Este filme de Eduardo Barberena es uno de los más complejos que integra este análisis en cuanto al abordaje de la sexualidad de su protagonista, Cheila. En primer lugar podemos decir que no se trata de una mujer lesbiana, si no de una transexual femenina lesbiana que antes comenzar su transformación hacia el género femenino, prefería sexualmente a los hombres, aunque cabe acotar que en ningún momento de la narrativa aclara si es lesbiana o bisexual.

Basada en la obra teatral de Elio Palencia “*La Quinta Dayana*” y adaptada por el mismo para la pantalla grande, estamos ante la primera película venezolana que se involucra en la vida privada de una transexual femenina lesbiana y aunque sobre su orientación lésbica ni se habla ni se profundiza, queda evidente a través del relato, ya que Cheila (Endry Carreño) comparte la vida con su compañera Cathy (Elodie Bernardeau), un personaje plano, que cuenta con muy pocas líneas y tiene una silenciosa presencia, en una suerte de figura *sidekick* de Cheila.

Figura 9. Afiche promocional en prensa de *Cheila, una casa pa' maita*



Fuente: Diario El nacional, Caracas, 16 de julio de 2010, p.Escenas-6.

Esta película pasea al espectador por el crecimiento y transformación sexual de Cheila desde que era Cheito, un niño de no más de 6 años que ya se identificaba con el sexo opuesto. Con flashbacks recuerdan la declaración de identidad de género de Cheito en el auditorio de la Universidad el día de su graduación de educador y muchas otras facetas que muestran el cuadro de intolerancia al que fue sometido por su familia motivado a su opción sexual.

Luego de regalarle una casa a su madre, Cheila emigra a Canadá y años después regresa a Venezuela a anunciar que finalmente se hará la operación de reasignación de sexo biológico por lo que necesita el apoyo de su familia tanto moral como financiero. En este regreso de Canadá, Cheila pasará varias semanas con su caótica familia, de quienes obtiene reacciones muy negativas ante su solicitud de apoyo. Todo esto hace que Cheila repare en el estado miserable de su familia y se cuestione su pasado. La familia de Cheila es utilizada como un vehículo para mostrar a nivel microsocia l todos los prejuicios de la sociedad machista y aunque las

actuaciones por momentos pequeñas de exageradas, televisivas y melodramáticas y el guión caiga en generalizaciones clasistas y estereotipadas de temas vulnerables como la pobreza, la marginalidad y hasta de la homosexualidad –representación de los amigos de Cheila-, el afecto se logra aunque se raye en la parodia.

Aunque la temática de este filme podría estar mucho más enfocada en la transformación sexual de Cheila, por momentos esto se banaliza y se desvía hacia el entorno socio-cultural que dificulta la relación entre Cheila y su familia. El argumento de esta película no gira en torno a la transexualidad de Cheila, ni a su orientación lésbica, ya que reduce estos conflictos al cambio de sexo biológico, y los usa para mostrar el verdadero centro de la temática que es el velo de ignorancia que cubre buena parte de la sociedad venezolana y no sólo en cuanto a la diversidad sexual, aunque a veces se caiga en generalizaciones.

Asimismo, el lesbianismo tampoco es un punto ampliado sino solamente está implícito en la relación entre la protagonista y su compañera. Efectivamente, son pocos los momentos de intimidad compartidos y con frecuencia pareciera tratarse de una gran amistad antes que una relación afectiva. No obstante sienta un precedente de relaciones lésbicas consensuadas y afectivas en la pantalla grande nacional, aunque solapada tras el hecho de la transexualidad.

A su vez, la transexualidad no es el verdadero, o mejor dicho, el más importante de los flancos de agresión e incompreensión por parte de la familia de Cheila, si no que actúa como un catalizador ante la persona responsable y positiva que representa ella dentro del hogar. Cheila es constantemente agredida por sus familiares, ya sea de manera directa o indirecta, no sólo por su condición sexodiversa, si no por su rol de benefactora para con su familia, aderezado esto con el hecho de que es transgénero, es mujer y es autosuficiente.

Cheila no tiene una estética camp en su conjunto, pero los elementos camp traen a la escena el problemático reconocimiento cultural, la subversiva festividad carnavalesca y la crítica social en el reencuentro doblemente destabilizador de Cheila con su familia, como inmigrante y *queer*: por la mirada que arroja sobre el país a su regreso, por la transgresión de lo sexual que ofrece en su arco más amplio: homosexualidad masculina, lesbianismo, transexualidad. (Carreño, 2012:6)

Esta historia es más que nada una crítica social al momento político que vive Venezuela y a los valores mediatizados del modelo de familia venezolana que presenta el filme, aunque por

momentos cae en generalizaciones clasistas, cargadas de cuadros y personajes planos. El sujeto Cheila es utilizado como un vehículo de esta crítica:

Es como si la subjetividad de este sujeto que es Cheila fuera más flexible, responsable y crítica que su familia rígida en cuanto a la tolerancia sexual, pero estancada en su realidad social, derrochadora, ávida de dinero fácil y confort y finalmente endeudada, como ese Estado mágico, del que habla Fernando Coronill, que promueve y alimenta el mito del progreso colectivo logrado a partir de la distribución de la renta petrolera, pero a la larga comprometido tanto por su función paternalista como por sus vínculos con los altibajos de la economía global. A esta coyuntura se alude visualmente en Cheila..., en esa dependencia maliciosa de la familia de una Casa de la que todos reciben y se aprovechan, pero a la que nadie se siente obligado a retribuir. Esto apuntaría a esa dependencia del ciudadano de un Estado mágico benefactor, creando una relación viciada. (Carreño, 2012:7)

Esta historia universal no se limita a los conflictos de la transexualidad en Venezuela, sino que se expande a lo que podría ser una historia en cualquier escenario latinoamericano donde se den características similares a las del escenario propuesto por la familia de Cheila. Este film logra su intención pese a algunas fallas técnicas como la iluminación y otras referentes al guión, tales como la interminable secuencia en la que los amigos sexodiversos de Cheila bailan para ella. En esta escena se explotan muchos de los estereotipos y clichés que son lugar común de las referencias culturales a la homosexualidad masculina, aunque a la vez se trate de una manifestación camp subversiva cuya idea era precisamente evocar esa estética *kitsch* del mundo de la transformación. Precisamente, es parte del camp evitar caer en formalismos binarios de qué está bien o mal y qué se considera de buen o mal gusto.

En fin, nos encontramos ante una historia contada con códigos televisivos y melodramáticos, donde nuevamente el lesbianismo no es protagonista y se opaca tras la transexualidad de Cheila, aunque está presente y se muestra a través de una relación afectiva y consensuada.

5.1.7. LA HORA CERO (2010)

Ficha Técnica:

Título: La Hora Cero

Duración: 105 min

Género: Acción, Drama

Año de filmación: 2009

Año de estreno: 2010

Dirección: Diego Velasco

Producción: Rodolfo Cova, Carolina Paiz

Guión: Carolina Paiz, Diego Velasco

Reparto: Zapata 666, Erich Wildpret, Amanda Key, Alejandro Furth, Rolando Padilla, Albi de Abreu, Marisa Román, Laureano Olivares, Mascioli Zapata, Steve Wilcox, Viviana Ramos, Tatiana Mabo

Fotografía: Luis Otero Prada

Edición: Otto Scheuren

Música: Gabriel Velasco, Freddy Sheinfeld

Sonido: Jesús Guevara.

Estreno: 10/Octubre/2010

Espectadores año de estreno: 673.255

Recaudación año de estreno: Bs. 1.239.000

Productora: Factor RH Producciones; Subcultura

Fuente: Datos del estudio. Cifras CNAC

La Hora Cero es el último filme que integra este censo. Es una de las películas más celebradas de la historia cinematográfica venezolana, por la calidad técnica con la que está lograda imitando estándares hollywoodenses. Es la película más vista el año de su estreno, y ocupa el cuarto lugar de las 10 películas más vistas de la historia del cine nacional. Es la ópera prima del cineasta Diego Velasco, un venezolano radicado en Los Ángeles, EE.UU, desde hace más de 15 años, que continúa fascinado con las extraordinarias circunstancias que suceden en la cotidianidad en Venezuela y con la venezolanidad en general. Sus trabajos previos, como el corto *Cédula Ciudadano*, se caracteriza por ser una sátira a veces crítica, a veces exagerada de la sociedad venezolana y sus absurdos.

Figura 10. Afiche promocional en prensa de La Hora Cero



Fuente: Diario El Nacional, Caracas, 11 de Octubre de 2011, p. Escenas-7

Esta historia universal de acción y denuncia social parece realizada siguiendo una fórmula, en el sentido de que tiene de todo un poco: acción, romance, comedia, intriga, denuncia social, y hasta una pareja lésbica cuya inclusión por momentos se siente insertada a la fuerza y utilizada para aumentar un poco el factor sorpresa de este guión, cuidadosamente elaborado, cuya redacción requirió más de dos años y de trece versiones.

La Hora Cero narra la historia de La Parca (Zapata 666), un sicario que se ve obligado a secuestrar una clínica privada para salvar al amor de su vida, Ladydi (Amanda Key), a quien se le encarga asesinar, durante la huelga médica de 1996. Entre los rehenes se encuentra la señora Isabel, madre de Milagros (Viviana Ramos), quien es la actual Miss Venezuela y se está sometiendo a una operación estética de aumento de senos durante la huelga médica. Junto a la madre de Milagros se encuentra Alejandra (Tatiana Mabo), que constantemente se preocupa y pregunta por la situación de Milagros, mientras que la madre de esta le niega la información y

además demuestra no estar agradada con su presencia, para revelar al final de la película que Alejandra y Milagros son pareja.

La relación mencionada anteriormente es mimetizada en medio del circo mediático que genera este secuestro masivo, y disimulada con el atractivo físico que representa la Miss Venezuela hacia los personajes masculinos, que valga acotar, tiene una sola línea y casi todas sus apariciones las hace con los senos descubiertos, o cubierta sólo por una sábana. Por otro lado Alejandra es presentada como una muchacha rebelde, quizá hasta inadaptada, con vestimenta negra y una apariencia un tanto masculina, rememorando así el clásico estereotipo *butch* en los personajes lésbicos televisivos y hollywoodenses. Ambas son personajes secundarios, y podrían calificarse como *catalizadores* ya que revelan información para que la trama se resuelva, a la vez que aumentan el factor sorpresa de la historia.

Como ya se dijo antes, la presencia lésbica aquí es ornamental. Son personajes secundarios, unidimensionales, caricaturescos, cuya sub-trama es utilizada como *catalizador*, y es paralela a la historia central de la película que sucede entre los sicarios, la policía y el gobernador. Es un elemento que sobra pero que complementa la intención de atraer público y polemizar. Esta es un ejemplo de cómo la invisibilidad de las dos lesbianas se cuela para hacer giros en la trama.

Poco a poco los secuestradores van liberando rehenes, entre ellos Alejandra, quien espera paciente hasta la liberación de Milagros y su madre. El comisario encargado del caso y su asistente son quienes descubren que Milagros es homosexual, al sospechar que ella sostiene una relación con el gobernador, quien se muestra sospechosamente interesado en resolver esa situación diligentemente, y resulta que mantiene una relación adúltera con Ladydi. Adicionalmente, es el responsable de encargar el asesinato de Ladydi a La Parca.

Mucho se habló en su momento de la calidad técnica con que fue logrado este filme que contó con el respaldo del CNAC, de inversionistas extranjeros y la colaboración de personas involucradas en producciones como *9 reinas* (2000), *Y Tu Mamá También* (2001), *Princesas* (2005), *Rec* (2007), la ganadora del Oscar *El Secreto de Sus Ojos* (2009) y la serie estadounidense *Lost*, lo que revela que desde un principio se buscaba lograr calidad

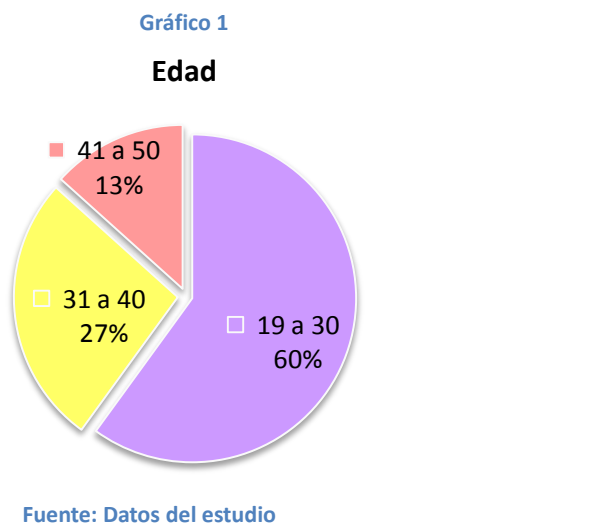
hollywoodense y éxito taquillero. Este estilo hollywoodense y cuidadoso se explica no sólo por las influencias e inclinaciones cinematográficas de Velasco, sino también por la participación de Carolina Paiz, guionista guatemalteca también radicada en EEUU, quién escribió el guión junto a Diego Velasco responsable. La primera es estadounidense *Lipstick Jungle* y *Gray's Anatomy* por la cual ha sido nominada al Writers Guild Award.

A pesar de la calidad técnica de este filme, el humor se siente plano y superficial, al igual que algunos aspectos de la trama como el tratamiento del tema lésbico. Esta es una película en la que no hay un coro de personajes que contribuyen con sus historias individuales a la trama del filme y, si bien algunos personajes están muy bien delineados no es el caso de Alejandra y Milagros. Uno de los principales aportes de Carolina Paiz fue en la estructura y los arcos dramáticos tan presentes en el guión televisivo y que obviamente están presentes en este filme. En palabras de Paiz en entrevista con la revista Sala de Espera (2010:90-92), “Por muy pequeño que fuera el personaje, todos tienen su arco”, y a pesar de esta declaración los personajes lésbicos son ciertamente pequeños y caricaturizados y no pasan de sentirse como un añadido que genera un lugar común. Sin embargo, de las siete películas de esta muestra, esta es la segunda en que se da una relación consensuada, amorosa, afectiva y sin intervenciones masculinas o mágicas, lo cual representa puntos positivos para esta representación lésbica.

5.2. ANÁLISIS DE RASGOS DE CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE:

5.2.1. APARIENCIA:

5.2.1.1. EDAD



Según el estudio realizado, la mayoría de los quince personajes analizados, es decir el sesenta por ciento (60%), está ubicado entre los 19 y los 30 años, mientras que un veintisiete por ciento (27%) del censo agrupa a los personajes de 31 a 40 años, y un trece por ciento (13%) en la madurez entre los 41 y 50 años.

En concordancia con el tratamiento que se le ha dado a la homosexualidad masculina en el cine venezolano -a excepción de la reciente *Pelo Malo* (2014)- el lesbianismo se ha limitado a la mayoría de edad. El lesbianismo nunca ha sido un rasgo presente en la infancia, la adolescencia o en la tercera edad, relegando estos asuntos de orientación sexual a los adultos jóvenes, a diferencia del cine español donde la temática se ha tratado en personajes adolescentes y adultos mayores.

La mayoría de los personajes lesbianas encontrados en los filmes realizados durante la década de 1980 son jóvenes, con edades comprendidas entre 19 y 31 años de edad. De los seis (6) personajes encontrados en las películas realizadas durante dicha década, tres (3) se

encuentran ubicados entre los 19 y 30 años de edad, (2) dos entre 31 y 40 años de edad, y sólo un (1) personaje entre 41 a 50.

En esta década, el escenario dominante para representar personajes lésbicos fue la cárcel, por lo que cuatro (4) de los personajes analizados pertenecen a este y todas están más cerca de los 40 años que de los 30, excepto la Reclusa X (*Retén de Mujeres*) que no pasa de 25 años de edad. Omayra (*Retén de Mujeres*) ubicada por encima de los 40 años, y su pareja María, ubicada entre los 31 y 40, representan el elemento de dominación y eje central de las relaciones de poder dentro de retén, al igual que Rosa (*Homicidio Culposo*) que se encuentra en el grupo entre 31 y 40. Aunque el discurso cinematográfico no confirma nunca esto, su posible antigüedad en la cárcel y quizá el hecho de ser mayores que el resto de las reclusas y que sus antagonistas heterosexuales ubicadas entre los 19 y 30 años, las establece como líderes, además de su proceder agresivo que se evidencia a lo largo de la historia. Rosa al igual que Omayra representa la dominación y la violencia. Ambas conforman una suerte de figura feminizada del *pran*, antagonistas y villanas frente a la figura de la *heroína heterosexual*, –concepto que se ampliará en el punto 5.5., referido a los estereotipos econtrados-, por cierto, tema característico de la cinematografía venezolana de esa década.

Los personajes de la cárcel más jóvenes como María y la Reclusa X (*Retén de Mujeres*), están sujetos al mando de las mayores, especialmente María por ser pareja de Omayra. La Reclusa X, como su anonimato sugiere, es un personaje menos ampliado, aunque su participación permite dilucidar que es un personaje joven con inclinaciones claramente lésbicas e insertado en el grupo comandando por Omayra y María.

Es pertinente acotar que dos personajes de la década de 1980, Alicia y Ana (*Macho y Hembra*), adquieren más edad en el desarrollo de la historia ya que la elipsis temporal de la historia es de alrededor de 10 años o más. El primer contacto lésbico representado en este filme se da cuando los personajes no pasan los 25 años, ubicando este contacto bajo el tinte de las experimentaciones propias de la juventud, y dejándolo como una cuestión eventual o casual propia de esta etapa de la vida. A medida que los personajes avanzan hacia la categoría de edad comprendidas entre 31 y 40 años, se alejan cada vez más del trío que han conformado,

especialmente Ana, y se incrementa en ella el conflicto propio del deseo de establecerse con una pareja heterosexual, adaptada a los cánones sociales.

Ana y Celeste (*Mecánicas Celestes*) se ubican entre los 19 y 30 años y se insertan también dentro del estereotipo de la juventud dispuesta a nuevas experiencias. Mientras que Ana es seducida por Alcanie -una mujer mayor-, Celeste es la seductora de esta misma mujer. Son personajes diferentes pero unidos por el hecho de ser jóvenes y extranjeras en Europa, en busca de nuevas sensaciones.

Dentro de esta misma categoría de edad se encuentran Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*), jóvenes universitarias, buenas amigas que en una noche de alcohol descubren -o manifiestan- que sienten atracción entre sí, aunque la narrativa no establece si el contacto lésbico que surge entre ellas se extiende en el tiempo o se queda como una experimentación motivada por el alcohol, a pesar de que Yenny si parece ser lesbiana exclusiva, lo cual en el caso de Carolina queda indefinido. En *Despedida de Soltera* la mayoría de los personajes se encuentran el grupo etario de 19 a 30 años de edad, y los juegos lésbicos se dan entre estos personajes, lo que refuerza el patrón del lesbianismo esporádico entre jóvenes como se ha visto en numerosos filmes hollywoodenses, tales como *Juegos Sexuales* (1999).

A pesar de que Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*) también se encuentran en esta categoría de edad no se presentan como personajes que estén en una simple *fase lésbica*, ya que sus acciones durante el filme demuestran que mantienen una relación con un cierto nivel de compromiso, lo que las exceptúa del estereotipo universal dominante para esta generación joven, y utilizado en la cinematografía venezolana.

Los personajes con edades comprendidas entre 41 y 50 años representan un 15% del total de personajes analizados, integrado por Omayra (*Retén de Mujeres*) y Alcanie (*Mecánicas Celestes*), y entre ellas resalta el hecho de que son muy disímiles entre sí. Alcanie aunque es similar a Omayra en edad, es totalmente diferente, ya que en primer lugar, no es venezolana, es profesional, y aparentemente tiene un descubrimiento tardío de su sexualidad con la llegada de Ana a su vida, mientras que el mundo de Omayra se reduce al retén, no se explica si su

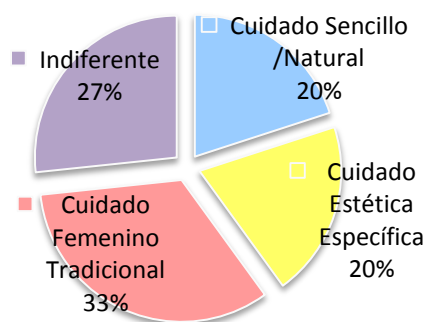
sexualidad lésbica es anterior a su vida antes de este y, mantiene relaciones tanto afectivas como sexuales con más de una pareja durante el filme.

Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita...*) se ubican en la categoría entre 31 y 40 años, y son personajes que demuestran haber alcanzado un cierto nivel de madurez y han asumido un compromiso afectivo y otras responsabilidades recíprocas en su vida cotidiana. Cheila asume la responsabilidad de mantener a su numerosa familia, mientras que Cathy la apoya y se responsabiliza de cuidar de Cheila.

5.2.1.2. APARIENCIA E IMAGEN CORPORAL

Gráfico 2

Apriencia E Imagen Corporal



Fuente: Datos del estudio

Según los resultados obtenidos, un treinta y tres por ciento (33 %) de los personajes analizados presenta una apariencia que responde al *Cuidado Femenino Tradicional*³, el veintisiete por ciento (27%) se muestra *Indiferente* en cuanto a su apariencia, y los personajes que presentan una apariencia que responde al *Cuidado por una Estética Específica*, y a una apariencia *Cuidada Sencilla/Natural*, representan cada uno 20% del total analizado.

³ Esta clasificación corresponde a la *apariencia femenina* entendida esta como el conjunto de atributos, comportamientos y roles asociados social y culturalmente a las mujeres occidentales. Entre estos rasgos se encuentran la sensibilidad, empatía, ternura, entre otros aspectos *maternales*, combinados con una apariencia que no desafíe ninguno de estos cánones socialmente aceptados.

Cuatro de los quince personajes analizados habitan en la cárcel y, por lo tanto, cuentan con pocos medios para cuidar de su aspecto personal. Estos personajes son los clasificados como *Indiferentes* ante el cuidado de su apariencia. Todos estos, especialmente Omayra (*Retén de Mujeres*) y Rosa (*Homicidio Culposo*) presentan una imagen masculinizada, lo que sugiere algo de *butch* o *virago*, estereotipo muy propio del género *Women In Prison*, aunque es un asunto de actitud y no apariencia, lo que podría atribuirse a su supervivencia dentro del ámbito carcelario, y aunque se podría inferir más información sobre este aspecto a partir de sus vidas fuera de la cárcel, no es posible ni importante para su desarrollo dentro de la historia, ya que durante toda la narrativa están confinadas a este recinto.

Los personajes clasificados con una apariencia *Cuidada Sencilla/Natural* son Ana (*Mecánicas Celestes*), Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*). Todos estos personajes destacan por un aspecto que podría calificarse como *cómodo*: desprovisto de maquillaje, cabello desordenado, ropa holgada y confortable, y en el caso de Yenny, se añade su actitud y gesticulación masculinizada, y en el caso de Carolina, su perfil como personaje *intelectual*. A la caracterización de estos personajes se le puede dar la lectura de que son subversivas en tanto que no visten para complacer a la sociedad, más específicamente a los hombres:

Estar a la moda es sumamente atractivo para cualquier mujer que desee adornarse y exhibir sus atributos estéticos. Porque toda mujer «sabe que, cuando la miran, no la distinguen de su apariencia: es juzgada, respetada y deseada a través de su indumentaria» (Simone de Beauvoir (1949/1962: 328). En ese sentido, dice Beauvoir [*sic*] el año 49, si una mujer quiere entrar al mercado matrimonial debe realizar arduos cuidados y faenas que la embellezcan y se adapten a los patrones . (Herbert, E., 2013: 248)

Figuras 11 y 12. *Despedida de Soltera* (2008) Yenny *butch* y Carolina *intelectual*



Contrario a estos personajes, nos encontramos con Celeste (*Mecánicas Celestes*), Ale y Milagros (*La Hora Cero*), todas personajes con una apariencia que responde al *Cuidado de una estética específica*, ya sea por cuestiones laborales o por elección personal. Alejandra (*La Hora Cero*), ostenta una apariencia rebelde, cuya estética recuerda a las lesbianas adolescentes del cine y la televisión hollywoodenses: lleva maquillaje negro y viste con ropa muy holgada del mismo color, poco halagadora a la figura femenina, lo cual intencionalmente contrasta con su pareja Milagros, quien por ser Miss Venezuela y estar ligada al mundo del espectáculo, está obligada a cuidar su aspecto personal de una manera exagerada, por lo que además se puede insertar en el estereotipo *femme*. Es importante destacar que la poca participación de Milagros en la historia gira alrededor de su operación de aumento de senos en la coyuntura de una huelga general de médicos, y todas sus apariciones las hace cubierta sólo por una sábana. El aspecto masculinizado de Alejandra se puede comparar a estereotipos hollywoodenses de jóvenes lesbianas, que responden a estereotipos urbanos usado como sinónimo de rebeldía social. Ambos personajes responden por completo al estereotipo binario *butch/femme*, lo cual reconfirma el lugar común que se pretendía generar con estos personajes.

Al igual que Milagros, Celeste (*Mecánicas Celestes*) está unida al mundo de las artes y el espectáculo, y mantiene una apariencia sumamente cuidada y particular, orientada al estilo post-punk trasgresor y muy a la moda de mediados de la década de 1980, que recuerda a la cantante lírica *punk* Nina Hagen, quien parece haber inspirado el personaje de Celeste. La apariencia de esta última y Milagros está definida por su ocupación, y podría decirse que su estética es tal, para la aprobación o desaprobación de un público.

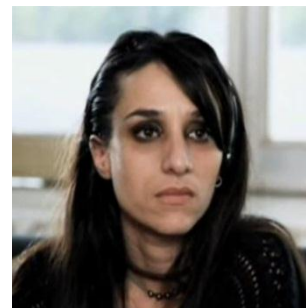
Figuras 13. *Mecánicas Celestes* (1996)

Celeste *punk*



Figura 14. *La Hora Cero* (2008)

Alejandra rebelde



Bajo la categoría *Cuidado femenino tradicional* se clasificó a Ana y Alicia (*Macho y Hembra*), Alcanie (*Mecánicas Celestes*), Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita*). Ana y Alicia (*Macho y Hembra*) son ambas personajes cuidados, femeninas, que podrían insertarse dentro de la categoría de *lesbianas neuróticas*, ya que su relación permanece oculta, restringida al pequeño círculo de su trío. Alcanie responde por completo al estereotipo de *lesbiana sofisticada* establecido por Caroline Sheldon. Es una mujer mayor, que ha triunfado en el mundo de los hombres, pero a la vez comparte algunas características de la clasificación de lesbiana neurótica al mantener su sexualidad oculta y manifestarla de manera tardía y, a su vez, mantenerla restringida. Cheila y Cathy podrían corresponder al estereotipo *femme*, aunque su relación y su orientación son completamente públicas. Por su puesto, en cuanto a Cheila hay que hacer la salvedad de que es una transexual femenina que se ayuda a reafirmar su género a través de su apariencia y, por lo tanto, su arreglo personal quizá sea más cuidado y femenino.

Durante los años '80 la mayoría de los personajes lésbicos se restringieron a un aspecto masculinizado y *butch*, motivado quizá al desconocimiento del tema: lo que no se ve o no se conoce será siempre estereotipado. Hacia la década de 1990, en correspondencia con el rumbo que tomaban las representaciones de homosexualidad en el cine internacional, las lesbianas se normalizaron y abandonaron el aspecto masculino para poseer un aspecto relativamente indiferente frente a la propuesta femenina de la industria cultural de la televisión, y en el caso de Venezuela, el Miss Venezuela. Dice Pelayo García:

Así como los modelos de homosexualidad en el cine se han desplazado hacia una hipermasculinidad, el modelo lésbico ha evolucionado paralelamente hacia una hiperfeminidad con personajes muy femeninos o muy cotidianos, con una reflexión sobre el lesbianismo basada más en la emoción que en la apariencia. (2011: 154).

La abundancia de lesbianas cuyo aspecto es sencillo, indiferente o masculinizado puede estar motivada al hecho de que el cine venezolano ha sido dirigido hacia un público netamente heterosexual y, por lo tanto, es esencial mostrar estereotipos que el público pueda identificar y resaltar del resto. Una lesbiana *femme* es poco comprensible para un espectador masculino, ya que el hombre heterosexual percibe a la mujer como un sujeto que siempre debe estar a su disponibilidad y los medios de comunicación masiva se han encargado de reafirmar este concepto a través de manifestaciones lésbicas esporádicas o momentáneas, que muestran al

lesbianismo como un episodio breve tras el cual las mujeres se mantienen fieles a los hombres. En este aspecto el cine venezolano nunca ha pretendido que los heterosexuales entiendan algo de la realidad lésbica, ni que la mujer lesbiana se identifique en pantalla. Por el contrario, todo apunta a que el cine que ha incluido personajes lésbicos se ha hecho dirigido al público heterosexual: “(...) los espectadores heterosexuales esperan, exigen, que la representación de la otredad se haga de manera inequívoca, clara, explícita, a través de rasgos que desde el primer momento separen al homosexual de quien no lo es.” (Mira, 2008: 78)

A diferencia del tratamiento que han recibido los personajes masculinos homosexuales, la falta de modelos ha limitado la construcción de un imaginario lésbico con el cual la lesbiana pueda identificarse o relacionarse, similar a lo que ha sucedido en el cine español: “el cine español no está hecho para la construcción de una identidad lésbica, ya que el cine de temática lésbica ha pasado de no existir a estar lleno de personajes lésbicos totalmente integrados.” (Pelayo García, 2012: 154). Al igual que en el cine español, en el cine venezolano, el interés por los personajes lésbicos – si ha habido tal cosa- ha migrado de un enfoque en la apariencia y la masculinización de los años ‘80, hacia cuestionamientos emocionales presentes en *Mecánicas Celestes*, *Cheila, una casa pa’ maita*, y *La Hora Cero*, en los que las lesbianas son mujeres *normalizadas* y cotidianas. *Macho y Hembra* destaca por ser la primera película en abordar asuntos de orientación sexual en mujeres cotidianas y no estereotipadas, aunque no se trate de una relación exclusivamente lésbica y que ambas mujeres acaben retornando a una relación heterosexual.

Excepto los personajes de la cárcel quienes ostentan una actitud masculina, la mayoría de los personajes podrían considerarse *femme* en cierta medida, dado que su estética es femenina, aunque no en exceso, y su aspecto podría ser el de cualquier mujer, lesbiana o no. Esto resulta positivo, en tanto que la apariencia no ha sido utilizada como estereotipo, es decir, como un rasgo diferenciador de lesbianismo en el cine venezolano. Sobre este tipo de estética acota Pelayo García (2011: 301- 302):

Éste es un personaje subversivo en la medida en que se opone al cliché cultural de lesbiana *reconocible* a simple vista, por su asimilación al modelo masculino. (...) Ésto no implica en ningún caso que el personaje presente un aspecto físico descuidado, simplemente no se subrayan las características de aspecto que suelen asociarse al género.

5.2.2. PERFIL SOCIOECONÓMICO:

5.2.2.1 NIVEL SOCIOECONÓMICO Y CULTURAL

Gráfico 3

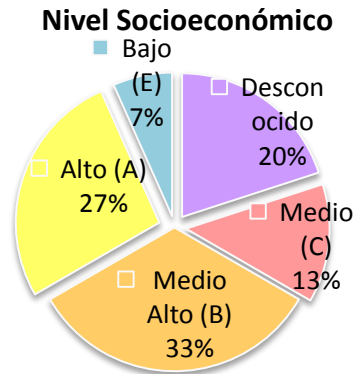
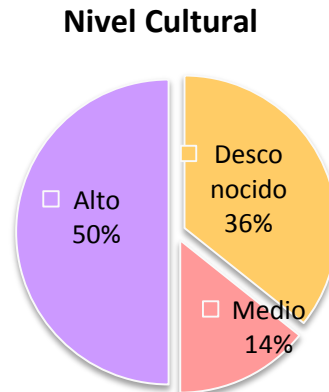


Gráfico 4



Fuente: Datos del estudio

En cuanto al *Nivel Socioeconómico* de los personajes, la clasificación se realizó en base a la observación de aquellos rasgos de los personajes que pudieran inferir en su estatus socioeconómico. El treinta y tres por ciento (33%) están ubicados en la categoría *Medio Alto (B)*, un 27% en la categoría *Alto (A)*, un veinte por ciento (20%) categoría *Desconocido*, nivel *Medio (C)* con trece por ciento (13%), *Bajo (E)* con 7%.

En la categoría *Alto (A)* se encuentran Alicia (*Macho y Hembra*), Ana y Alcanie (*Mecánicas Celestes*). Alicia se ubicó en dicha categoría dado su origen acomodado de *niña consentida* de una familia llanera. Ana (*Mecánicas Celestes*) se insertó dentro de esta dimensión por ser un personaje que obviamente posee un estatus de clase alta: habla varios idiomas, se permite un viaje imprevisto a París y su interés en el canto lírico demuestra que es una persona educada y culta. Alcanie es una mujer madura, elegante, dedicada al psicoanálisis de la Escuela Lacaniana, profesión que ejerce de manera algo liberal e independiente desde su cómodo apartamento en París, todos indicadores de que no posee un nivel socioeconómico bajo.

Ana (*Macho y Hembra*), Yenny, Carolina (*Despedida de Soltera*), Alejandra y Milagros (*Homicidio Culposo*), se ubican en el nivel *Medio Alto*, ya que son todas muchachas educadas y la mayoría posee educación universitaria, se dedican a profesiones liberales, o al mundo del espectáculo, tal como es el caso de Milagros. Esta situación no necesariamente indica un nivel cultural alto, pero sí socioeconómico. El caso de Celeste, aunque también se dedica a las artes histriónicas y al espectáculo, es muy diferente al de Milagros. Celeste se encuentra en un espacio cultural más abierto que la permite expresarse de manera creativa, mientras que Milagros está limitada a cánones y status de belleza y comportamiento propios del modelaje y las expectativas organización *Miss Venezuela*. Celeste se ubica en esta clasificación de nivel socioeconómico ya que el discurso cinematográfico no ofrece información que lo contradiga, pero es evidente que no puede ser insertada en un estatus bajo: habla varios idiomas, también ejerce el canto lírico y posee interés por las artes escénicas.

Milagros y Alejandra (*La Hora Cero*) evidentemente son jóvenes caraqueñas con un nivel social *Medio-Alto (B)*. La señora Isabel, madre de Milagros, es claramente una persona económicamente acomodada y educada, por lo que se asume que su hija comparte el mismo estatus. De Alejandra es poca la información que se puede obtener, pero se puede asumir que posee algo más que un nivel medio por su forma de hablar y comportarse.

Yenny y Carolina se insertaron en la clasificación *Medio-Alto*, ya que ambas son jóvenes universitarias, lo cual además funciona como distintivo de ambos personajes dentro de los personajes de *Despedida de Soltera*. En este film todos los personajes, incluidas las mujeres invitadas a la despedida de soltera, poseen un estatus de clase alta, especialmente en el momento en el que fue realizado el film, cuando ya la Venezuela saudita comenzaba a extinguirse.

En el nivel *Medio (C)* se ubican Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita*). El caso de Cheila es particular ya que su contexto familiar está sumido en marginalidad, y la crítica a esta situación es el verdadero centro temático de este filme, por lo que hay que considerar que lo que se pretendió mostrar es el hecho de que Cheila logró surgir y modificar su estatus socioeconómico, aunque el discurso cinematográfico no menciona mayores detalles sobre su estatus actual en Canadá, sino solamente un comentario de Cheila en cierta escena sobre su

situación de desempleo. Aunque no hay ninguna escena en el filme que muestre el nivel de vida que Cheila y Cathy comparten en Canadá, esta última se incluyó en esta categoría (*Medio*), ya que se asume que comparte el mismo nivel que su compañera.

Buena parte de los personajes analizados habitan en prisión, -Rosa (*Homicidio Culposo*), Omayra, María y la Reclusa X (*Retén de Mujeres*-, y no se revelan datos sobre la vida de estas fuera de ese medio por lo que representan el 21% en la categoría *Desconocido*, y se calificaron de esta manera por falta de información sobre estos personajes, excepto Rosa, quien se calificó *Bajo (E)* por sus fallas al hablar, como por ejemplo: *emprestao* en vez de prestado, lo cual sugiere un escaso nivel educativo, y por tanto, un nivel socioeconómico bajo.

En cuanto al *Nivel Cultural* de los personajes analizados es importante destacar que el discurso cinematográfico no ofrece gran información sobre la mayoría de los mismos. La mitad de los personajes (50%) se identificó con un nivel cultural *Alto*, y el catorce por ciento (14%) con nivel *Medio*, la mayoría calificadas así por poseer educación universitaria o por demostrar intereses propios de quién posee un nivel cultural amplio. La mayoría de estos resultados se corresponden con filmes posteriores a 1990, a excepción de *Macho y Hembra*, lo cual permite inferir de estos resultados que el lesbianismo o se ha confinado a la prisión o se ha retratado como una inclinación propia de mujeres con un nivel sociocultural superior al estatus medio. Treinta y seis por ciento (36%) de los personajes se clasificaron con un nivel cultural *Desconocido*, ya que el discurso cinematográfico no ofrece esta información.

Los personajes ubicados en el nivel cultural *Alto* poseen estudios *universitarios* como es el caso de Ana, Alicia (*Macho y Hembra*), Alcanie (*Mecánicas Celestes*), Yenny, Carolina (*Despedida de Soltera*) y Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*), quien a pesar de sus antecedentes familiares y su pasado cargado de precariedades socioeconómicas, logra realizar estudios de cuarto nivel y emigra a otro país con distintos códigos sociales e idiomáticos. En el caso de Ana (*Mecánicas Celestes*), aunque en ningún momento se aclara si posee estudios universitarios, el hecho de dedicarse al canto lírico y de dominar varios idiomas, la hace poseedora de un nivel cultural alto. Por su parte, Alcanie, Yenny y Carolina son profesionales y sus personajes están perfilados como mujeres intelectuales.

Algunos personajes ubicados la categoría *Desconocido*, en ciertos momentos demostraban tener conocimientos específicos o puntuales sobre algunos aspectos, como es el caso de Omayra, cuando hace una referencia a los violines Stradivarius. El caso de Rosa resulta particular y difícil de clasificar, ya que, aunque su nivel socioeconómico se clasificó *Bajo (E)* y, a lo largo del desarrollo de la historia se muestra como una persona con un vocabulario reducido, demuestra todo lo contrario en el montaje de la obra teatral *Juana Americana*, en la que se destaca por sus habilidades declamatorias. Esto podría tratarse de que el personaje tiene un nivel cultural medio, o de un error actoral y una escasa dirección de actuación. Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*) se insertaron en la clasificación *Desconocido* ya que no hay ninguna escena, si quiera una línea, de estos personajes que de un indicio de su nivel cultural.

Un grupo de personajes se incluyeron en la categoría *Medio*, ya que el discurso cinematográfico sugiere que tienen un nivel educativo universitario, ya sea por sus intereses, su manera de comportarse, su ocupación o algún otro detalle que las identifica como tal, y ante la ausencia de datos que contradigan dicha clasificación. Aunque se podría decir que el nivel cultural de Cathy (*Cheila, una casa pa' maita...*) es desconocido, por sus maneras se puede clasificar en la categoría *Medio*. En el caso de Celeste (*Mecánicas Celestes*), su nivel cultural se puede dilucidar por sus intereses orientados hacia el *performance* y las artes, su capacidad de hablar varios idiomas, y además, su ejercicio del canto lírico, que requiere de un nivel cultural bastante alto.

Dentro del modelo de análisis diseñado por Juan Carlos Alfeo Álvarez se incluyó un indicador sobre la ocupación profesional de los personajes, pero en el caso de esta investigación no se amplió este punto ya que ningún guión de las películas analizadas ofrece suficiente información sobre este punto por lo que es *Desconocido* en la mayoría. Tres de los personajes de la población analizada están insertas en el mundo de las artes y el espectáculo, a saber, Ana, Celeste (*Mecánicas Celestes*), Milagros (*La Hora Cero*), y el resto se dedica a profesiones consideradas liberales, o al ejercicio independiente de las mismas: antropólogas (Ana, Alicia), psicóloga (Alcanie) y Cheila, que estudió educación, pero su cambio de sexo biológico y su condición de emigrante en Canadá, la forzaron a dedicarse de manera independiente a la peluquería y a abandonar cualquier posibilidad de ejercer su carrera universitaria. Asimismo, el

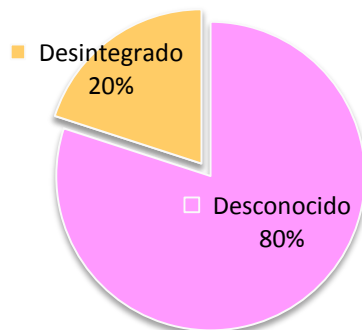
guión deja ver que Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*) son profesionales, pero no se revela a qué se dedican.

5.2.3. ENTORNO DEL PERSONAJE

5.2.3.1. REPRESENTACIÓN DEL NUCLEO FAMILIAR

Gráfico 5

Núcleo Familiar Original



Fuente: Datos del estudio

En cuanto al núcleo familiar de los personajes el gráfico refleja que el discurso cinematográfico no revela estos datos en la mayoría de los personajes (80%), mientras que en el resto aunque el núcleo familiar es conocido, se trata de familias *Desintegradas* (20%). El diccionario de la RAE define como familia “Grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas.”, en otras palabras, debe entenderse por familia aquella integrada por padres e hijos, que representa el entorno en que el personaje ha crecido. Cuando se habla de familia desintegrada se entiende que es aquella donde uno o ambos progenitores están ausentes, y que dicha ausencia ocasiona una ruptura de la unidad de la estructura familiar, lo cual afecta a los demás integrantes del grupo y la relación establecida entre ellos.

Es muy poca la información que se puede obtener a partir de la diégesis sobre el núcleo familiar original de los personajes por lo que se puede inferir que la familia no ha sido un tema central a la hora de mostrar la vivencia de personas sexodiversar en el cine venezolano. Según

Peña Zerpa (2011), con frecuencia se les ha mostrado como personajes vinculados a la delincuencia, a las prácticas transgresoras y como consecuencia de esto, se pueden percibir como personajes desligados o desapegados, cuyo núcleo familiar no ha sido importante, con algunas excepciones como *La oveja negra* (1987) de Roman Chalbaud para la homosexualidad masculina, y *Cheila... una casa pa' maita* (2010), para la homosexualidad femenina.

Es importante destacar que debido a la misma ausencia de datos sobre el núcleo familiar de la mayoría de los personajes es imposible conocer su relación con el mismo, lo cual en el modelo original diseñado por Juan Carlos Alfeo Álvarez (1997) era indicio importante de esta dimensión analítica. En dicho modelo se cuantificó -al igual que el resto de indicios- el grado de aceptación de los personajes en su núcleo familiar original y la actitud de los mismos hacia su familia, lo cual en este caso fue imposible, ya que en nueve de los quince personajes del censo no existen datos que revelen esta información. En cuanto a esta ausencia de datos se puede establecer un paralelismo con las representaciones del hombre homosexual en el cine español: “En el cine español no son tan evidentes ni los vínculos que unen a sus miembros ni la propia estructura de estos grupos, probablemente porque el cine español no parece estar interesado en la cotidianeidad homosexual” (Alfeo Álvarez: 1997/2003:153).

El único personaje cuyos orígenes y pasado familiar son ampliamente mostrados es Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*), ya que su familia juega un rol importantísimo en el desarrollo de la historia. Es una familia completamente desintegrada con la que Cheila mantiene conflictos desde la infancia. En la numerosa familia de Cheila compuesta de hijos varones de diferentes padres y sus respectivas conyugues e hijos, habitan todos la misma casa y, obviamente se dan dinámicas particulares en la que todos deberían asumir responsabilidades pero nadie lo hace. Cheila y la casa son elementos equivalentes dentro de la trama, como bien refiere Carreño: “en esa dependencia maliciosa de la familia de una casa de la que todos reciben y se aprovechan, pero a la que nadie se siente obligado a retribuir” (Carreño, 2012: 7). Entre Cheila y su familia existe una relación amor-odio mutua, centrados en la orientación sexual de Cheila, característica por la cual es castigada por sus familiares desde temprana edad, con humillaciones y otros maltratos. De manera concomitante ella es y ha sido el sustento económico fundamental para la

familia, además de ser, desde el punto de vista psicológico, uno de los miembros más centrados de la misma.

Otro personaje del cual se puede inferir su núcleo familiar original es Milagros (*La Hora Cero*). Aunque la información es breve y es imposible determinar si es desintegrada o no, se apunta al conflicto que sostiene su madre, la Señora Isabel, con Alejandra, la compañera sentimental de Milagros. La madre intenta *proteger* a su hija y aborrece por completo a Alejandra, aunque la situación de secuestro en que se encuentran las obliga a unirse. En la escena final para las dos chicas, luego de la liberación de Milagros, estas intercambian abrazos y besos, y así la madre repara en que la relación que ellas comparten es de verdadero afecto y abraza a Alejandra, en señal de aceptación.

En *Macho y Hembra* también se puede percibir el núcleo familiar de los dos personajes, ambos desintegrados. Alicia es proveniente de una familia llanera en la que la madre falleció, mientras que en el caso de Ana es el padre que ha desaparecido y posiblemente muerto tras un exilio político. Ambas ausencias marcan a los personajes: Alicia es criada por su padre en un mundo rural y de hombres dando como resultado una suerte de “Doña Bárbara”, una devoradora de hombres, que se reconforta en su sexualidad liberada y dominante, aunque a la vez siente culpa por su manera de comportarse. En el siguiente diálogo, Alicia se dirige a Ana, y expone la diferencia de carácter entre ellas:

ALICIA: qué vaina que a uno le gusten tanto los hombres. Desde chiquita allá en el hato, sabía enlazar y domar a las yeguas. Qué vaina que a uno le gusten tanto. Pareces una perra realenga, decía mamá. Siempre rodeada de machos. Tenía razón. Es mejor como tú. Quisiera ser como tú. Tranquila. Serena.

Fuente: Transcripción propia.

Sobre el personaje que representa Alicia, Carmelo Vilda (1985: 124) reflexionaba:

Alicia tampoco representa a la hembra, es decir, la otra cara de la misma moneda. Su integración al triunvirato afectivo es también muy fluido porque aunque “siempre fui realenga, fogosa y me gustaban los hombres desde que era niña” y a pesar de que alude a su idiosincrasia llanera para justificar ciertos instintos atávicos, no por eso es una Doña Bárbara. Carece de –normas, prejuicios, discriminaciones y se excita cuando transgrede algún tabú clasista o moral. Admira a su padre, pretende ser impositiva como él y dirige su cariño más hacia su amiga Ana que hacia Daniel a quien en el fondo desprecia aunque le ofrezca de vez en cuando su sexo.

Por su parte, Ana es criada en la ciudad por su madre y su abuela, en un entorno en el que, a diferencia de Alicia, está expuesta a la feminidad. Las tres mujeres son fuertes y han enfrentado su destino desprovisto de figura masculina en mutua compañía, por lo que son muy apegadas entre sí y hay algo de dependencia entre ellas. Cuando Ana se muda con Daniel se da una situación hostil entre las tres mujeres. La madre y la abuela castigan a Ana con violencia verbal y física por la decisión de vivir junto a su compañero y la califican de “puta” por preferir el cariño y la compañía de un hombre, ante el trío de fuerza femenina que han conformando.

Esta diferencia entre las familias de Ana y Alicia puede explicarse a través de lo esbozado sobre el núcleo familiar por Siles (2005) sobre el filme *El pájaro de la felicidad* (1993), donde el padre respondía a un modelo fálico y la madre a un modelo castrador, una situación análoga a la presentada por el padre de Alicia y la madre y abuela de Ana en *Macho y Hembra*.

Los padres castradores cierran todo contacto con esa experiencia angustiosa (sic) vivida por sus hijos utilizando una palabra autoritaria, prepotente y pragmática que asfixia toda comprensión de esa experiencia traumática. (...) Por otra, el padre y la madre considerados fálicos quieren, a través de su palabra cariñosa, emocional y tierna, proteger y encerrar a sus hijos en ese espacio imaginario donde las heridas de la vida queden fuera.” (Siles, 2005, Citado en Pelayo García, 2012: 162)

En el caso de *Macho y Hembra*, las familias de ambos personajes desconocen su inclinación lésbica y por lo tanto no se puede hablar de aceptación o rechazo en torno a la orientación sexual de dichos personajes.

Si bien en el cine que explora la temática homosexual se ha visto con frecuencia que los personajes sustituyan la familia original por una familia *gay*, en los personajes lésbicos del cine venezolano no se ha dado este caso de manera tan específica.

Para muchas personas homosexuales y lesbianas “la salida de su entorno se constituye como el único modo de escapar a la norma heterosexista: tener novia/o del otro sexo, casarte, tener hijos, etc. Recordamos aquí la importancia del parentesco como base de la organización social y el peso normativo que conlleva.” (Pichardo Galán, J.I., 2003: 282, Citado en Pelayo García, 2011: 209)

[Se podría decir que un personaje que sustituye a su familia original por un nuevo grupo es Ana (*Mecánicas Celestes*), quién al borde del altar huye de Venezuela a Francia y se inserta en una pequeña comunidad integrada por otras latinas emigrantes.

De cierta forma, Ana y Alicia (*Macho y Hembra*) también sustituyen a su familia original, al refugiarse en el trío que forman con Daniel. Es difícil decir si Cheila sustituyó a su núcleo familiar original o si escapó de él y de su entorno emigrando a Canadá, donde conforma una familia con Cathy. Dice Pichardo Galán (2003):

Para muchas personas homosexuales y lesbianas “la salida de su entorno se constituye como el único modo de escapar a la norma heterosexista: tener novia/o del otro sexo, casarte, tener hijos, etc. Recordamos aquí la importancia del parentesco como base de la organización social y el peso normativo que conlleva. (2003: 282, Citado en Pelayo García: 209)

5.2.3.2. VISIBILIDAD DEL PERSONAJE LÉSBICO

Gráfico 6

Visibilidad Final

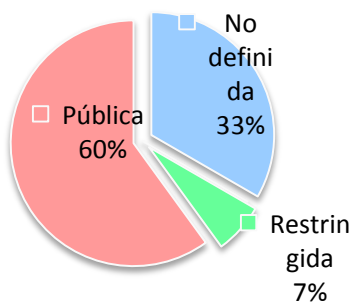


Gráfico 8

Evolución De La Visibilidad

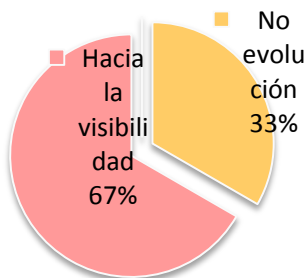


Gráfico 7

Visibilidad Inicial

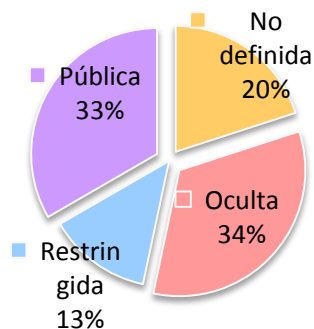
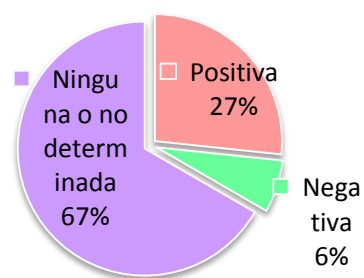


Gráfico 9

Consecuencias De La Visibilidad



Para la homosexualidad tanto femenina como masculina, la visibilidad siempre ha sido un tema importante en todos los ámbitos: en estudios académicos, en luchas sociales y en las manifestaciones artísticas. En este sentido, el cine no ha sido la excepción, a pesar de que según

los resultados específicos del análisis, en el cine venezolano la discusión de la visibilidad no ha sido un tema central. Un sesenta y siete por ciento (67 %) de los personajes evoluciona hacia la visibilidad mientras que el treinta y tres por ciento (33%) no evoluciona ya que desde el inicio de la trama su sexualidad era visible. Concretamente, estos personajes son Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita...*), y los personajes de la prisión Omayra, María, la Reclusa X (*Retén de Mujeres*), y Rosa (*Homicidio Culposo*). A pesar de la sexualidad de ningún personaje permanece en la ocultación, y de que los números sean positivos para el tratamiento de la visibilidad lésbica en el cine venezolano, es un asunto que no es tratado en el desarrollo de la diégesis y, por lo tanto, el espectador lo da por sentado. Sin embargo, se ha constituido en uno de los principales puntos de lucha y exigencia social de los colectivos lésbicos en Venezuela.

Todos los personajes que no habían hecho visible su sexualidad, lo hacen hacía el final de la historia, ya que según los resultados, el porcentaje de visibilidad oculta se redujo a 0% en la visibilidad final, salvo Ana y Alicia (*Macho y Hembra*) cuya orientación siempre fue la heterosexualidad, aunque experimentaran con el lesbianismo. Según el cierre de la historia de *Macho y Hembra*, se presume que se hace público en el libro que publica Ana, pero no se evidencian las consecuencias de esto, por lo que se clasificó como restringido para los integrantes del trío.

Cheila y Cathy son los únicos personajes y la única pareja en los filmes analizados que goza de completa visibilidad tanto en el núcleo familiar de Cheila como en el de sus amistades, aunque no se especifica si se muestran públicamente en todos los ámbitos y espacios. Cheila evoluciona hacia la visibilidad desde su infancia hasta la adultez, aunque las consecuencias de esta visibilidad son positivas en todos los aspectos de su vida, menos en el ámbito familiar, donde por el contrario, le causa problemas desde el principio.

La confesión o la declaración es un aspecto de la visibilidad de los personajes que es importante considerar. Este es el momento en el cual el personaje se identifica a sí mismo como lesbiana: la salida del closet, entendido como la circunstancia en la cual la persona hace visible su condición sexual a su entorno social, o donde confiesa a otro sus inclinaciones y/o sentimientos. En las unidades de estudio se produce en *Mecánicas Celestes* y en *Despedida de*

Soltera, en los casos de los personajes Alcanie, Yenny y Carolina, respectivamente, aunque ninguna de estas declaraciones sea propiamente una *salida del closet* ya que no se identifican a sí mismas como lesbianas, sino que declaran amor o atracción por otro personaje de su mismo sexo.

La forma más común de afirmar la identidad que han tomado los filmeslésbicos son los *coming out films*. Salir del closet ha sido un ritual central en el movimientolésbico, y los filmes realizados por lesbianas cuantitativamente reflejan esto (ver filmografía). Dichos filmes ofrecen al público una expresión de sus experiencias personales. Son un componente de la culturalésbica que da forma, apoya y politiza el cambio personal y la auto-definición. Becker, E. Citron, M., Lesage J. Rruby Rich, B. (1981). (Original en inglés. Traducción propia)

Aunque en las películas analizadas y en Venezuela aún no existan filmes exclusivamente sobre la confesión o la salida del closet, queda demostrada la relevancia del reflejo de esta acción en los medios de comunicación, ya que resulta en la reafirmación y crecimiento de todo un colectivo, para dar un paso más hacia la invisibilidad.

La visibilidad de la orientación sexual de los personajes como Ana, Celeste y Alcanie (*Mecánicas Celestes*), resulta difícil de clasificar ya que no se sabe si la misma traspasa los límites de sus amistades. Asimismo, el estatus de su relación no queda claro, ni tampoco si es pública o restringida. Nuevamente se presenta la decisión cinematográfica de Fina Torres de mantener este final ambiguo. Podría hablarse de una visibilidad completamente pública o restringida, sólo conocida para su círculo más próximo. En todo caso, la consecuencia de esta visibilidad se clasificó como positiva ya que tanto Ana como Alcanie se permiten explorar mutuamente sus sexualidades y, aparentemente, permanecen juntas.

Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*) son los únicos personajes que evolucionan hacia la visibilidad con consecuencias completamente positivas, a pesar de que el tratamiento de estas se limita a su entorno más próximo: la bendición de la madre de Milagros. Evidentemente, por tratarse de una subtrama en el filme, las consecuencias de esta visibilidad no son expuestas por completo. A pesar de que esta relación y su entorno no son ampliados, el tratamiento de la actitud de los personajes que conocen la orientación de Milagros, tales como el comisario y su asistente,

es de completa aceptación y respeto, especialmente, tratándose de una figura pública como Milagros y el papel que representa como Miss Venezuela.

Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*) evolucionan hacia la visibilidad pero las consecuencias de esta no se conocen, a excepción de que les permite estar juntas y manifestar su sexualidad. Yenny hace una declaración de afecto a Marisabel completamente pública, delante de todas las mujeres presentes en la fiesta, mientras que Carolina confiesa sus sentimientos a Yenny de manera privada. Para Carolina, las consecuencias de la exposición de su sexualidad es la posibilidad de estar junto a Yenny, aunque la elipsis no revela si esta relación se extiende. Se presume que para Yenny las consecuencias de esta revelación pueden ser un poco más complejas, ya que al escucharla sus amigas parecen extrañadas pero esta reacción no se amplía, y es la única respuesta que se percibe de estas ante la confesión de Yenny.

Para las lesbianas la visibilidad es uno de los temas más importantes, pero en Venezuela no ha sido una problemática social significativa, y el tratamiento que se le ha dado en el cine es un reflejo de esto, a pesar de que anualmente, desde el año 2008, se celebra internacionalmente cada 26 de Abril, el día de la visibilidad lésbica, en distintos ámbitos públicos. El día 13 de Octubre, se celebra discretamente en Venezuela y Latinoamérica el Día Internacional de la Rebeldía y Visibilidad Lésbica.

A pesar de que la mayoría de los personajes son visibles o no demuestran tener conflictos en cuanto a la visibilidad de su sexualidad, en ninguno de los filmes analizados es abordado en tanto conflicto universal que atraviesa la realidad homosexual, y se podría decir que dicho tratamiento de la visibilidad lésbica sí se corresponde con su situación en Venezuela, es decir, casi inexistente.

5.2.4. CARACTERIZACIÓN SEXUAL

5.2.4.1. ORIGEN DEL LESBIANISMO

Emergencia y Génesis del lesbianismo en el personaje:

Gráfico 10

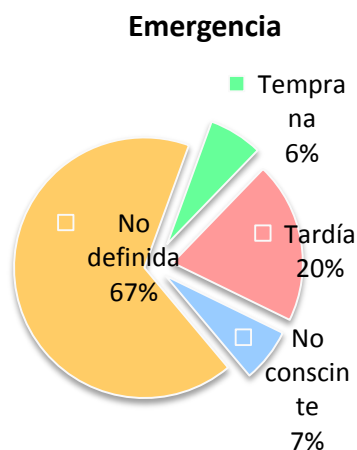
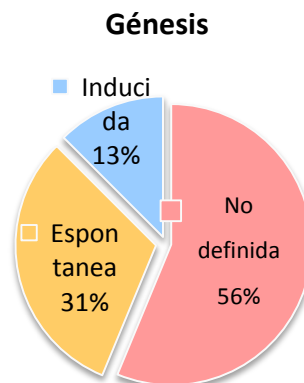


Gráfico 11



Fuente: Datos del estudio

En la mayoría de los personajes analizados (67%) no se conoce el momento en que manifestaron por primera vez el lesbianismo ni de qué manera lo hicieron, o qué factores explican este génesis (56%). Estos son los personajes carcelarios en *Homicidio Culposo* y *Retén de Mujeres*, Celeste (*Mecánicas Celestes*), Yenny (*Despedida de Soltera*), Cathy (*Cheila, una casa pa' maita...*), y Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*). En cuanto a la génesis del lesbianismo, en un cincuenta y seis por ciento (56%) de los personajes es desconocido, en un 31% es Espontáneo (Alicia (*Macho y Hembra*), Alcanie, Celeste (*Mecánicas Celestes*), Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*), y en un 13 % es inducido Ana (*Macho y Hembra*) y Ana (*Mecánicas Celestes*).

Como se ha visto en el desarrollo de este capítulo, los personajes lésbicos carcelarios son los menos ampliados puesto que cumplen una función netamente antagonista ante las heterosexuales protagonistas. El resto de los personajes no se ampliaron quizá por secundarios o porque estos aspectos de su sexualidad no contribuían a la trama principal de la historia.

En ninguno de los personajes carcelarios se habla del origen de su condición lésbica, que bien podría atribuirse a un medio de supervivencia en este medio o a una orientación previa. Es indeterminable dado que ningún filme ofrece esta información, y se limita a mostrar el tiempo presente de los personajes, en el cual todos han expuesto su orientación sexual y se han valido de esta para fortalecer las relaciones de poder dentro de la prisión.

Le siguen aquellos personajes cuya manifestación fue tardía (27%): Ana, Alicia (*Macho y Hembra*), y Alcanie (*Mecánicas Celestes*). Dice Pelayo García (2012) sobre la manifestación tardía del lesbianismo, a la que se adaptan algunos de estos personajes como Alcanie:

(...) todos aquellos personajes que hasta una etapa más o menos tardía en sus vidas, manifiestan no haber sentido ningún impulso lésbico. Para estas mujeres, el lesbianismo es una circunstancia que irrumpe de repente en sus vidas (en muchos casos a una edad madura), provocándoles nuevos sentimientos, y viéndose obligadas a romper con su vida y familia heterosexual y a construir una nueva identidad lésbica que en algunos casos llega acompañada de una crisis procedente de la no aceptación o estado de shock ante este sentimiento de atracción hacia otras mujeres. (Pelayo García, 2011: 188)

La manifestación del lesbianismo en Alcanie se calificó como tardía dado que ella es una mujer de más de 40 años, como se especificó en el punto 7.1, que se percató de su inclinación cuando conoce a Ana. En cierta escena, Alcanie se desmaya y al despertar, en contrapicado se ve Ana con efectos ondeantes. Intercambian miradas, Ana le anuncia que ha aceptado casarse para obtener la visa francesa y al despedirse, mientras Alcanie aún se recupera, Ana la besa en la frente y se va. Esta escena cargada de tensión lésbica y en la que se denota cierto conflicto interno de parte de Alcanie, se identifica como el momento en que ella repara en su atracción hacia Ana.

Figura 15. *Mecánicas Celestes*(1996). Alcanie reacciona extrañada a un abrazo de Ana



Alcanie da de beber a Ana una poción que el santero Tutú le ofrece para “atraerla u olvidarla”. Tras beberla, Ana besa a Alcanie y se sugiere que mantienen relaciones sexuales - acción que es omitida por la cámara y suplantada por efectos especiales-, y de esta forma, Ana se convierte en el único personaje del análisis en el que el lesbianismo emergió de forma *No consciente e Inducida* por la poción de Tutú. Por su parte, Alcanie es un personaje que se muestra acongojado desde su primera aparición en la historia: siempre llorando en el café, y es Ana la única capaz de detener esta tristeza. Esto permite inferir que su sufrimiento se debía a una posible frustración o confusión sentimental, o sexual, por lo que tras conocer a Ana esta cesa.

En el caso de Celeste (*Mecánicas Celestes*), la génesis del lesbianismo se calificó como espontánea ya que no hay ningún elemento en el discurso cinematográfico que sea la causa inductora de su orientación. Se podría decir que su interés por Alcanie surge a raíz de que esta era el interés romántico de Ana, y es parte de los objetivos de Celeste sabotear a Ana de cualquier manera, pero en ningún momento se habla de qué motivos la llevaron al lesbianismo, ni en qué momento emergió.

Ana y Alicia (*Macho y Hembra*) se calificaron como de emergencia *Tardía* dado que en el filme, estas muchachas heterosexuales comparten una experiencia lésbica, que la narrativa no permite dilucidar si es la primera en sus vidas, pero ciertamente es la inicial entre ambas, y es también la primera una relación lésbica prolongada que comparten, aunque su centro sea el macho y su posesión de ambas. Si bien la génesis del lesbianismo de Alicia se clasificó como *Espontáneo*, en Ana se clasificó como *Inducido*, ya que es Alicia quien propicia la interacción lésbica entre ellas y es quien permanece dominante junto a Daniel en esta relación triangular. La siguiente cita de Vilda (1985) expresa que, de cierta forma, Ana acepta la conformación del trío para complacer los deseos de Daniel, más que por satisfacer su propia curiosidad:

Ana, por el contrario, vive la relación triangular cuesta arriba.- Ama a Daniel y por eso acepta con lágrimas "a posteriori" las caricias lesbianas de Alicia. Es ella la única que sufre la tensión entre la aventura que protagoniza y la resaca de la tradición, entre la necesidad de caminar hacia adelante y la tentación del retroceso. (Vilda, C. 1985: 124)

Cheila es el único personaje en que la narrativa que muestra una emergencia *Temprana*, cuya evolución se muestra desde la infancia hasta la adultez. No obstante, el discurso

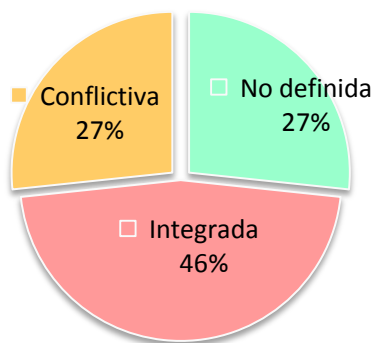
cinematográfico no habla ni de la emergencia ni de la génesis de su orientación lésbica, si no de su transexualidad y el tratamiento cinematográfico y discursivo es el de la evolución de un hombre homosexual.

En el resto de los personajes, la emergencia y la génesis del lesbianismo es *Desconocido*, dado que la narrativa cinematográfica no permite obtener mayor información al respecto. A pesar de que es muy común en las representaciones cinematográficas sobre homosexualidad dotarlas de una connotación patológica, o producto de la interacción familiar o infantil, en el cine venezolano no se ha producido este tipo de fenómeno como una constante.

5.2.4.2. INTEGRACIÓN DEL LA SEXUALIDAD LESBICA POR PARTE DEL PERSONAJE

Gráfico 12

Integración en el Personaje del Lesbianismo



Fuente: Datos del estudio

En este punto se habla de la manera en que el personaje asume y convive con su orientación sexual lésbica. En un cuarenta y seis por ciento (46%) de los casos es *Integrada*, mientras que el resto de los personajes están repartidos en igual número con veintisiete por ciento (27%) entre una integración *Conflictiva*, y *No definida*. Aquellos personajes cuya sexualidad es *Integrada* son Rosa, Alicia, Omayra, María, Reclusa X, Cheila y Cathy.

A pesar de que el desarrollo del personaje Cheila es absolutamente conflictivo con su entorno familiar, no sólo a causa de su sexualidad sino de todas sus actitudes y roles dentro de la familia, la integración de su sexualidad por sí misma es *Integrada*, ya que no se oculta, no se restringe, y quizá el único momento en que lo hizo fue durante la adolescencia, hasta que *salió del closet* en su acto de graduación universitaria. Si bien, el mayor tratamiento del filme está dirigido a la cuestión de la transexualidad y no al lesbianismo en este personaje, la única manifestación lésbica de Cheila es su relación con Cathy y en todo momento de la trama este elemento es visible e integrado en todos los aspectos de su vida, mientras que el foco del conflicto con su entorno está en su transformación femenina.

Los personajes que sostienen una postura conflictiva con su sexualidad o con las consecuencias posteriores de manifestar y realizar esta son Ana (*Macho y Hembra*), Alcanie (*Mecánicas Celestes*), Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*). En *Macho y Hembra*, poco tiempo después del inicio del trío entre Alicia, Daniel y Ana (*Macho y Hembra*), esta deja de sentirse cómoda, puesto que la figura de Alicia es sexualmente dominante, y Daniel la prefiere. Sobre esto acota Peña Zerpa (2011):

Entre el placer y el amor que siente Ana por Daniel, ya ha aceptado el deseo de Daniel por Alicia. Fija una postura algo dócil cuando, al final de la secuencia 31, baila con ambos y se siente bien. Hasta ese momento se trata de una cercanía, un afecto que pudiera generar dilemas y contradicciones en Ana. (Peña Zerpa 2011: 60).

Y ciertamente, los genera puesto que en Ana se generan conflictos después que el trío comienza a separarse, y la atención de Daniel migra hacia Alicia y esta, a su vez, sostiene relaciones sexuales fuera del trío. Estos hechos acaban por separar al trío tras un sangriento y brutal enfrentamiento con Daniel.

En las primeras manifestaciones de la sexualidad lésbica de Alcanie se percibe el deseo pero, a la vez, se denota el autorechazo por este sentimiento. A pesar de que la reacción de Alcanie es conflictiva recibe completo apoyo del santero Tutú, aunque este pide perdón a Obatalá antes de intervenir en el asunto, como si se tratara de algo pecaminoso que precisa ser perdonado.

Esta integración conflictiva del lesbianismo puede tener una de sus causas en la gran escasez de modelos específicamente lésbicos con los que cuenta el colectivo lésbico y por consiguiente la cinematografía lésbica. La ausencia social y fílmica de una tradición de imágenes y de pautas de comportamiento en las que sentirse incluidas o reflejadas dificulta la integración del lesbianismo

por parte de las mujeres lesbianas y de los personajes representados en la cinematografía española. Esta ausencia de referencias lésbicas se ha convertido en una de las características más destacadas tanto del colectivo lésbico como de su cine. (Pelayo García, 2012: 195)

Por su parte, Yenny y Carolina se clasificaron como personajes cuya integración de la sexualidad lésbica es *Conflictiva* dado que a lo largo de la trama se les percibe angustiadas y tristes por este asunto. En el caso de Yenny por no ser correspondida por los objetos de su afecto y su atracción (Marisabel y la ex novicia) y, en el caso de Carolina por descubrir estos sentimientos en ella cuando se percata de que a Yenny le atraen las mujeres.

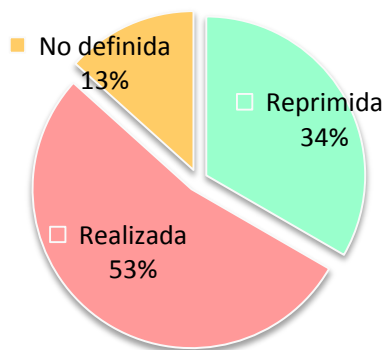
En el grupo de personajes cuya integración del lesbianismo es *No definida* se encuentran: Ana, Celeste (*Mecánicas Celestes*), Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*). Es curioso que en un filme cargado de introspección como lo es *Mecánicas Celestes*, Ana –la protagonista- no presente ningún tipo de reacción sobre la sexualidad que se manifiesta en ella tras beber la poción que le ofrece Alcanie. Podría motivarse a la propia magia de la poción que la previene de plantearse cualquier cuestionamiento sobre lo que le sucede, o simplemente puede tratarse de una decisión cinematográfica en la que se quiso abordar la manifestación del lesbianismo de forma desproblematizada. De cualquier manera, Ana parece disfrutar de esta manifestación sexual en ella, y del afecto que intercambia con Alcanie. Los conflictos ampliados de este personaje son otros como su deseo de consagrarse como cantante lírica, y esquivar al departamento de inmigración francés.

Es imposible determinar qué tipo de integración de su sexualidad tienen los personajes Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*), puesto que -como se ha dicho antes- son personajes minúsculos, poco ampliados, cuya participación se reduce al conflicto que sostiene la madre de Milagros con Alejandra, la pareja de su hija, que ya no sería un conflicto propio del personaje, sino de su entorno. Por lo tanto, en estos personajes no se da ninguna introspección o autoevaluación que permita inferir qué nivel de integración tienen estos personajes de su sexualidad.

5.2.4.3. REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE

Gráfico 13

Realización De La Sexualidad Del Personaje



Fuente: Datos del estudio

Este indicio de análisis y los resultados expuestos en el gráfico están basados en la manera en que el personaje consume y manifiesta su sexualidad, si es que se dan dichos hechos, y si sus acciones se corresponden con estos.

Se considera que la mayoría de los personajes *realizó* su sexualidad -dado que los resultados indican lo propio para el cincuenta y tres por ciento de los mismos (53%)-, ya sea que la narrativa cinematográfica lo muestre a través de manifestación explícita de la misma, relaciones sexuales, o recursos cinematográficos que así lo indiquen. La sexualidad de 34% de los personajes analizados se clasificó como *reprimida*, por demostrar distintos conflictos con la manifestación de su sexualidad. Los personajes cuya realización de su sexualidad se clasificó como *No definida* son la Reclusa X (*Retén de Mujeres*), Celeste (*Mecánicas Celestes*), y representan el trece por ciento (13%) de los personajes analizados.

En los tres filmes encontrados en la década de 1980, los personajes analizados consuman su sexualidad a través del acto sexual, aunque en el caso de Ana (*Macho y Hembra*), se clasificó como *reprimida*, por demostrar conflicto con esta. En *Homicidio Culposo*, la agresión sexual que está a punto de suceder de parte de Rosa hacia Alicia, es omitida por la cámara al desviar la toma de esta acción. Esto sugiere que Rosa es un personaje cuya sexualidad lésbica ha sido

realizada, aunque sea a través de prácticas violentas. A diferencia de *Homicidio Culposo*, en *Retén de mujeres* la agresión sexual perpetrada por Omayra hacia Cristina, es totalmente explícita. Se puede asumir que María (*Retén de Mujeres*) también ha realizado su sexualidad dado que esto es explícito en su pareja Omayra, y el diálogo entre ellas así lo confirma. De igual forma, en *Macho y Hembra*, la única relación sexual mostrada entre Ana y Alicia, se ve de forma explícita, lo cual confirma que estos personajes han realizado su sexualidad lésbica a través de un acto consensuado y placentero, aunque luego Ana desarrolle conflicto con esta relación.

En *Mecánicas Celestes* se asume dicha realización para los personajes Ana y Alcanie, ya que ambas manifiestan su afecto públicamente a través de algunas muestras de afecto mutuas, como un beso brevemente mostrado, abrazos y miradas cargadas de erotismo y complicidad. En cuanto a las relaciones sexuales, los efectos especiales sugieren una posible relación sexual entre Alcanie y Ana, tras beber la pócima de Tutú, aunque la elipsis no comunica nada al respecto. En el que caso de Celeste se clasificó como *no definida*, dado que el relato no ofrece esta información sobre ella.

La narrativa en *Despedida de Soltera* no confirma si Yenny y Carolina sostienen relaciones sexuales luego de la declaración de atracción de esta última hacia Yenny, cuando esta se encuentra desconsolada por el rechazo a la propuesta sexual que le hiciera a Lucía, la ex novicia. Los recursos cinematográficos utilizados en esta escena permiten inferir que sí sucede: ambas mujeres en una habitación, una de ellas semidesnuda, noche lluviosa, y un plano contrapicado que habla del encuentro que está a punto de suceder. Si embargo, la sexualidad de estos personajes se clasificó como *reprimida*, ya que hasta el momento de la fiesta, no la habían manifestado abiertamente.

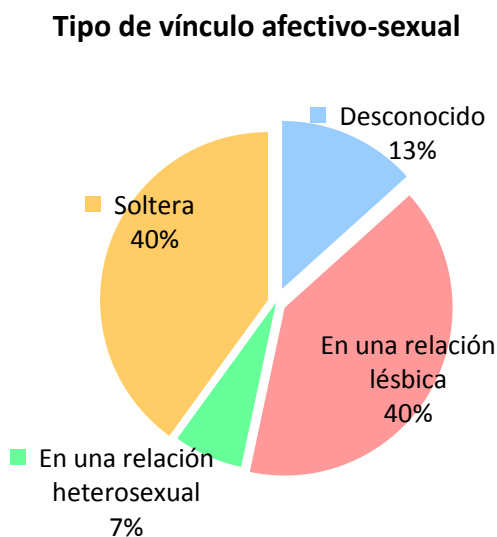
En Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita*) se asume dicha realización ya que ambas expresan su sexualidad libremente, y comparten una relación íntimo-afectiva en la que es evidente que han compartido momentos de intimidad, contrariamente a todas las relaciones comentadas anteriormente, en las cuales los personajes sostienen su primera experiencia lésbica, o sostienen relaciones por medio de agresiones sexuales.

La sexualidad de Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*) se clasificó como *reprimida*, ya que hasta la situación de secuestro a la que son sometidas, su sexualidad no era pública, y los conflictos con la madre de Milagros sugieren la existencia de conflictos con la manifestación de la misma, aunque según relato de sus amistades a la policía, por lo menos Milagros, es abiertamente lesbiana.

Únicamente, en dos de los filmes analizados se muestran relaciones sexuales explícitas entre los personajes lésbicos analizados (*Macho y Hembra* y *Retén de Mujeres*), mientras que en el resto son *omitidas* o *sugeridas* a través de la elipsis y otros recursos cinematográficos o efectos especiales. En ningún filme fue prioridad mostrar si los personajes se realizaban sexualmente o no, ni de qué forma lo hacían, dado que el lesbianismo y sus asuntos, no es tema central en ningún filme.

5.2.4.3. TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL

Gráfico 14



Fuente: Datos del estudio

Aunque en el modelo de análisis diseñado por Alfeo Álvarez y utilizado luego por otros como Prapakamol (2011) y Pelayo García (2011) no incluyó al tipo de relación estable como un indicio, los resultados de este análisis obligaron a incluirlo ya que muchos de los personajes se

ubicaban en uno de estos tipos y, por lo tanto, se convirtió en un indicio significativo, aunque ya no se trate de un estado civil, si no de un estado de compromiso emocional o afectivo.

La mayoría de los personajes se encuentran por igual con cuarenta por ciento (40%) en las categorías *En una relación estable lésbica* y la categoría *Solteras*. El primer grupo lo integran Omayra y María (*Retén de Mujeres*), Cheila y Cathy (*Cheila, una casa pa' maita...*), y Alejandra y Milagros (*La Hora Cero*). Es importante destacar que a pesar de los variados matices que distinguen la relación que mantiene cada una de estas parejas, el hecho de que el 40% de los personajes analizados se encuentre en relaciones exclusivamente lésbicas y no se mencione un pasado heterosexual, representa un importante nivel de visibilidad para el lesbianismo como compromiso, en su representación en el cine venezolano.

El caso de Ale y Milagros (*La Hora Cero*) es importante en la muestra y en la pantalla grande venezolana, ya que a pesar de lo pequeños que son estos personajes, es la única relación completamente lésbica en la que se denota enamoramiento, cariño, compañerismo y apoyo, a pesar de que cuenta con muy poco tiempo en pantalla. Se podría decir lo mismo de la relación que sostienen Cheila y Cathy, pero esta es completamente diferente, sólo por el hecho de que Cheila, además de bisexual, es transexual femenina. El tratamiento de la relación entre ellas, está cargado de manifestaciones de compañerismo y afecto, pero la falta de intercambios de intimidad entre ambas en el relato cinematográfico demuestra una gran amistad, más que una relación amorosa. En un momento Cheila admite estar “enamoradísima” y pronta a casarse, y aunque no dice que es de Cathy, la elipsis lo demuestra cuando en la última escena se las ve juntas, intercambian un beso, y están acompañadas de su hija adoptiva, lo que sugiere que si contrajeron matrimonio, han formado una familia y, mantienen una relación amorosa.

Figura 16. *Cheila una casa pa' maita* (2010). Cheila y Cathy han formado una familia.



La relación entre Omayra y María (*Retén de Mujeres*) es tan sólo uno de los elementos bajo la dominación de Omayra dentro del Retén. María depende de ella emocionalmente lo que queda demostrado a lo largo de la trama cuando pone de manifiesto sus celos por la atracción que siente Omayra por Cristina, y a pesar de las infidelidades de Omayra, permanece junto a ella, aunque esta última no parece compartir sus sentimientos, ya que el discurso cinematográfico deja entrever que su personaje no siente afecto por María, cuyo principal interés lésbico es sexual.

Le siguen aquellos personajes incluidos en mismo porcentaje (40%) en la variable *Solteras*: Alicia (*Macho y Hembra*), Ana, Alcanie, Celeste (*Mecánicas Celestes*), Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*). Entre Ana, Alcanie y Celeste se da una especie de trío amoroso cuando ambas sienten interés por Alcanie, y al final de la historia, pareciera que Alcanie y Ana permanecen juntas, aunque esto no queda claro. El final de *Mecánicas Celestes* es curioso ya que se le pueden otorgar varias lecturas, y como se dijo antes, es una decisión cinematográficamente difícil de comprender y/o determinar si fue ex profeso. Para algunos el final puede indicar que Alcanie es simplemente una especie de hada madrina frente a la figura masculina y principesca de Italo Medici, aunque la tensión lésbica entre ella y Ana, y su llegada a la iglesia cuando esta última está a punto de casarse con Armand –su amigo gay francés que la salvará de la deportación–, parece indicar que permanecerán juntas. Este final ambiguo, en el cual Italo Medici se aparece a las puertas de la iglesia junto a Alcanie, recibe constantemente la lectura de que se trata del príncipe azul de la Cenicienta moderna que personifica Ana. Numerosas fuentes se refieren a este filme como una historia de amor en la que Ana necesita a Italo y viceversa, y en la que Alcanie hace el rol de hada madrina. Esta interpretación ubica al lesbianismo en este filme como un fenómeno esporádico, que forma parte la rebeldía de Ana, de su viaje introspectivo y de auto-descubrimiento y de sus intentos por escapar del mundo patriarcal al que estaba sometida. Es difícil comprender si se propició la lectura de este final, o si se hizo para recibir múltiples interpretaciones.

En menor número se encuentran aquellos personajes con un estado civil Desconocido (13%), y aquellos involucrados en *Relaciones estables heterosexuales* (7%). En la variable *Desconocido* se encuentran Rosa (*Homicidio Culposo*) y la Reclusa X (*Retén de Mujeres*),

personajes poco ampliados, especialmente Rosa, quien demuestra que sus relaciones dentro del retén se dan por la fuerza, el poder, la posesión y no por afecto. Desde el primer momento busca la atención de Alicia, la joven heterosexual responsable de asesinar a su novio en escena, a la quien pretende dominar a través de la posesión y la exaltación de las relaciones de poder propias de la cárcel:

Rosa deja claras sus intenciones de protegerla de las “malandras” de la cárcel y le dice mientras acaricia su pierna debajo de la mesa:

ROSA: Tómate la sopa, muñequita. Tiene bastante cilantro para que no te den ganas. (...) ¿Sabes que eres mía? Yo te voy a proteger de las malandras de aquí. (...) Me gustan tus ojos, tu boca, tu cuerpo.

Ante esto Alicia reacciona de forma violenta y la rechaza tirándole la sopa en la cara y Rosa la golpea. Luego en las duchas Rosa se dirige a Ana:

ROSA: Mira, mira, ¿tu ves esto? Esto es lo que me hace dura. Y esto, un tiro que me dio un tombo cuando nos piramos con unos panas. En nuestra ley el primer artículo dice que las duras debemos tener una que nos sirva en todo, ¿escuchaste bien? ¡En todo! Así que, carajita, o te portas bien o te va a ir muy mal, ¿escuchaste? Muy mal.

Fuente: Transcripción propia.

Por otro lado, la Reclusa X no goza del mismo estatus dentro del retén como para dominar a la chica de su interés y obligarla a mantener algún tipo de relación. Su interés romántico recae en Coletto (Lula Bertuci), una escandalosa prostituta que entra y sale del retén. La Reclusa X intenta repetidamente acercarse a ella y se le insinúa constantemente, aunque sin amenazas, como era costumbre a personajes lésbicos representar personajes homosexuales carcelarios de la época. En cierto momento ella es emboscada por Coletto, quien aparenta reciprocidad en el interés que esta le había demostrado, pero la rechaza, la agrede verbalmente y le recuerda que ella “*es del combo de los machos*”.

El único personaje involucrado en una relación heterosexual es Ana (*Macho y Hembra*) quien está emocionalmente comprometida con Daniel, líder del trío amoroso que conforman con Alicia. Ana juega un papel de sumisión frente a la figura masculina de Daniel y al poder liberado y apasionado de Alicia, que también se puede tomar como una forma de sumisión a los deseos masculinos. Alicia inicia la historia en una relación con un joven estudiante, a quien abandona

tras un encuentro sexual con un hombre negro que perturba profundamente al muchacho, y sobre el cual Alicia se pronuncia de la siguiente manera:

ALICIA: La sensualidad vuelta un rito, mejor dicho, el rito de la sensualidad. Rito y tabú van de la mano, y cuando uno vence el tabú, entiende el rito. Y yo logré entender el rito, porque rompí el tabú. El tabú es el hombre negro

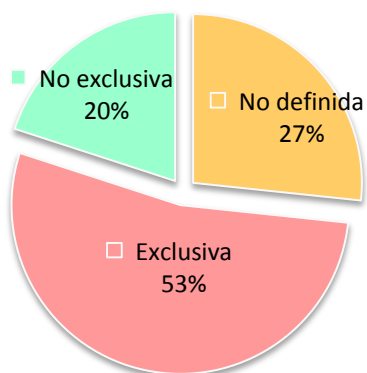
Fuente: Transcripción propia.

Es notable que en el cine venezolano no existan personajes casadas ni viudas, lo cual sugiere un cierto grado de exclusividad lésbica, a diferencia de -por ejemplo-, la cinematografía española, en la cual, según Pelayo García (2012), se encontró que es un rasgo frecuente que las mujeres reparen en su orientación sexual lésbica luego de una relación heterosexual fallida, o fluctúen entre ambas.

5.2.4.4. EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA RESPECTO A OTRAS SEXUALIDADES

Gráfico 15

Exclusividad



Fuente: Datos del estudio

En este punto se pudo observar que un cincuenta y tres por ciento (53%) de los personajes estudiados son exclusivamente lesbianas. Este número resulta particularmente interesante, en contraste con el resto de los datos analizados, dado que ninguno de los resultados

obtenidos se percibe propiamente favorecedor para la noción social del lesbianismo, en tanto que resulta positivo para la creación del imaginario lésbico nacional en la medida en que en la cinematografía venezolana se muestren personajes exclusivamente lésbicos de manera preponderante y no personajes transitorios entre la bisexualidad y la heterosexualidad. No obstante, podemos citar nuevamente las palabras de Mira (2008) cuando dice que imágenes positivas no conducen a un mejor cine.

La mayoría de los personajes analizadas son exclusivamente lesbianas (53%), excepto Ana, Alcanie, Celeste (*Mecánicas Celestes*) y Carolina (*Despedida de Soltera*), que se clasificaron como *No definidas* (27%), ya que la narrativa no revela si son exclusivas o no. Sólo Ana y Alicia (*Macho y Hembra*) y Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*) se clasificaron como *No exclusivas* (20%), las primeras por involucrarse con un trío bisexual temporal, y la segunda por ser aparentemente bisexual, aunque mantenga una relación estable y estar enamorada de Cathy, quien, por su parte, si aparenta ser un personaje exclusivamente lésbico. Hay que destacar que junto a *Macho y Hembra*, *Cheila, una casa pa' maita...* es el único filme de la muestra donde la sexualidad y los conflictos que la rodean son parte de la temática central del filme.

Por su parte, *Macho y Hembra* trata la sexualidad con el macho como el elemento dominante de la relación formada por los tres protagonistas. Alicia y Ana en ningún momento se definen como lesbianas o bisexuales. En todo momento están unidas por el macho entre ellas, y nunca, excepto en la primera oportunidad, vuelven a tener un encuentro a dúo sin la presencia del macho. El acercamiento sucede impulsado por Alicia pero bajo el amparo de Daniel. Luego de su apasionado trío, Alicia y Ana regresan a sus vidas heterosexuales. Ana por no poder soportar la relación triangular es quién da el primer paso para su ruptura. Alicia es presentada embarazada al final de la historia, símbolo absoluto –según Walerstein- de su heterosexualidad, sinónimo de retorno a los valores familiares que constituyen un triunfo para la sociedad heteronormativa. Para Walerstein la mujer embarazada era significado de “*núcleo familiar*”, según explicaba a la Revista SIC en 1985:

(...) sin embargo te confieso que la familia es algo muy importante para mí. Tanto la consanguínea como la que se elige al casarse o al convivir. Y aunque en mis películas no haya niños (no es que me estorben) me gustan las mujeres embarazadas como símbolo del núcleo familiar. (Ruggiero, J. 1985: 128)

Es importante destacar que cuatro (4) de los ocho (8) personajes analizados que se denotan como exclusivos pertenecen a la cárcel, con roles dominantes sólo dos de las reclusas. La exclusividad lésbica de tres de estos personajes, Rosa (*Homicidio Culposo*), Omayra y María (*Retén de Mujeres*), se puede explicar por la razón obvia que dentro del recinto carcelario no hay miembros del sexo opuesto y que para adoptar un cierto nivel de jerarquía dentro de la cárcel deben adoptar esta sexualidad para convertirla en un eje de dominación. La siguiente cita de Fernando Olmeda ilustra lo anterior:

Muchos individuos sólo realizarán prácticas homosexuales en la prisión. (...) Lo mismo ocurría con la mayoría de las mujeres que mantenían relaciones homosexuales, que no eran lesbianas antes de entrar, y probablemente no lo serían al salir. Será un modo de adaptación basado en el deseo de crear una comunidad de relaciones estables y predecibles, buscando afecto frente a la dureza del mundo carcelario. (Olmeda, F., 2004:198-199. Citado en Pelayo García, 2012: 64)

En *Mecánicas Celestes*, Ana es inducida a un encuentro sexual con Alcanie, mientras que esta posteriormente es objeto de la misma inducción a manos de Celeste, a pesar de que la atracción lésbica ya se había manifestado anteriormente. Queda la duda de si Ana siempre fue lesbiana o si esta orientación despertó en ella tras conocer a Alcanie y beber la poción de Tutú. Al menos se podría inferir que Ana dudaba de la heterosexualidad por su rechazo rotundo al matrimonio, por ser esta institución un cánón propio de la sociedad heteronormativa. En cuanto a Alcanie, se calificó como *No definida*, dado que tras el diálogo que sostiene con Tutú, en donde afirma que es la primera vez que se siente atraída por una mujer, se puede inferir que posiblemente sostuvo relaciones heterosexuales antes que su sexualidad lésbica despertara. En todo caso, no se ahonda en este punto ya que aunque la relación que se da entre ellas es tema central, no es profundizada, al punto que no existen acciones diferenciales representadas, sino sugeridas y omitidas.

Yenny y Carolina (*Despedida de Soltera*) se calificaron como *Exclusiva*, y o *No definida*, respectivamente. Yenny se calificó como *Exclusiva* porque su interés por Marisabel, la novia, aparenta tener anterioridad, y Carolina como *No definida* dado que no se revela si este personaje se ha sentido atraída por otra mujer o si mantiene o ha mantenido otras relaciones lésbicas en el pasado.

Junto a *Cheila, una casa pa' maita*, *La Hora Cero* es el único filme que presenta a una pareja exclusivamente lésbica, enamorada, de las que, además, se puede inferir que no son relaciones que se dieron a partir de inducciones o abusos de poder. Este es quizá el aporte más importante de *La Hora Cero* en cuanto a la inclusión de personajes lésbicos, a pesar de no profundizar en los mismos.

5.3. ANÁLISIS DE CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE:

5.3.1. CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO

Para el análisis de este indicio, se estudiaron las características de los escenarios en donde se representó a los personajes lésbicos analizados, tomando en cuenta indicadores, tales como la naturaleza de los escenarios, su representación, su relación con tiempo (momento temporal), las acciones representadas en cada uno, y la frecuencia de representación. En este punto se siguió lo propuesto por Alfeo Álvarez (1997/2003) y Peayo-García (2011), quienes a su vez siguieron las categorías propuestas por Jesús García Jiménez en “Narrativa Audiovisual” (1993).

5.3.1.1. IDENTIFICACIÓN DE LOS ESCENARIOS

Para este análisis se cuantificó la totalidad de escenarios donde se representaron los personajes lésbicos, para luego analizar los más frecuentes y su relevancia⁴. Se tomaron en cuenta aquellos espacios donde los personajes desarrollan todas sus acciones. El interior de la vivienda y sus espacios son los más frecuentes, siendo el más representado la sala, también llamado living. Este es un espacio que fluctúa entre lo público y lo privado, ya que depende de si hay más personas en él o no y de quiénes se trata.

⁴ Ver Tablas 23 y 24. ACCIÓN DIFERENCIAL POR ESCENARIOS (I y II).

En la mayoría de los filmes los personajes comparten y se desarrollan en viviendas ajenas a la propia. De la totalidad de los personajes analizados, sólo Ana y Alicia en *Macho y Hembra* comparten en su vivienda personal y principal.

En el caso de Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*) es importante matizar que la presencia de la vivienda es clave en la historia. Se podría decir que la casa es un personaje protagónico en el filme, que a pesar de que es su propiedad, no es habitada por ella sino por su numerosa familia.

Es pertinente recordar que cuatro (4) de los personajes de la población analizada habitan en la cárcel; Rosa en *Homicidio Culposo*, y Omayra, María y la Reclusa X en *Retén de Mujeres*. Esta última, tal como su nombre indica, se desarrolla por completo dentro del retén. Ambos filmes pertenecen a la década de 1980, y con temáticas y personajes similares. Los escenarios más frecuentes en estos son la celda, los baños, y el patio. De hecho, la celda es el segundo lugar más frecuente luego de la sala. Esta información es sumamente reveladora, en tanto que pone de manifiesto la relevancia de este recinto y su relación con el imaginario lésbico que se tenía en dicho momento. Según Alberto Mira (2008: 519): “El cine comercial necesariamente refleja los prejuicios de la población, y en tanto la distinción homo-hetero esté cargada ideológicamente, esto ha de notarse en las películas”, y en el cine venezolano de entonces ciertamente se notaba, ya que el primer personaje lésbico, Rosa, es parte del espacio carcelario y es en este donde se desarrollan todas sus acciones, al igual que los personajes de *Retén de Mujeres*.

En *Cheila...* y *Mecánicas Celestes* se aborda el tema de la emigración, por lo que puede verse la presencia de aeropuertos y aviones, como espacios importantes ya que definen parte de la historia. Ambas películas parten la particularidad de que en el desarrollo de la historia sendos personajes protagónicos Cheila (*Cheila, una casa pa' maita...*) y Ana (*Mecánicas Celestes*) no disponen de un espacio propio por estar en la condición de visitante, en el caso de Cheila, o de inmigrante en el caso de Ana.

Por su parte en *Hora Cero* la totalidad de las acciones se desarrolla dentro de los espacios de la clínica secuestrada, por lo que las acciones de los personajes lésbicos están

limitadas a escenarios como la sala de espera y el quirófano, pero, tal como ya se ha expresado anteriormente, estos personajes lésbicos no son protagónicos y forman parte de una subtrama.

No se encontraron escenarios cuyo uso o función resultara diferencial para la expresión de la sexualidad lésbica de los personajes, como bares, discotecas, u otros.

5.3.1.2. NATURALEZA DE LOS ESCENARIOS

Este punto habla de la naturaleza de los escenarios en los cuales habitan los 15 personajes analizados o bien aquellos donde se desenvuelven y desarrollan sus acciones. Como escenarios se tomaron en cuenta aquellos donde el personaje realiza acciones que la distinguen como lesbiana del resto del elenco de los respectivos filmes.

En el modelo original de análisis diseñado por Alfeo Álvarez (1997/2003) se incluye en el análisis de los escenarios si su naturaleza es rural, urbana y natural, cosa que en este análisis no pudo ser incluida dado que ningún escenario se presta para una clasificación diferente a la urbana, excepto una breve escena de *Macho y Hembra* en la finca del padre de Alicia, y una escena en la playa en *Cheila, una casa pa' maita*. Al igual que en el cine español, se encontró que en la totalidad de las unidades de estudio, las acciones se desarrollan mayoritariamente en espacios urbanos, con apariciones momentáneas en espacios rurales, excluyendo espacios naturales. Esto revela que el cine venezolano ha limitado la inclusión de personajes lésbicos a escenarios urbanos, excluyendo casi por completo otros escenarios.

Un punto importante a destacar es que no se encontraron lugares propiamente diferenciales, si no locaciones de uso genérico donde los personajes sostienen interacción lésbica, es decir, espacios que no son propios de la cultura lésbica u homosexual. A diferencia el cine español, donde se pueden manifestar dos tipos de espacios con características propias:

(...) habría dos tipos de espacios diferenciales: los que, además de servir para el contacto, ayudan a construir una identidad lésbica hipotética y, por otro lado, los lugares que desde el punto de vista funcional, facilitan, o al menos permiten, el contacto lésbico, clasificados atendiendo a su carácter y a su función por Guash, O. (1991:119-124) y Viñuales, O. (1999:60). (Pelayo García, 2011: 210)

El cine venezolano podría adaptarse al segundo caso, aunque en ningún filme existe un lugar adoptado por el colectivo lésbico o por un personaje como facilitador de actividades

A continuación se explica la naturaleza de los escenarios identificados en los filmes analizados:

Gráfico 16

Publico/Privado:

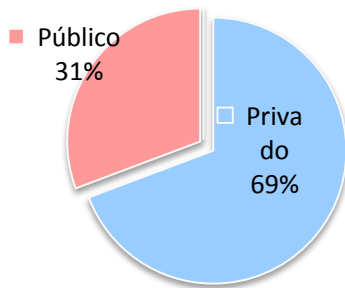
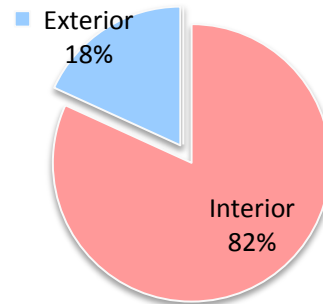


Gráfico 17

Interior/Exterior:



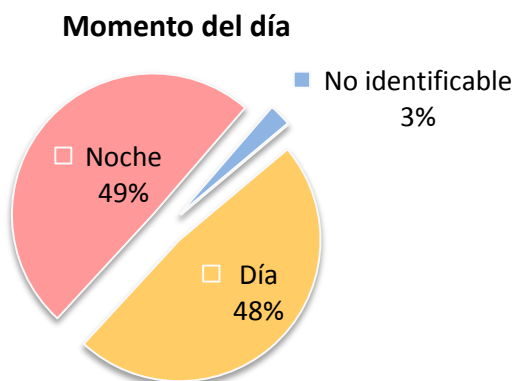
Fuente: Datos del estudio

Se puede señalar que sólo un dieciocho por ciento (18%) de las acciones diferenciales lésbicas (besos, declaraciones, etcétera) se desarrollan en *Exteriores*, mientras que la gran mayoría se dan en espacios *Interiores*, es decir, ochenta y dos por ciento de las mismas (82%). Un poco más de las dos terceras partes de las acciones, es decir, sesenta y nueve por ciento (69%) del total, son clasificadas como realizadas en *Privado*. El treinta y un por ciento (31%) de las acciones restantes se dan en espacios que tienen carácter *Público*, sobre todo por la presencia de otras personas en el momento preciso de las acciones estudiadas. Estos resultados podrían interpretarse como una decisión cinematográfica en la que los realizadores han limitado las acciones propiamente lésbicas, y por tanto el lesbianismo como tal, a espacios privados y, se puede tomar como un significante de invisibilidad, en el que la homosexualidad femenina permanece oculta, o invisible para el mundo exterior, como sucede, por ejemplo, en *Despedida de Soltera*, donde las principales acciones lésbicas ocurren en habitaciones privadas, apartadas de la fiesta.

En el punto Caracterización mediante la acción se presenta un análisis ampliado de cada acción diferencial.

5.3.2. CARACTERIZACIÓN TEMPORAL

Gráfico 18



Fuente: Datos del estudio

Este punto se refiere al momento temporal del día -entendido como el día y la noche- en el cual el personaje desarrolla sus acciones, o las reacciones de otros personajes ante las mismas. Según el gráfico obtenido, los momentos en que tienen lugar las acciones analizadas, están divididos casi en partes iguales, ya que la diferencia porcentual entre las escenas representadas en *Noche* o *Día* es de uno por ciento (1%), mientras que 3% se calificaron como *No identificables*, ya que era imposible determinar en qué momento del día tenían lugar.

Tradicionalmente en el cine el día y la noche han sido utilizados como vehículos metafóricos para contextualizar acciones: el día representa todo aquello que está a la luz y que es permitido y visible, mientras que la noche simboliza lo prohibido, lo atrevido, etcétera. Se puede decir que en el cine venezolano, a la hora de incluir personajes lésbicos, el momento temporal (día o noche) no se ha utilizado como un recurso metonímico, dado que según los resultados de este análisis, las acciones lésbicas diferenciales se han presentado tanto de día como de noche.

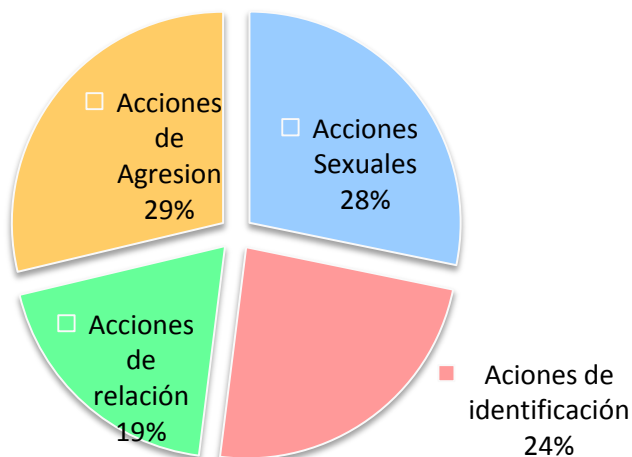
Este punto se ampliará en el análisis individual de cada acción diferencial.

5.3.3. CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN.

En este punto se analizan las acciones que en el relato cinematográfico identifican al personaje como lésbico, que supuestamente tienen relación con su sexualidad y/o su manifiestan la misma. Estas acciones se ordenan de mayor a menor en función del número de su frecuencia en *Agresiones*, *Acciones Sexuales*, *Acciones de identificación* y, *Acciones de relación*. En suma, se analizaron de acuerdo con su frecuencia, características de representación, y su relación con el tiempo y el espacio.

Gráfico 19

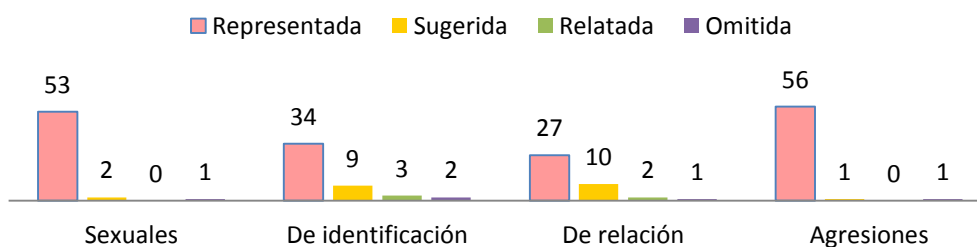
Acciones realizadas por los personajes



Fuente: Datos del estudio

Gráfico 20

Modos de representación



Fuente: Datos del estudio

5.3.3.1. ACCIONES DE AGRESION

Gráfico 21

Agresiones realizadas por personaje lésbico

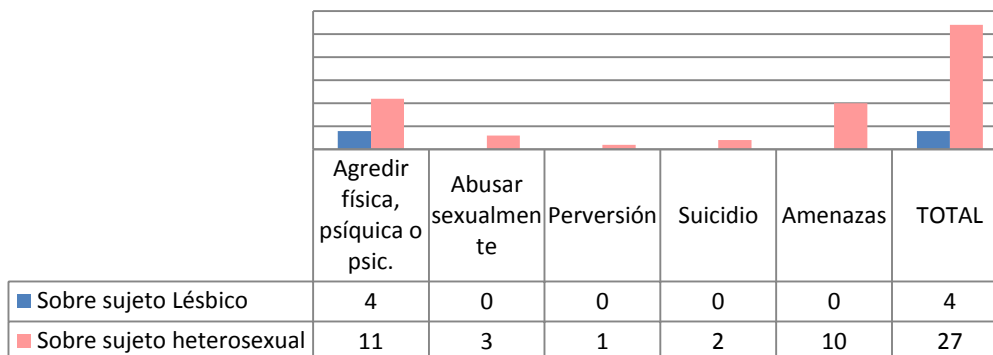
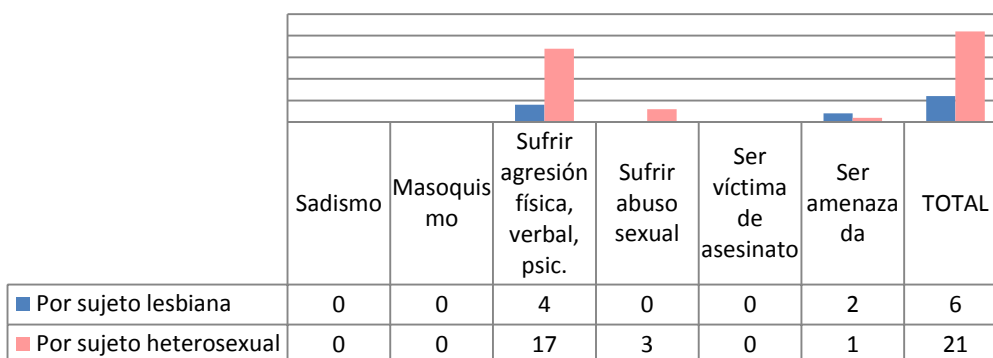


Gráfico 22

Agresiones padecidas por personaje lésbico



Fuente: Datos del estudio

Según los datos obtenidos, es mayor la cantidad de agresiones realizadas por personajes lésbicos hacia personajes heterosexuales, arribando a un total de veintisiete (27) en total, mientras que se cuantificaron sólo cuatro (4) hacia otros personaje lésbicos. Los personajes carcelarios se perfilaron como los principales agresores: Rosa (*Homicidio Culposo*), Omayra y María (*Retén de mujeres*).

Las agresiones padecidas por personajes lésbicos suman veintisiete (27) en total, seis (6) de estas perpetradas por otros personajes lésbicos, y veintiuno (21) de parte de personajes heterosexuales, siendo Cheila (*Cheila, una casa pa' maita*) el personaje más agredido.

Es importante destacar que la primera aparición de un personaje lésbico en el cine venezolano, en *Homicidio Culposo*, se hizo a través de agresiones. En el primer diálogo entre Alicia -la protagonista heterosexual- con Rosa, esta última se muestra posesiva, amenazante, agresiva y violenta, aunque también es agredida. Ante un intento de tocar a Alicia en este primer encuentro, esta la agrede para defenderse. Tras este hecho, Rosa la amenaza varias veces y una noche, finalmente, la agrede sexualmente. Para ser la primera aparición de un personaje lésbico en la pantalla grande nacional, está sumamente cargada de agresividad y negatividad.

Lo mismo ocurre en *Reten de mujeres* donde todos los personajes lésbicos son carcelarios y están vinculados al uso de prácticas amenazantes y violentas para lograr sus objetivos. El personaje más agresivo es Omayra (*Retén de Mujeres*), que constantemente amenaza y agrede a sus compañeras, heterosexuales y lésbicas, especialmente a Cristina, la protagonista heterosexual, de quien abusa sexualmente, mientras la amenaza de muerte con un cuchillo, luego de que esta no le correspondiera. Esta escena en particular denota perversión y sadismo de parte del personaje Omayra, ya que disfruta del llanto y sufrimiento de Cristina. Omayra también agrede física y verbalmente a María, quien es su compañera sentimental, cuando el centro de su atención pasa a ser Cristina. El personaje María también intenta agredir a Cristina en varias ocasiones, motivada por los celos que de que Omayra demuestre interés en ella.

Figura 17. *Retén de mujeres* (1988). María amenaza a Cristina



La mayoría de las agresiones padecidas por el personaje lésbico cuantificadas son físicas, verbales y psicológicas, concentradas casi todas en la película *Cheila, una casa pa' maita*. De los personajes analizados, Cheila es el personaje más agredido tanto verbal y psicológicamente por parte de su propia familia. Estas agresiones no son sólo motivadas por su condición sexodiversa, sino por ser benefactora de la familia, a pesar de ser transgénero y mujer: un ser totalmente incomprensible para sus parientes. En la cosmovisión heterosexista, patriarcal y machista, la mujer no es/ no puede ser autosuficiente y por ende debe ser castigada.

También en este filme, Cathy, la pareja de Cheila, es víctima de varios intentos de violación de parte de un hermano de esta última. Esta violación está enmarcada en el mismo halo de *incomprensibilidad* que rodea a las lesbianas para los hombres heterosexuales: “A ojos del espectador heterosexual masculino, la sexualidad lésbica queda dotada de una doble carga simbólica sexual, ya que independientemente de sus prácticas sexuales, una lesbiana, como mujer que es, debería estar disponible para un hombre” (Pelayo García, 2011: 41).

Tras este intento de agresión sexual el hermano de Cheila se refiere a ella como “Putá cachapera⁵”, valga decir, el único momento en que se hace una alusión verbal al hecho de que Cathy y Cheila son lesbianas, y de manera peyorativa.

(...) la actitud de los personajes masculinos hacia las protagonistas lesbianas viene acompañado en muchas ocasiones de comentarios lesbóforos que alegan la ofensa del hombre ante su derrota sexual, ya que no conciben el hecho de que dos mujeres puedan ser felices prescindiendo absolutamente de su presencia. (Pelayo García, 2011: 43)

En *Macho y Hembra*, Ana es el personaje más agredido. Hay que recordar que de las dos muchachas que se involucran en la relación triangular, Ana representa la moral y la *cordura* frente al personaje liberal y cargado de energía sexual que representa Alicia. Daniel prefiere a Alicia, posiblemente por su misma actitud liberal y despreocupada, mientras que su relación con Ana se basa en el compromiso que mantenían ambos antes de formar el trío. Por esta razón no

⁵ “Cachapera” en Venezuela se refiere originalmente al establecimiento donde se vende este plato preparado a base de maíz tierno molido, aunque se utiliza a manera de jerga peyorativa para referirse a las mujeres lesbianas, similar al “tortillera” utilizado en México, o “bollera” en España.

admite que Ana mantenga relaciones fuera del trío, mientras que a Alicia si se lo permite. Luego del encuentro sexual que Ana sostiene con un desconocido, Daniel la golpea brutalmente haciéndola sangrar a lo que ella responde amenazándolo con el revólver que el mismo le había regalado poco antes *para su protección*. Aunque este no sea un castigo por involucrarse en actos lésbicos, esta golpiza se interpreta como un castigo por el intento de liberar su sexualidad y romper el cuadro posesivo de Daniel. Se traduce en un castigo para que vuelva a interpretar el rol que le corresponde jugar en el equilibrio de su trío.

Figura 18. *Macho y Hembra* (1985). Ana es agredida por Daniel y lo amenaza



En el cine español, Pelayo García interpretó los desenlaces trágicos y las agresiones como castigos, a través de los cuales el personaje lésbico expía sus pecados si regresan al hombre luego de una relación lésbica, o un castigo por sus pecados a través de los cuales el personaje paga por su lesbianismo. En *Macho y Hembra*, Ana paga por su aventura sexual fuera del consentimiento del macho y por estar en desacuerdo con conservar el trío, y Alicia retorna a una relación heterosexual.

El espectador, que experimenta la sexualidad lésbica bajo su papel de *voyeurista*, se siente tranquilizado cuando al final del filme, la mujer lesbiana es, o bien castigada por su condición lésbica, o bien reconducida al paradigma heterosexual. (Pelayo García, 2011: 41)

Esta cita de Caroline Sheldon se ajusta perfectamente a la situación que ocurre en *Macho y Hembra*:

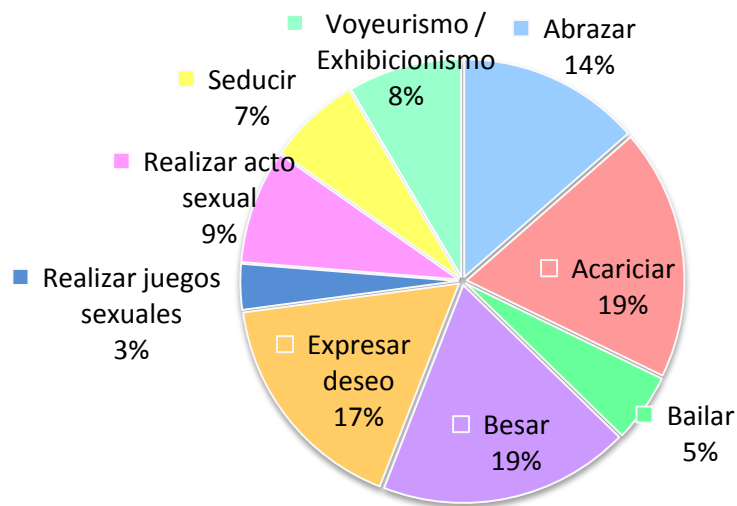
El tema del lesbianismo queda mucho más a salvo aún cuando en un determinado momento de la acción entra en escena el hombre que “satisface de verdad” a las mujeres, permitiendo así una plena identificación del espectador, y poniendo así la sexualidad, al principio exclusivamente homosexual, al servicio de la heterosexualidad: el mito familiar de que “las lesbianas lo que

necesitan es un buen polvo” –y el que lo dice es precisamente la persona más adecuada.(Sheldon;1982: 34-35. Citado en Pelayo García, 2011: 41)

Mientras que en *Mecánicas Celestes* no se identificaron agresiones, en *Despedida de Soltera* se cuantificó una agresión, y lo mismo sucede en *La Hora cero*. La única agresión encontrada en *Despedida de Soltera* es la ejercida por Yenny hacia Maria Isabel, la amiga heterosexual por la cual tiene sentimientos, cuando esta llora histérica porque no está enamorada del hombre con quien se casará, a lo que Yenny le da una cachetada para que vuelva en sí. En el caso de *La Hora Cero* se cuantificó también sólo una agresión, ocurrida en la sala de espera cuando el secuestrador pregunta a Alejandra y a la Señora Isabel (la madre de Milagros) si vinieron juntas, a lo que estas no responden, y ante esto, Alejandra es golpeada en la cara. Aunque no es una agresión vinculada a su orientación sexual, se puede entender como una agresión de género.

5.3.3.2. ACCIONES SEXUALES

Gráfico 23



Fuente: Datos del estudio

Las acciones de carácter sexual fueron las segundas más representadas, con un total de cincuenta y nueve (59) acciones sexuales identificadas en las películas analizadas, es decir,

veintiocho por ciento (28%) del total de acciones diferenciales realizadas por los personajes analizados son de carácter sexual.

A la cabeza se encuentran *Acariciar* y *Besar* con diecinueve por ciento (19%), *Expresar deseo* con dieciocho por ciento (18%), y *Abrazar* con catorce por ciento (14%), acciones que destacan especialmente por su sutileza, resultado que indica que a la hora de mostrar lesbianismo, el cine venezolano ha sido discreto. Acciones más explícitas como el *Acto Sexual* sólo representan el nueve por ciento (9%) del total, seguido por *Voyeurismo/Exhibicionismo* y *Sedución* el ocho por ciento (8%), respectivamente. Del total de filmes analizados, sólo es posible identificar el acto sexual representado en *Macho y Hembra*. El resto de las acciones identificadas como acto sexual en el total de filmes analizados se calificaron como *Sugeridas* y *Omitidas* dado que no son mostradas en pantalla, a pesar de que la elipsis sugiera que sucedieron. *Bailar* representa el cinco por ciento (5%), *Juegos Sexuales* el cuatro por ciento (4%) y son las acciones menos llevadas a la pantalla del total de las unidades de estudio, todas concentradas en *Macho y Hembra* y *Despedida de soltera*.

En *Homicidio Culposo*, el primer acto sexual lésbico en el cine venezolano, que a su vez era una violación (violación de Rosa a Alicia), fue omitido, ya que no se refleja en pantalla: cuando Rosa irrumpe en la habitación de Alicia y se inclina sobre ella amenazándola con un cuchillo, la escena finaliza, y sólo la elipsis y el desarrollo de la historia indican que sucedió. Es notable que este hecho constituye el segundo punto de no retorno en la trama y determina el desenlace al causar una terrible depresión en Ana y llevarla al suicidio –como se explicó en el punto 5.1-. El primer acto sexual lésbico en el cine venezolano es motivo de depresión y muerte.

En *Retén de Mujeres* la violación de Omayra a Cristina, por el contrario, es representada de manera explícita, y es realizada en público a la vista de otras reclusas, lo que lleva a una de estas a recordar cuando fue violada por un hombre y cómo lo asesinó en su defensa. Mientras que en *Homicidio Culposo*, la violación lleva a la protagonista heterosexual al suicidio, en este filme lleva a Cristina a liderar “el combo de los machos”, rebelarse contra la hegemonía de Omayra y “el combo de las lesbianas” y, luego, vencerlas.

Por su puesto, en estos filmes donde las lesbianas son violadoras la seducción, los besos y caricias no son románticos, mientras que en el resto de las películas analizadas, los besos y las caricias se intercambian con erotismo y, en algunos casos, cariño, como el de *Macho y Hembra*, *Despedida de Soltera* y especialmente en *La Hora Cero* donde específicamente los besos, las caricias y los abrazos son las únicas acciones sexuales identificadas, cuando Alejandra y Milagros se reencuentran, tras la liberación de esta última de su secuestro en la clínica.

Macho y Hembra es un caso particular en este aspecto, ya que es la única película donde en algún momento de la historia se dan todas las acciones de carácter lésbico incluidas en el análisis. Sólo en esta película y en *Despedida de Soltera* se dan episodios de *Exhibicionismo* y *Voyeurismo*. En *Macho y Hembra*, se da el primer caso de exhibicionismo por parte de Alicia en dos oportunidades, y dos casos de voyerismo por parte de Ana, aunque suceda al observar parejas heterosexuales y no lésbicas. En *Despedida de Soltera* ocurre en un momento en que Yenny observa a Lucía –la ex novia-, tocar su cuerpo mojada por la lluvia, sin que esta lo note.

Figura 19. *Despedida de Soltera* (2008.) Yenny observa a Lucía sin que esta lo note



Cabe señalar que en *Macho y Hembra*, el trío sexual que conforman los protagonistas es el hecho central de la historia, y sólo se muestra una escena de relaciones entre las muchachas. El filme se limita a mostrar el primer encuentro en el cual Alicia seduce a Ana y, en cambio, se muestran varios encuentros por separado de cada muchacha con Daniel.

La expresión de deseo está presente en todas las películas analizadas, principalmente en *Retén de Mujeres* donde, en numerosas ocasiones, Omayra y la Reclusa X expresan el deseo que sienten por el objeto de su atracción: las muchachas heterosexuales Cristina y Coletto. En *Mecánicas Celestes* se demuestra expresión de deseo por parte de Alcanie, en una escena en la

que se muestra su mundo interior a través de una canción, el bolero *Hambre* de Blanca Rosa Gil, cuando esta confiesa a Tutú su interés por una persona del mismo sexo (Ana). La canción dice lo siguiente: “*Hambre de sentir el fuego ardiente de un amor que sea inclemente, que me queme las entrañas. Hambre de besar con ansia loca, que me muerdan en la boca hasta hacérmela sangrar*”. Efectivamente, una evidente expresión de deseo. A lo largo de *Despedida de soltera*, son las expresiones de deseo de Yenny y Carolina hacia otros personajes femeninos las que dejan ver al espectador que ellas son, en efecto, personajes lésbicos, tal como se confirma luego de la declaración de amor hacia Marisabel y la declaración de atracción de Carolina a Yenny.

En el caso de *Mecánicas Celestes*, tras beber la poción de Tutú, Alcanie y Ana se besan y mantienen relaciones sexuales, aunque esto no es explícito ya que se sugiere a través de efectos especiales y animaciones. Esta omisión del acto sexual lésbico sugiere que quizás la directora no quería involucrarse con este tema y profundizarlo, lo que confirma que aunque es una película introspectiva, no se amplía ningún asunto personal, así como tampoco se desarrolla ningún personaje. Ante esto, resalta la acotación de Wilfredo González (1996):

(...) Si la definición de la identidad sexual es fundamental, ¿por qué no desarrolla la conversación entre las dos mujeres? No, en lugar de eso, vemos que se recurre al elixir que desinhibe, pero que no remedia la situación. La magia cuestiona el alcance del psicoanálisis, pero sustituye la indagación personal. (González, W, 1996, p.323)

Esta mágica poción es la que resuelve todos los asuntos de interés romántico o sexual entre los personajes, ya que Celeste recurre a esta misma para seducir a Alcanie. Esta ausencia de seducción lésbica en los filmes analizados, habla del escaso imaginario que se maneja sobre el cortejo y a intimidad femenina. Lo mismo ocurre en *Despedida de Soltera* donde el único acto sexual lésbico es omitido, cuando Yenny y Carolina se confiesan atracción mutua. Como ya se indicó anteriormente, esta película está cargada de lesboerotismo, que se denota en juegos sexuales, expresión de deseo, baile y caricias entre las muchacha

Figura 20. *Mecánicas Celestes* (1996). Celeste seduce a Alcanie con la poción mágica



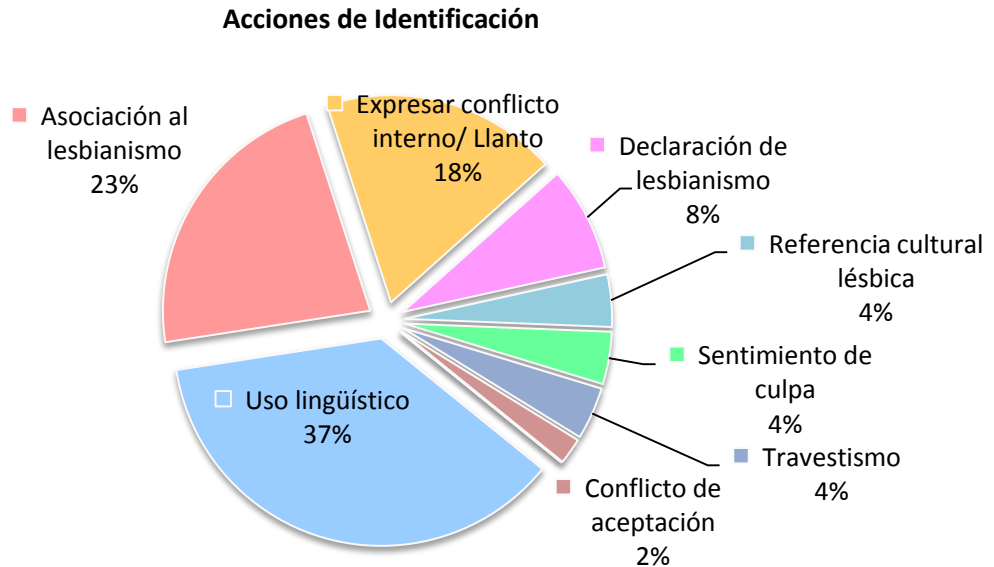
Cheila, una casa pa' maita es un filme que destaca por las agresiones antes que por las acciones de carácter sexual, ya que sólo se identificaron dos abrazos, un beso, y una caricia en todo el relato cinematográfico. La pareja de Cheila y Cathy no se muestra claramente y las hace parecer, en realidad muy buenas amigas, a pesar de que el final del filme revela que han adoptado una niña y que comparten la vida en común.

En cuanto a modos de representación, de los cinco actos sexuales identificados, dos (2) son *Omitidos*, uno (1) *Sugerido*, y tan sólo uno (1) *Representado*, mientras que el resto de las acciones de carácter sexual fueron en su mayoría *Representadas*. Eso habla de la invisibilidad lésbica en el cine venezolano, y de la voluntad de no ampliar la intimidad entre las féminas, especialmente si se toma en cuenta que la única relación sexual lésbica consensuada representada se da con un hombre de por medio. Es pertinente notar que en la década de 1980 se representado relaciones sexuales lésbicas explícitas en la pantalla grande, mientras que en la década posterior y en la actual no se ha visto ni el indicio de tal cosa.

5.3.3.3.

ACCIONES DE IDENTIFICACIÓN

Gráfico 24



Fuente: Datos del estudio

Las acciones de identificación, como su nombre lo indica, aluden a aquellas acciones con las cuales el personaje se identifica como lesbiana hacia los otros. Estas representan el veinticuatro por ciento (24%) del total de las acciones, siendo la más frecuente el *Uso lingüístico* (38%), que se refiere a aquellas frases y expresiones utilizadas por el mismo personaje y por otros para identificarse/le como lesbiana.

En cuanto al *Uso lingüístico*, no se identificó un habla o jerga particular en ninguno de los personajes analizados, a pesar de que es frecuente en la subcultura de la homosexualidad usar palabras y frases específicas para ciertas cosas. La misma ausencia de ambientes lésbicos diferenciales, como bares, asociaciones, etcétera, limita la inclusión de una jerga propia del lesbianismo. Se encontraron numerosos usos lingüísticos por parte de personajes heterosexuales, cuando se refieren a los personajes lésbicos. En este aspecto, destacan los personajes heterosexuales de *Retén de Mujeres*, que usan términos específicos y peyorativos para referirse a dichos personajes, incluidas como *Asociaciones al lesbianismo*, que representan el veintitrés por ciento (23%) del total de las acciones de identificación. Como *Asociaciones al lesbianismo* se entiende frases o acciones que puedan tomarse como una referencia al lesbianismo o la cultura lésbica. Una acción destaca como *Asociación al lesbianismo* es cierta escena de dicho filme, en

la que el personaje Coletto, para deshacerse de las lesbianas interesadas en ella, les recuerda que pertenece al “*combo de los machos*”. Les dice “*yo no toco en tu combo. Lo mío es un rolo. A mí que me agarren a machetazo limpio*”, y otras para despertar el humor en el público como “*¿se te perdió la cuchara⁶?*”, en la escena en la cual es acariciada por la Reclusa X por debajo de la mesa, durante la comida. En *La Hora cero* destaca un diálogo entre un detective y el comisario que investiga el secuestro de la clínica en que uno le dice al otro que, según las amigas de Milagros, a ella “*como que le gusta batear pal’ otro equipo*”.

En el siguiente diálogo de *Retén de Mujeres* entre Rubén -el abogado defensor de Cristina- y Luisa, su esposa, queda demostrado, a través de usos lingüísticos y asociaciones al lesbianismo, la actitud ante el lesbianismo –carcelario y no carcelario- de los guionistas:

RUBÉN: El mundo ¿quién lo pudiera cambiar? Ahí tienes a Cristina Ferrer.

LUISA: ¿Otra vez Cristina Ferrer?

RUBÉN: Si, otra vez, chica. Pensar que está pagando por su pobreza, porque de ahora en adelante se va a convertir en una resentida social y hasta en una criminal.

LUISA: ¿Y qué hizo?

RUBÉN: Ella nada, le hicieron.

LUISA: ¿Y qué le hicieron?

RUBÉN: La violaron, una lesbiana la violó.

LUISA: Pobrecita.

RUBÉN: Ahora ella es una más entre tantas, porque nadie va a poder borrar de su mente lo que le pasó, nadie. Y cuando salga de allí va a querer enfrentarse con ese mundo frío que es la realidad y no podrá. Su mundo nuevo es otro, porque está marcada, porque el daño ya está hecho.

LUISA: Pero eso no puede seguir así, Rubén. Las cárceles son para redimir, no para destruir. ¿Qué hacen tú y tus colegas? Mira, hay que hablar, hay que gritar, hay que denunciar lo que pasa.

RUBÉN: Eso no se puede hacer Luisa, son reglas y hay que cumplirlas.

LUISA: ¿Y te parece justa esa regla que le prohíbe a esas mujeres tener relaciones con sus maridos?

RUBÉN: Yo sé que no lo es, pero qué, ¿qué?

⁶ Sinónimo despectivo de “vagina” en lenguaje coloquial vulgar venezolano.

LUISA: No sé, pero pienso que de pronto si tu y todos tus compañeros se unen se podría comenzar una campaña, sí señor, una campaña por la televisión, por los periódicos, por la radio, por todos los medios de comunicación. Que todo el mundo sepa lo que pasa. Decirles que esas mujeres necesitan a sus hombres. Que ya basta con la discriminación, que los hombres si pueden y ellas no. Y está bien preguntar si es justo que esas mujeres vivan masturbándose. Decirles, que lo único en que [*sic*] se convierten es en lesbianas, porque ellas [*sic*] son seres humanos y todos los seres humanos tienen necesidad de amor, de [*sic*] tener alguien a quien se pueda tocar y mirar, como lo necesita todo el mundo. Y que si el problema son los embarazos, entonces decirles que esa regla está en contra de la ley más importante: la ley de la naturaleza.

Fuente: Transcripción propia

En este diálogo quedan expuestas y condensadas todas las consideraciones negativas sobre el lesbianismo: es contra natura, la exclusión de la posibilidad de amor entre mujeres, etcétera. Por otra parte, se limita el lesbianismo a la cárcel y se omite su existencia fuera de esta, además, se habla de las lesbianas como una otredad, un “eso”. Cabe destacar la siguiente idea: “Los homosexuales trasgresores de la década de los ochenta se hallan en una posición marginal, que los arrima negativamente a un “eso” o “él”. (Peña Zerpa, 2008: 172).

En *Cheila, una casa pa' maita*, a pesar de peyorativo, es importante el momento en que el hermano de Cheila se refiere a Cathy como “cachapera”, calificado como *Uso Lingüístico* y *Asociación al lesbianismo*, ya que es el único instante en que se puede confirmar, a través de dicho diálogo, que aquella y Cheila, en efecto son lesbianas y no sólo amigas.

Las *Expresión de conflicto* y *Llanto* representan el diecinueve por ciento (19%) del total de las acciones de identificación, constituyéndose en un número significativo que lleva a considerar que el momento de identificación lésbica, en el cine venezolano, está asociado a una situación de inestabilidad emocional.

Ana (*Macho y Hembra*) es uno de los personajes que más expresa conflicto y llanto en torno a la situación triangular en la que se ve involucrada, y al final del filme se muestra incapaz de lidiar con estos sentimientos. En cuanto al *Sentimiento de culpa*, que representa el cuatro por ciento (4%) del total de las acciones de identificación, Ana es el único personaje en manifestar esta reacción tras el primer encuentro sexual con Alicia y Daniel, ante lo cual Alicia la consuela con una caricia en el rostro y un “no pasa nada”.

Figura 21. *Macho y Hembra* (1985). Ana manifiesta conflicto y llanto por el trío



Figura 22. *Macho y Hembra* (1985). Alicia en tuxedo femenino

Es también en *Macho y Hembra* que el momento de la seducción entre Ana y Alicia se da con ellas vestidas con una especie de tuxedos femeninos que recuerdan un poco al ícono lésbico Marlene Dietrich, en su famoso papel en *Give me the man* (1931), lo cual se puede tomar como una *Referencia Cultural Lésbica* (4%), aunque sutil.



Desde su primera aparición en la pantalla, Alcanie (*Mecánicas Celestes*) aparición expresa conflicto y llanto y es el único personaje que presenta *Conflictos de aceptación* ante la emergencia del lesbianismo. Esta categoría representa el 2% del total las acciones de identificación.

En comparación al cine español, donde según Pelayo García (2011), la confesión de lesbianismo es la principal acción de identificación, en el cine venezolano representa el 8% del total, y se da en forma de *Declaraciones de atracción o amor* por otra mujer. Sólo sucede en *Mecánicas Celestes* y en *Despedida de Soltera*. En la primera, en una especie de sesión de intercambio entre la psicología y la santería, Alcanie confiesa al santero Tutú su atracción por Ana, con obvia demostración de conflicto:

ALCANIE: Tutú...

TUTU: Dime te escucho...

ALCANIE: ¿Y si...si...si....si?

TUTU: ¿Perdón?

ALCANIE: ¿Y si se siente atracción por alguien del mismo sexo?

TUTÚ: ¿Para pescarlo o para olvidarlo?

ALCANIE: No lo sé. Las dos cosas.

TUTÚ: ¿Es la primera vez?

(Alcanie asiente en silencio)

TUTÚ: Veamos.

El brujo le toca la frente y la diégesis salta a una escena en la que Alcanie, ataviada en un traje de luces y con un peinado alto, en un escenario en el que bailan tres coristas/vedettes, canta el bolero *Hambre* de Blanca Rosa Gil

ALCANIE: *(Cantando)* “Hambre de sentir el fuego ardiente / de un amor que sea inclemente que me queme las entrañas / hambre de besar con ansia loca / que me muerdan en la boca hasta hacérmela sangrar /”

Luego de esta visión, la escena regresa a la habitación donde se encuentran Tutú y Alcanie

TUTÚ: Tranquila. Voy a solucionarlo. Qué Obatalá me perdone.

Prepara la poción brillante y pronuncia

TUTÚ: Para atraparla o para olvidarla.

Fuente: Transcripción propia

Nótese la excusa del brujo ante Obatalá, tal como si se tratase de algo pecaminoso que debe ser perdonado por esta deidad. A pesar de esto, Tutú hace las veces de “*hada madrina*” al intervenir con sus pociones y esencias en los conflictos amorosos de los personajes lésbicos de la historia.

También en *Despedida de Soltera* se dan dos confesiones de lesbianismo, cuando Yenny confiesa a Marisabel –la protagonista- su interés por ella, y cuando Carolina confiesa a Yenny su atracción. Cabe acotar que ambas confesiones está cargadas de emotividad y conflicto interno. Carolina le dice a Yenny entre llano que nunca se ha sentido atraída hacia nadie hasta ese día, y finaliza la confesión con: “*Yenny, ¿Probamos?*”

Figura 23. *Despedida de Soltera* (2008). Yenny confiesa su amor a Marisabel y esta la rechaza



A pesar de que todas son declaraciones de amor y atracción por otra mujer, ninguna de estas confesiones menciona la palabra lesbiana o son “*salidas del closet*”, entendido esto como el momento en que una lesbiana o un homosexual hacen pública su orientación sexual ante su esfera social, y se identifica a sí misma como tal. La única “*salida del closet*”, combinada con travestismo, identificada en las películas analizadas, es cuando en *Cheila, una casa pa'maita...*, en su graduación de educador, Cheito se abre la toga revelando un vestido, y declara que ahora se le conocerá como Cheila. Es una declaración de orientación de género más no de lesbianismo, por lo que no se consideró en este análisis. También en ese filme se da una *Referencia cultural lésbica* (4%), a pesar de que no se trata de una referencia exclusivamente lésbica, si no apuntada más hacia los ambientes subculturales LGTBI: dragqueens, doblaje, desfiles, travestis, etcétera.

En *Despedida de Soltera* se da un episodio de travestismo a cargo de Yenny, cuando todas las invitadas a dicha fiesta recrean la boda, con Yenny en el rol del novio, no completamente travestida, pero con sombrero y saco de hombre. Este el primer guiño de lesbianismo del personaje de Yenny, que anticipa la confesión que poco después hará públicamente ante sus amigas, bajo los efectos del alcohol al decirle a su amiga Marisabel que no quiere perderla.

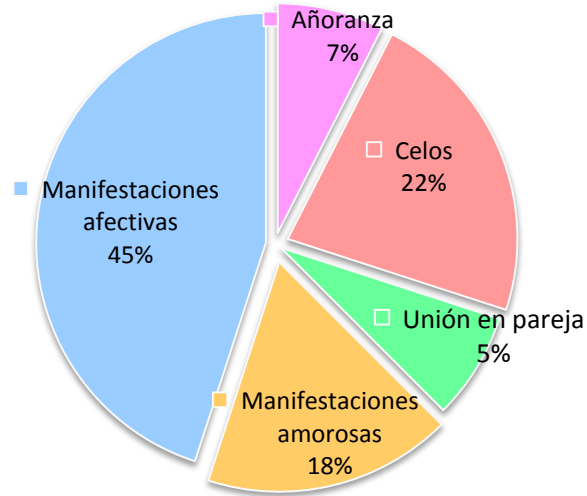
Figura 24. *Despedida de Soltera* (2008). Yenny y Marisabel a punto de besarse



5.3.3.4. ACCIONES DE RELACIONES AFECTIVAS

Gráfico 24

Acciones de Relaciones Afectivas



Fuente: Datos del estudio

Las *Acciones de relaciones afectivas*⁷ representan el 19% del total de acciones diferenciales analizadas. Este punto se refiere a aquellas acciones que revelan un nivel de compromiso o interés emocional o afectivo entre los personajes lésbicos, ya sea que estén unidos en pareja o no.

En este punto destaca la presencia de las *Manifestaciones afectivas* con un 48% del total. Si bien en *Cheila, una casa pa' maita...* se eluden la interacciones de carácter sexual entre la pareja formada por Cheila y Cathy, es en este filme donde se encuentran la mayor cantidad de *Manifestaciones afectivas* y *amorosas* entre estos dos personajes, lo cual dilucida sobre la naturaleza de la relación que mantienen, a pesar de que por momentos parecen simplemente amigas. En dos oportunidades Cheila admite ante su hermano y su primo estar “enamoradoísima”,

⁷ Aunque la diferencia entre *Manifestaciones afectivas* y *amorosas* es sutil, es posible distinguirlas, ya que una manifestación de afecto abarca todo lo que demuestre afecto entre los personajes analizados, como compañerismo, apoyo, abrazos, palabras, y otros, mientras que una *Manifestación amorosa* implica la exposición y comunicación de sentimientos más fuertes, de amor o enamoramiento, ya sea de forma verbal u otra expresión.

y aunque no nombra a Cathy, la elipsis lo confirma al final del filme. Las manifestaciones de afecto entre ambas son abundantes, especialmente de parte de Cathy, al mostrar su apoyo a Cheila frente a su situación familiar y al alentarla a cuidar de su salud y su tratamiento hormonal.

En *La Hora Cero* resaltan las *Manifestaciones afectivas y amorosas* que demuestra Alejandra hacia Milagros, lo cual indica que se trata de una relación amorosa. Como ya se dijo antes, del total de la filmes analizados, sólo en *Cheila, una casa pa' maita...* y en *La Hora Cero* se ven relaciones afectivas consensuadas. En el resto de los filmes analizados, las manifestaciones de afecto dejan entrever una relación afectivo-sexual, solapadas en una amistad. Como refiere Alberto Mira (2008), en las “películas de amigas” está siempre presente el “continuo lésbico” (ver Marco Teórico), donde todos los componentes erótico-emocionales como vivir y dormir juntas, compartir abrazos y besos, pueden tener una lectura lésbica, como sucede en algunos casos de *Mecánicas Celestes*, y *Despedida de Soltera*.

Figura 25. *La Hora Cero* (2010) Reencuentro de Alejandra y Milagros luego del secuestro



En cuanto a *Celos*, se manifiestan en *Retén de mujeres*, *Mecánicas Celestes* y *Despedida de Soltera*. En *Mecánicas Celestes* queda demostrado que los sentimientos de Ana por Alcanie han cambiado de plano, cuando Alcanie, bajo los efectos de la pócima de Tutú, manifiesta su aparente atracción hacia Celeste –antagonista de Ana-, y ante esto Ana reacciona con *Celos* y *Añoranza*, cosa que no sucede en ningún otro filme. En tanto, en *Retén de Mujeres*, María, a pesar de las infidelidades y desprecios de su pareja Omayra, demuestra *Celos* y *Manifestaciones afectivas* hacia ella. María demuestra tener sentimientos reales y afectivos hacia Omayra, lo que la separa un poco de la imagen universal de lesbiana malvada y desalmada que se manejó en ese filme y en esa década en particular (1980). En *Despedida de Soltera*, el uso de los planos y la mirada de Carolina sugieren que esta siente celos de un beso que da Marisabel a Yenny en agradecimiento por un regalo.

Figura 26. *Despedida de Soltera* (2008). Marisabel besa a Yenny y Carolina la cela



A lo largo de *Despedida de Soltera* las *Manifestaciones afectivas*, y la *Declaración de amor* de Yenny hacia Marisabel, dejan entrever al espectador ver que los sentimientos de esta hacia su amiga traspasan la amistad, aunque no suceda nada entre ellas.

Aunque *Unión en pareja* sólo representa un cinco por ciento (5%) del total de acciones de relación, y a pesar de que sólo en *Mecánicas Celestes* se muestra la formación de una nueva pareja (Ana y Alcanie), es importante destacar que seis de los quince personajes (40% del total) analizados mantienen relaciones afectivas lésbicas en pareja –como se explicó en el punto 5.2.4.3 Tipo de Vínculo Afectivo-Sexual-, las cuales se manifiestan de forma pública, tanto en interiores como en exteriores –ver Tablas 22 y 23-, lo cual habla de forma positiva sobre el tratamiento que se ha dado al amor lésbico en el cine venezolano.

5.4. TRIUNFO Y FRACASO DE LOS PERSONAJES: CONSECUCCIÓN DE METAS Y OBJETIVOS

En esta sección se tomaron en cuenta todas las metas y objetivos planteados por cada uno de los personajes, ya sea en el ámbito de lo social o de lo personal, para obtener una visión de la representación de las lesbianas como personaje cinematográfico, en cuanto al alcance y capacidad o incapacidad del logro de objetivos por parte de los personajes representados. Se considera una meta, un micro objetivo que, en suma, lleva a un macro objetivo, como resultado de una serie de metas y procesos.

En el análisis de personajes cinematográficos, el nivel de importancia que tengan las metas y objetivos de los personajes dentro de la trama o la ausencia de estos, determina, en parte, su nivel de importancia en la historia relatada. Según Macías (2003, Citado en Galán Fajardo, 2007: 5), “el personaje debe tener un objetivo y unas motivaciones en relación a la historia (...) en cuanto a metas y motivación, “La primera marca un objetivo y pone en juego algo difícil causando un conflicto al personaje exigiéndole, a su vez, una motivación que implique una serie de acciones para alcanzar dicho fin.”

La motivación (del *motivus* latino, que mueve) es un conjunto de factores dinámicos, que determinan el comportamiento del individuo. En la psicología clásica se diferencian los motivos de los móviles, asignándole a aquéllos causas intelectuales y a los móviles, razones afectivas (Francia y Mata, 1992, p.57. Citado en Galán Fajardo, 2007:4)

Aunque en algunos personajes es difícil o imposible establecer su éxito o fracaso dentro de la trama, ya sea por el poco desarrollo del personaje, o por la escasa muestra de motivaciones y ambiciones, se tomaron en cuenta todo tipo de acciones que puedan indicar éxito o fracaso para el personaje.

En dos producciones pertenecientes la década de 1980, *Homicidio Culposo* y *Retén de Mujeres*, se observan varias coincidencias en cuanto a la consecución de lo que podrían tomarse como metas u objetivos. En *Homicidio Culposo*, Rosa se plantea como objetivo obtener la atención de Ana, la joven heterosexual que fue encarcelada injustamente, y la falta de respuesta de esta última resulta en una motivación para Rosa agredirla, y se plantea como nuevo objetivo

agredirla sexualmente, lo cual resulta en el segundo punto de no retorno del filme y, determina el final de la historia. Al igual que Rosa, Omayra en *Retén de Mujeres* se plantea desde un primer momento obtener la atención de Cristina, y como no lo consigue, planea su violación –lo que se considera un objetivo planificado–, lo manifiesta públicamente ante otras reclusas, incluida su pareja María, y finalmente agrede sexualmente a Cristina, con la colaboración inclusive de la encargada del retén.

Figura 27. *Homicidio Culposo*(1984) Rosa abusa sexualmente de Alicia



Ambos personajes logran su cometido, aunque sea a través de la violencia, al perpetuar traumáticos abusos sexuales sobre Alicia (*Homicidio Culposo*) y Cristina (*Retén de Mujeres*). En el caso de Alicia, el abuso sufrido desencadena una meta personal, cuyo objetivo final es su propia muerte. Alicia combina el montaje de la obra teatral del Festival de Teatro Penitenciario con la orquestación de su propio asesinato a manos de Rosa.

En *Retén de Mujeres*, la violación hace que María, pareja de Omayra, se planteen vengarse de Cristina por haber mantenido relaciones sexuales con aquella, aunque no consensuadas, y a pesar de que intenta agredirla varias veces, su meta resulta frustrada gracias a la intervención de otros personajes. También en *Retén de Mujeres*, la Reclusa X se plantea mantener algún tipo de acercamiento sexual con Coletto. Esta última dilata el encuentro haciendo creer a la Reclusa X que sí cederá a sus deseos, para finalmente rechazarla con humillaciones, aunque este hecho no presente consecuencias en la trama.

Otro personaje que intenta lograr sus objetivos mediante prácticas negativas, aunque no sean violentas, es Celeste en *Mecánicas Celestes*. Celeste intenta evitar que Ana (*Mecánicas*

Celestes) alcance su objetivo de convertirse en la protagonista del montaje de la ópera *La Cenerentola*, al frustrar sus oportunidades de acercarse al director Italo Medici, y al denunciarla ante el departamento de inmigración, entre otras acciones. Además de estos atentados contra los objetivos de Ana, en el ámbito personal intenta robarle la atención de Alcanie, lo cual logra temporalmente. Alcanie a su vez se propone conquistar a Ana, y lo logra de la misma forma en que Celeste la conquista a ella, es decir, a través de la poción mágica preparada por el brujo santero Tutú.

Por su parte Ana (*Mecánicas Celestes*), escapa de Venezuela a Francia con el objetivo de desarrollarse profesionalmente como cantante lírica, y lo logra, aunque con muchos obstáculos. Se ve obligada a ceder a una de las razones que en principio la fuerzan a huir de Venezuela: contraer matrimonio. No obstante, lo hace con un amigo homosexual para obtener la residencia francesa. La meta personal de Ana (*Mecánicas Celestes*) de desarrollarse como cantante lírica y de convertirse en la Cenerentola de Rossini, se constituye en el centro de la historia y es quizá uno de los proyectos más definidos de la muestra analizada.

Otro personaje de la muestra con una meta social y a la vez personal claramente definida es Cheila, quién llega a Venezuela con el objetivo de recuperar algo de dinero de su familia para costear su operación de reasignación de sexo. Aunque fracasa en recuperar el dinero que había invertido en su familia y fracasa también en reforzar sus lazos familiares, logra con éxito su operación.

En *Macho y Hembra*, se observa a Ana relatando un libro que tiene el mismo título de la película, cuya publicación y bautizo en la última escena significan el éxito profesional de Ana. La consecución de este proyecto se enmarca tanto en el ámbito de lo personal como social. En cuanto a Alicia, al final del filme se la ve embarazada, y llama poderosamente la atención una frase pronunciada por Walerstein en una entrevista ofrecida a la Revista SIC en 1985: “*me gustan las mujeres embarazadas como símbolo del núcleo familiar*” (Ruggiero, 1985:128), lo cual permite inferir que según su visión, Alicia triunfa al adaptarse a una relación heterosexual, monógama, y matrimonial, en una suerte de sumisión a todo lo que ella no era y que admiraba en Ana. A pesar del aparente triunfo de las féminas al final de la película y al fracaso del macho, es

un cierre complaciente con la sociedad. El triunfo de Ana se produce con lágrimas y sangre como castigo por desafiar al macho.

Es una historia en la que triunfan las féminas, pero no el lesbianismo. Se trata de una relación lésbica sólo porque existe el contacto sexual entre dos mujeres, pero nunca es exclusiva de las féminas y, en todo momento se encuentra dominada por el macho y arbitrada por el deseo de una de las jóvenes de poseer a los restantes miembros de trío.

Figura 28. *Macho y Hembra* (1985). Alicia y Ana en su primer encuentro sexual, bajo la mirada del macho



En *La Hora Cero*, se infiere que Alejandra se plantea como proyecto personal probar a la Señora Isabel que su afecto por Milagros es válido y sincero, cosa que logra con sus manifestaciones de afecto a lo largo de la trama y, específicamente cuando Milagros es liberada de su secuestro, donde las tres intercambian un abrazo, escena en la que puede interpretarse una actitud aprobatoria por parte de la madre de Milagros.

Figura 29. *La Hora Cero* (2010). La Señora Isabel abraza a Alejandra



5.5. ESTEREOTIPOS Y/O REITERACIONES REPRESENTATIVAS ENCONTRADOS EN EL CINE VENEZOLANO DE TEMÁTICA LÉSBICA

En esta sección se hace una revisión de los estereotipos identificados en la representación de los personajes lésbicos en el cine venezolano, es decir, aquellas reiteraciones representativas determinadas por coincidencias entre las características antes analizadas: aspecto, edad, lugares, etcétera.

Según los resultados obtenidos del análisis de las características de los quince personajes encontrados en los siete filmes analizados, el cine venezolano no ha germinado estereotipos nuevos sobre la representación de personajes lésbicos, sino que ha repetido estereotipos frecuentes en la cinematografía extranjera, en concordancia con el momento temporal de la realización y estreno de cada película. Se puede decir que estas reiteraciones representativas encontradas en el cine venezolano, no se han convertido en estereotipos frecuentes en otras manifestaciones performativas venezolanas que incluyan personajes lésbicos, dado que la inclusión de los mismos ha sido sumamente escasa, como se ha sostenido a lo largo de esta investigación.

Mientras que en el cine internacional la lesbiana vampira era un estereotipo común y aún aparece, aunque con menos frecuencia, en el cine venezolano no se encontró ningún personaje con estas características, posiblemente porque culturalmente el público venezolano no identificaría esta representación.

A continuación se presentan los estereotipos que han servido para representar personajes lésbicos encontrados en este análisis, los cuales responden a estereotipos ya existentes, generados por la cinematografía internacional, a la luz de Caroline Sheldon y Bárbara Creed (en Torrealba, L., Alvarado, M., 2009). Se muestran por orden cronológico, de manera de revisar su evolución en el tiempo.

5.5.1. Lesbianas *butch* en el cine nacional: *Lesbiana malvada* y *Heroína heterosexual*:

El cine de denuncia venezolano que buscaba reflejar la criminalidad en el país y la realidad carcelaria, cuya primera aparición data de 1973 con el filme *Soy un delincuente* de Clemente de la Cerda, dejaría una herencia al colectivo homosexual masculino que se imitaría en la siguiente década para representar al colectivo lésbico femenino: *el marico de cárcel* (Peña Zerpa, 2013: 172). Según Peña Zerpa, este estereotipo se representaba como transgresor, delincuente, “villano tercermundista perteneciente al mundo del hampa y la criminalidad”.

Se puede decir que con las lesbianas sucedió lo mismo en *Homicidio Culposo*, y en *Reten de Mujeres*, donde se identificó a los personajes, Rosa, Omayra y María, todos personajes antagonistas, villanos, transgresores que recurren a medios violentos para lograr sus objetivos, pero sobre todo masculinizados, imitando el estereotipo *butch* o *virago* del cine internacional. Estos funcionan como contraparte de la protagonista heterosexual, a la vez que generan obstáculos en la trama que consolidan a esta última como *heroína*, acción que en ambos filmes, condena a los personajes lésbicos antagonistas al fracaso.

La primera aparición de una lesbiana en el cine venezolano, a saber, Rosa en *Homicidio Culposo*, se hizo con esta en el papel de la villana, criminal y trasgresora que sólo desea la atención sexual de la protagonista heterosexual, a quien agrede por no ser correspondida. En ningún momento se reivindica a este personaje con acciones positivas, y por el contrario, tal como se explicó en la sección anterior, su final es trágico y solo refuerza el papel de personaje que debe ser castigado, ya que queda como autora de la muerte de Alicia.

Figura 30. *Homicidio Culposo* (1984) Primer personaje lésbico de cine venezolano, Rosa: amenazante y violenta.



Ocurre lo mismo con todos los personajes lésbicos en *Retén de mujeres*, pero principalmente con Omayra, la líder de todas ellas, presentada como una malvada lesbiana que viola a Cristina, por lo cual esta última cobra venganza posteriormente, al reunir al grupo de las heterosexuales y luchar contra las lesbianas hasta derrotarlas en una batalla corporal en el patio de la cárcel. Esta batalla donde triunfa la heterosexualidad significa obviamente triunfo sobre la homosexualidad y sugiere que esta última debe ser derrotada.

Figura 31. *Retén de Mujeres (1988)*. Las lesbianas del retén X, Omayra y María derrotadas tras la batalla



Rosa (*Homicidio Culposos*), Omayra y María (*Retén de Mujeres*) son todas lesbianas masculinizadas, vinculadas al crimen y a la trasgresión, y son las antagonistas, las enemigas de la *heroína heterosexual*. Todas son *victimarias* de las protagonistas al intentar lograr sostener relaciones sexuales con estas por las vías del asalto y la violencia y agredirlas por resistirse a su dominio, o bien por robar la atención de la líder, como sucede en el caso de Cristina (*Retén de Mujeres*).

A lo largo de varios siglos, se ha construido un modelo de gay y de lesbiana perversos, con ello se genera miedo y rechazo por parte de la sociedad hacia el colectivo homosexual. Algunas ideologías, que son además las que controlan el poder público, convierten la diferencia en peligro y esto les sirve para legitimar sus actuaciones discriminatorias y lesivas. (Gimeno P., M.C., 2013: 24)

En la década de 1980, donde había presencia lésbica, había siempre una contraparte heterosexual. La lesbiana era utilizada como un elemento antagónico ante la presencia protagónica heterosexual de muchachas inocentes como Cristina en *Retén de mujeres* y Alicia en *Homicidio Culposos*, que en cierta medida respondían al estereotipo femenino de la televisión latinoamericana: “El estereotipo femenino en televisión se constituye al presentar a una mujer

siempre buena, pasiva, obediente, servil, tierna, maternal, ama de casa amable, comprensiva, discreta, delicada, dependiente y sin iniciativa.” (Consejo Nacional de Televisión, 2009: 9)

Cabe destacar que, a la hora de representar homosexualidad, la cárcel ha sido un escenario recurrente donde las relaciones de poder están mezcladas con las relaciones homosexuales:

La homosexualidad asociada al entorno carcelario forma parte ya del imaginario colectivo y ha estado presente en la literatura y el cine de todo el siglo XX, pero ha sido asociado mayoritariamente a la homosexualidad masculina, dejando relegado al lesbianismo en un segundo plano (Pelayo García, 2011: 279)

Y aunque según Pelayo García el lesbianismo en la cárcel fue relegado a un segundo plano, en dos de los tres filmes que incluyeron presencia lésbica en 1980, la cárcel estuvo presente como escenario principal, mientras que en el filme restante (*Macho y Hembra*) de dicha década, no se habló de lesbianismo exclusivo sino de bisexualidad esporádica, lo que lleva a la idea de que el lesbianismo en los '80 fue sinónimo de antagonismo y trasgresión.

Aunque en *Macho y Hembra* no exista una contraparte lésbica antagonista, ambos personajes protagónicos, especialmente Ana, contribuyen a la formación del estereotipo de la *heroína heterosexual* de la década de 1980. Ana disuelve de forma heroica ese trío representado como *destructor* y Alicia por regresar a la exclusividad heterosexual y entrar a la institución matrimonial como un pilar de la sociedad heteronormativa y del tipo de familia legitimado. Además de esto, Alicia, aunque no es *butch*, es característicamente dominante y seductora, presenta una sexualidad liberada, y su papel se inclina un poco hacia el estilo *mujer fatal*, cargada de energía sexual, similar al rol al que se asociaba con Marlene Dieterich. En los '80, las lesbianas ciertamente no se representaron como personas cotidianas.

5.5.2. Lesbianas chic emigran de Venezuela: Lesbiana emigrante y Lesbianismo desapercibido

En 1995 se estrena la película *Mecánicas Celestes* luego de ocho años sin presencia lésbica en la pantalla grande nacional. En esta desaparece la imagen de las lesbianas en la cárcel y la imagen de la bisexualidad transitoria propuesta en *Macho y Hembra*. *Mecánicas Celestes* es prácticamente una película sin hombres y las mujeres son las verdaderas protagonistas. Con este

filme surge la primera lesbiana *Chic* del cine venezolano, es decir, una mujer cotidiana, sin distintivos en su apariencia e o actitud que apuntaran de alguna manera al lesbianismo; una imagen *deserotizada* y un poco asexuada, que se hacía frecuente en las representaciones de la homosexualidad en esa década y, aunque sea una con una imagen positiva, la excesiva normalización en este filme, al parecer, generó invisibilidad, lo cual provoca que en este filme lesbianismo pase casi desapercibido, aunado al hecho de que las acciones diferenciales lésbicas se omitieron o se sugirieron con efectos especiales, casi en su totalidad.

En la década siguiente surge Cheila en *Cheila, una casa pa' maita*, un personaje transexual femenina cuya sexualidad lésbica pasa desapercibida, de manera análoga a lo que sucedió en *Mecánicas Celestes*. Además de este punto en común, destaca el hecho de que ambas emigran de Venezuela. Ana (*Mecánicas Celestes*) se fuga velozmente del matrimonio que probablemente la condenaría a vivir una vida ordinaria y sin sobresaltos, mientras que Cheila (*Cheila, una casa pa' maita*) escapa de su madre dominante y su familia castigadora y parasitaria, ambas con el propósito de manifestarse y expresar su sexualidad libremente, aunque en el caso de Ana –como se explicó en el punto 5.2.4.1. Origen del lesbianismo- no se revela si la noción de esta sexualidad era previa o posterior a su escape a Francia. Los dos personajes escapan del patriarcado y de sus obligaciones, y coinciden en que al emigrar de Venezuela sustituyen a su familia original por un nuevo grupo.

Para muchas personas homosexuales y lesbianas “la salida de su entorno se constituye como el único modo de escapar a la norma heterosexista: tener novia/o del otro sexo, casarte, tener hijos, etc. Recordamos aquí la importancia del parentesco como base de la organización social y el peso normativo que conlleva.” (Pichardo Galán, J.I. 2003: 282).

En *Mecánicas Celestes* permanece vigente el estigma de la lesbiana malvada pero esta vez fuera de la cárcel, encarnado en Celeste, quien desea por todos los medios impedir el triunfo de Ana, aunque a su vez la desea y envidia sus atributos.

La breve aparición lésbica en *La Hora Cero* de los personajes Alejandra y Milagros no permite establecer comparaciones mayores con el resto de los filmes y personajes analizados, excepto para calificar a los personajes según el clásico estereotipo binario de de representación de parejas lésbicas en el cine internacional, *butch* y *femme*.

Si bien en *Despedida de Soltera* los personajes lésbicos están un poco más trabajados, no se identificó ninguna representación recurrente o coincidente con el resto de los filmes analizados. Se podría hablar de coincidencia entre los personajes de Yenny y Carolina con el personaje de Ana en *Mecánicas Celestes*, por apuntar hacia la lesbiana *chic*, al carecer de elementos que realcen o exalten su orientación sexual, o presentar un arreglo personal exagerado, etcétera.

Como ya se dijo a lo largo del desarrollo de esta investigación, en *Cheila, una casa pa' maita*, el lesbianismo de Cheila pasa casi desapercibido ya que al igual que en los casos antes mencionados, su sexualidad lésbica no se exalta a través de ninguna característica o acción representada, y su compañera Cathy es un personaje casi periférico que se disuelve en el conflicto familiar y la transexualidad de la protagonista. El tratamiento de la relación del personaje Cheila con su madre, por momentos remite al paradigma patológico ilustrado por Mira (2008: 75) con respecto al retrato contemporáneo del estereotipo del homosexual patológico y su situación familiar, usado con frecuencia en el cine, en el que el personaje homosexual y su progenitora tienen una relación compleja, posesiva y co-dependiente, como sucede en el caso de Cheila. Sin embargo, es difícil considerarlo un estereotipo dentro de la representación de personajes lésbicos del cine venezolano, ya que hay que tener en cuenta que Cheila en principio fue hombre, y no se da en ninguno otro filme analizado, mientras que este tipo de relación filial calificada como patológica, se ha visto con mayor frecuencia para la homosexualidad masculina en algunos filmes venezolanos como *La Oveja Negra* (1987) y a mayor escala en el cine internacional.

6. CONCLUSIONES

1. En toda la cinematografía venezolana hasta el año 2012, se encontraron siete (7) películas que incluyen personajes lésbicos –todas contenidas en este análisis-, la primera realizada en 1984, y se puede decir que en ninguna de estas el lesbianismo es una temática de la trama central.
2. En los quince (15) personajes analizados se identificaron nueve (9) *personajes principales*, de estos, cuatro (4) *protagonistas*, cuatro (4) *antagonistas*, y un (1) *interés romántico*. Se identificaron seis (6) personajes secundarios, de estos, dos (2) *catalizadores*, dos (2) *contraste*, un (1) *confidente*, y un (1) *figurante*. Es notable que casi todos los personajes encontrados son planos o lineales, especialmente los *antagonistas*.
3. Según los resultados obtenidos en este análisis, el perfil general de la lesbiana en el cine venezolano responde a personajes principales, en su mayoría planos, estáticos, y lineales, representados en mujeres adultas jóvenes, la mayoría ubicadas entre los 19 y 30 años, que de alguna manera cuida su apariencia e imagen corporal. En cuanto a sus modos de vida, la mayoría son solteras, o sostienen relaciones afectivas lésbicas estables. La mayoría posee un nivel socioeconómico entre *Medio* y *Alto*, y a los personajes que habitan en la cárcel se los clasificó como *Desconocido* ya que la narración cinematográfica no ofrece esta información. En la mayoría de los personajes no se revelan datos sobre su el núcleo familiar original (80%), lo que permite inferir que para el cine venezolano no ha sido importante reflejar este aspecto en la representación de estos personajes. Para el restante 20% aunque el núcleo familiar es conocido, se trata de familias *Desintegradas*. Sólo en *Cheila, una casa pa' maita* la familia es mostrada como un elemento que tiene peso en la construcción del personaje lésbico. El nivel cultural de los personajes es *Alto* o *Medio*, mientras que en el resto esta información no se obtuvo. En la mayoría de los casos fue

imposible determinar la ocupación de los personajes, aunque en aquellos donde sí se identificó, están en su mayoría vinculados a las artes, el espectáculo, y las profesiones liberales.

4. Cuatro de los quince personajes analizados habitan en la cárcel, todos en filmes producidos en la década de 1980. Hasta 1996, año de estreno de *Mecánicas Celestes*, las lesbianas *fuera del closet* eran malhechoras y habitaban en la cárcel. El perfil general de la lesbiana reclusa es de un personaje antagonista, ubicada entre 30 y 40 años de edad, masculinizada, transgresora y violenta, con la excepción de un personaje figurante; ubicado entre 19 y 30 años. El relato cinematográfico revela muy pocos datos de caracterización sobre estos personajes. Estas primeras lesbianas mostradas en pantalla son personajes pequeños, antagónicos, poco ampliados, y se presentan posesivas, amenazantes, agresivas, violentas y vinculadas a la delincuencia.
5. El cine venezolano no ha germinado estereotipos para representar a la persona lésbica, mientras que ha recurrido a reproducir y apropiarse de estereotipos ajenos y/o extranjeros, posiblemente debido a que el contexto del imaginario lésbico ha sido sumamente escaso. Como estereotipos se identificaron, en la década de 1980, *La lesbiana masculinizada (butch) malvada* como antagonista y *La heroína heterosexual* como protagonista. En las décadas posteriores, *La lesbiana chic emigrante* y *El lesbianismo invisibilizado/ desapercibido*. El uso de estos estereotipos no es una consecuencia del contexto local sino universal que ha tenido la evolución de la visibilidad y percepción heterosexual del lesbianismo. Todos son apropiaciones de la representación lésbica en el cine extranjero en su determinado momento temporal, reproducidos con códigos adaptados al contexto venezolano de los personajes. Si bien todos los estereotipos pueden considerarse negativos por su naturaleza de limitar conceptos a su vez han visibilizado, por lo que puede decirse que de los estereotipos identificados sólo los encontrados en la década de 1980 se clasificaron como tal, por contribuir con imágenes negativas al escaso imaginario que se tenía –y aún se tiene– sobre esta sexualidad. Sin embargo, se considera que estas imágenes negativas contribuyen a su vez a la creación de imágenes positivas que propician la contradicción entre las imágenes positivas y negativas, y no se presentan retratos estáticos de todo lo que envuelve a la

mujer lesbiana. Ante tan escasa representación lésbica en el cine venezolano, la realización nacional aún está a la espera de más inclusión, ya sea positiva o negativa, aunque como dice Mira (2008), “imágenes positivas no significan un mejor cine”.

6. La visibilidad, asunto de suma importancia para el colectivo lésbico universal, no se ha representado en el cine venezolano, ya que, aunque la mayoría de los personajes analizados son principales y su sexualidad es visible, ninguno se manifiesta sobre la visibilidad de su sexualidad, y no se representa en ningún filme la visibilidad en tanto conflicto universal que atraviesa la homosexualidad. Se podría decir que dicho tratamiento de la visibilidad lésbica se corresponde con su situación en Venezuela, es decir, casi inexistente.
7. No se cuantificó ninguna declaración ni autoidentificación de lesbianismo, lo que podría considerarse *salida del closet*. Se cuantificaron dos declaraciones de atracción entre los personajes analizados, y una declaración de amor lésbico (*Mecánicas Celestes* y *Despedida de Soltera*). Nótese que ninguna de las tres declaraciones es de lesbianismo propiamente dado, sino de sentimientos de amor o atracción hacia otra mujer. Cabe destacar que ningún personaje de los filmes analizados se identifica a sí misma como lesbiana en ningún momento, y es notable que en ningún diálogo se mencione la palabra “lesbiana”. Las acciones que se tomaron como de identificación lésbica por parte de los personajes, se hicieron con *Expresión de conflicto* y *Llanto*, las cuales representan el diecinueve por ciento (19%) del total de las acciones de identificación, lo que lleva a considerar que el momento de identificación lésbica, en el cine venezolano, está asociado a una situación de inestabilidad emocional.
8. Contrario a la tradición cinematográfica heterosexista, la lesbiana en el cine venezolano pocas veces se ha ofrecido como objeto de placer erótico voyeurista, exceptuando el caso de *Reten de mujeres*, donde las acciones sexuales lésbicas son agresiones sexuales, y *Macho y Hembra*, donde hay que resaltar que no se trataba de lesbianismo, sino de una bisexualidad esporádica y transitoria.
9. Es notable la ausencia de contexto al representar personajes lésbicos. No se encontraron espacios subculturales, ni se identificaron formas particulares de habla propiamente

lésbicas, que doten de veracidad a la representación de la realidad de las lesbianas en Venezuela.

10. El tratamiento que se ha dado al amor lésbico en el cine venezolano ha sido positivo, ya que seis de los quince personajes (40% del total) mantienen relaciones afectivas lésbicas exclusivas, que se manifiestan de forma pública, tanto en interiores como en exteriores, a pesar de que estas son mostradas con acciones representadas sutilmente, sugeridas, omitidas. Únicamente, en dos de los filmes analizados se muestran relaciones sexuales explícitas, mientras que en el resto donde se halló este tipo de contacto entre los personajes, se sugiere a través de efectos especiales o la elipsis.
11. Del total de filmes analizados, sólo en *Retén de mujeres*, *Cheila, una casa pa' maita* y *La Hora Cero* se ven relaciones afectivas consensuadas. En el resto de los filmes analizados, las manifestaciones de afecto dejan entrever relaciones afectivo-sexuales, solapadas en amistad.
12. En el cine venezolano, el lesbianismo nunca ha sido un rasgo presente en la infancia, la adolescencia temprana o en la tercera edad, relegando la orientación sexual lésbica a adultos jóvenes.
13. El cine venezolano ha limitado la inclusión de personajes lésbicos a escenarios urbanos, excluyendo por completo otros escenarios, ya que, en la totalidad de las unidades de estudio, las acciones se desarrollan mayoritariamente en espacios urbanos, con apariciones momentáneas en espacios rurales y naturales.

7. ANEXOS

ABREVIATURAS EMPLEADAS

Título	Abreviatura
HOMICIDIO CULPOSO (1984)	HC
MACHO Y HEMBRA (1985)	MYH
RETÉN DE MUJERES (1988)	RDM
MECÁNICAS CELESTES (1996)	MC
DESPEDIDA DE SOLTERA (2008)	DDS
CHEILA, UNA CASA PA' MAITA (2010)	CH
LA HORA CERO (2011)	LHC

DATOS PARA EL ANALISIS DE LA CARACTERIZACION DIRECTA DEL PERSONAJE.

Tabla 3. EDAD

APARIENCIA DEL PERSONAJE					
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	19 a 30	31 a 40	41 a 50
1984	HC	ROSA		1	
1985	MYH	ANA	1		
1985	MYH	ALICIA	1		
1988	RDM	OMAYRA			1
1988	RDM	MARÍA		1	
1988	RDM	RECLUSA X	1		
1996	MC	ALCANIE			1
1996	MC	ANA	1		
1996	MC	CELESTE	1		
2008	DS	YENNY	1		
2008	DS	CAROLINA	1		
2010	CH	CHEILA		1	
2010	CH	CATHY		1	
2011	HC	ALE	1		
2011	HC	MILAGROS	1		

EDAD	19 a 30	31 a 40	41 a 50
CANTIDAD	9	4	2
% DEL TOTAL	60%	27%	13%

Tablas 4. APARIENCIA E IMAGEN CORPORAL

APARIENCIA DEL PERSONAJE						
AÑO	PELIC .	PERSONAJ E	ASPECTO FÍSICO			
			Indiferente	Cuidado Sencillo/Natural	Cuidado estética específica	Cuidado femenino tradicional
1984	HC	ROSA	1			
1985	MYH	ANA				
1985	MYH	ALICIA				1
1988	RDM	OMAYRA	1			
1988	RDM	MARÍA	1			
1988	RDM	RECLUSA X	1			
1996	MC	ANA		1		
1996	MC	ALCANIE				1
	DS	YENNY		1		
	DS	CAROLINA		1		
1996	MC	CELESTE			1	
2010	CH	CHEILA				1
2010	CH	CATHY				1
2011	HC	ALE			1	
2011	HC	MILAGROS			1	

ASPECTO FÍSICO	Indiferente	Cuidado Sencillo/Natural	Cuidado estética determinada	Cuidado femenino tradicional
CANTIDAD % DEL TOTAL	4 27%	3 20%	3 20%	5 33%

Tabla 5. NIVEL SOCIOECONOMICO

PERFIL SOCIOECONÓMICO							
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	NIVEL SOCIOECONÓMICO				
			Desconocido	Bajo	Medio	Medio Alto	Alto
1984	HC	ROSA		1			
1985	MYH	ANA				1	
1985	MYH	ALICIA					1
1988	RDM	OMAYRA	1				
1988	RDM	MARÍA	1				
1988	RDM	RECLUSA X	1				
1996	MC	ANA					1
1996	MC	ALCANIE					1
1996	MC	CELESTE				1	
2008	DS	YENNY				1	
2008	DS	CAROLINA				1	
2010	CH	CHEILA			1		
2010	CH	CATHY			1		
2011	HC	ALE				1	
2011	HC	MILAGROS					1

NIVEL SOCIOECONOMICO	Desconocido	Bajo	Medio Alto	Alto
CANTIDAD	3	1	5	4
% DEL TOTAL	23%	8%	38%	31%

Tabla 6. NIVEL CULTURAL

PERFIL SOCIOECONOMICO						
AÑO	PELIC	PERSONAJE	NIVEL CULTURAL			
			Desconocido	Bajo	Medio	Alto
1984	HC	ROSA	1			
1985	MYH	ANA				1
1985	MYH	ALICIA				1
1988	RDM	OMAYRA	1			
1988	RDM	MARÍA	1			
1988	RDM	RECLUSA X	1			
1996	MC	ANA				1
1996	MC	ALCANIE				1
1996	MC	CELESTE			1	
2008	DS	YENNY				1
2008	DS	CAROLINA				1
2010	CH	CHEILA				1
2010	CH	CATHY			1	
2011	HC	ALE	1			
2011	HC	MILAGROS	1			

NIVEL CULTURAL	Desconocido	Bajo	Medio	Alto
CANTIDAD	5	0	2	7
%DEL TOTAL	36%	0%	14%	50%

Tabla 7.COMPOSICION DEL NUCLEO FAMILIAR.

RELACIÓN DEL PERSONAJE-ENTORNO					
AÑO	PELIC	PERSONAJE	COMP. DEL NUCLEO FAMILIAR ORIGINAL		
			Desconocido	Integrado	Desintegrado
1984	HC	ROSA	1		
1985	MYH	ANA			1
1985	MYH	ALICIA			1
1988	RDM	OMAYRA	1		
1988	RDM	MARÍA	1		
1988	RDM	RECLUSA X	1		
1996	MC	ANA	1		
1996	MC	ALCANIE	1		
1996	MC	CELESTE	1		
2008	DS	YENNY	1		
2008	DS	CAROLINA	1		
2010	CH	CHEILA			1
2010	CH	CATHY	1		
2011	HC	ALE	1		
2011	HC	MILAGROS	1		

NUCLEO FAM. ORIG.	Desconocido	Integrado	Desintegrado
CANTIDAD	12	0	3
% DEL TOTAL	80%	0%	20%

**Tabla 8. VISIBILIDAD INICIAL
DE LA SEXUALIDAD DEL PERONAJE**

RELACIÓN DEL PERSONAJE-ENTORNO						
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	VISIBILIDAD INICIAL			
			No definida	Oculto	Restringida	Pública
1984	HC	ROSA				1
1985	MYH	ANA			1	
1985	MYH	ALICIA			1	
1988	RDM	OMAYRA				1
1988	RDM	MARÍA				1
1988	RDM	RECLUSA X				1
1996	MC	ANA	1			
1996	MC	ALCANIE	1			
1996	MC	CELESTE	1			
2008	DS	YENNY		1		
2008	DS	CAROLINA		1		
2010	CH	CHEILA		1		
2010	CH	CATHY				1
2011	HC	ALE		1		
2011	HC	MILAGROS		1		

VISIBILIDAD INICIAL	No definida	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	3	5	2	5
% DEL TOTAL	20%	33%	13%	33%

**Tabla 9. VISIBILIDAD FINAL DE LA
SEXUALIDAD DEL PERSONAJE**

RELACIÓN DEL PERSONAJE-ENTORNO						
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	VISIBILIDAD FINAL			
			No definida	Oculto	Restringida	Pública
1984	HC	ROSA				1
1985	MYH	ANA	1			
1985	MYH	ALICIA	1			
1988	RDM	OMAYRA				1
1988	RDM	MARÍA				1
1988	RDM	RECLUSA X				1
1996	MC	ANA	1			
1996	MC	ALCANIE	1			
1996	MC	CELESTE	1			
2008	DS	YENNY				1
2008	DS	CAROLINA			1	
2010	CH	CHEILA				1
2010	CH	CATHY				1
2011	HC	ALE				1
2011	HC	MILAGROS				1

VISIBILIDAD FINAL	No definida	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	5	0	1	9
% DEL TOTAL	33%	0%	7%	60%

**Tabla 10. EVOLUCIÓN Y CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD
DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE**

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD								
AÑO	PELIC.	PERS.	EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD			CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD		
			Hacia la ocultación	No evolución	Hacia la visib.	Positiva	Negativa	Ninguna o no determinada
1984	HC	ROSA		1				1
1985	MYH	ANA			1			1
1985	MYH	ALICIA			1			1
1988	RDM	OMAYRA		1				1
1988	RDM	MARÍA		1				1
1988	RDM	RECLUSA X		1				1
1996	MC	ANA			1			1
1996	MC	ALCANIE			1			1
1996	MC	CELESTE			1			1
2008	DS	YENNY			1	1		
2008	DS	CAROLINA			1	1		
2010	CH	CHEILA			1		1	
2010	CH	CATHY		1				1
2011	HC	ALE			1	1		
2011	HC	MILAGROS			1	1		

VISIBILIDAD CANTIDAD % DEL TOTAL	EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD			CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD		
	Hacia la ocultación	No evolución	Hacia la visib.	Positiva	Negativa	Ninguna o no determinada
	0	5	10	4	1	10
	0%	33%	67%	27%	7%	67%

**Tabla 11. EMERGENCIA DE LA SEXUALIDAD
LÉSBICA EN EL PERSONAJE**

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
AÑO	PELIC. PERSONAJE	EMERGENCIA DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA PERSONAJE			
		No definida	Temprana	Tardía	No consciente
1984	HC ROSA	1			
1985	MYH ANA			1	
1985	MYH ALICIA			1	
1988	RDM OMayra	1			
1988	RDM MARÍA	1			
1988	RDM RECLUSA X	1			
1996	MC ANA				1
1996	MC ALCANIE			1	
1996	MC CELESTE	1			
2008	DS YENNY	1			
2008	DS CAROLINA	1			
2010	CH CHEILA		1		
2010	CH CATHY	1			
2011	HC ALE	1			
2011	HC MILAGROS	1			

EMERGENCIA DEL RASGO LÉSBICO	No definida	Temprana	Tardía	No consciente
CANTIDAD	10	1	3	1
% DEL TOTAL	67%	7%	20%	7%

**Tabla 12. GENESIS DE LA SEXUALIDAD
LÉSBICA EN EL PERSONAJE**

RELREPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
			GÉNESIS DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA EN EL PERSONAJE		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Espontánea	Inducida
1984	HC	ROSA	1		
1985	MYH	ANA			1
1985	MYH	ALICIA		1	
1988	RDM	OMAYRA	1		
1988	RDM	MARÍA	1		
1988	RDM	RECLUSA X	1		
1996	MC	ANA			1
1996	MC	ALCANIE		1	
1996	MC	CELESTE		1	
2008	DS	YENNY	1		
2008	DS	CAROLINA	1		
2010	CH	CHEILA		1	
2010	CH	CATHY	1		
2011	HC	ALE	1		
2011	HC	MILAGROS	1		
GENESIS DEL RASGO LÉSBICO			No definida	Espontánea	Inducida
CANTIDAD			9	4	2
% DEL TOTAL			60%	27%	13%

Tabla 13. INTEGRACIÓN DE LA SEXUALIDAD

LESBICA POR PARTE DEL PERSONAJE

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	INTEGRACIÓN EN EL PERSONAJE DE SU SEXUALIDAD		
			No definida	Integrada	Conflictiva
1984	HC	ROSA		1	
1985	MYH	ANA			1
1985	MYH	ALICIA		1	
1988	RDM	OMAYRA		1	
1988	RDM	MARÍA		1	
1988	RDM	RECLUSA X		1	
1996	MC	ANA	1		
1996	MC	ALCANIE			1
1996	MC	CELESTE	1		
2008	DS	YENNY			1
2008	DS	CAROLINA			1
2010	CH	CHEILA		1	
2010	CH	CATHY		1	
2011	HC	ALE	1		
2011	HC	MILAGROS	1		

INTEGRACIÓN DEL RASGO LÉSBICO	No definida	Integrada	Conflictiva
CANTIDAD	4	7	4
% DEL TOTAL	27%	47%	27%

**Tabla 14. REALIZACION DE LA
SEXUALIDAD DEL PERSONAJE**

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE		
			No definida	Realizada	Reprimida
1984	HC	ROSA		1	
1985	MYH	ANA			1
1985	MYH	ALICIA		1	
1988	RDM	OMAYRA		1	
1988	RDM	MARÍA		1	
1988	RDM	RECLUSA X	1		
1996	MC	ANA		1	
1996	MC	ALCANIE		1	
1996	MC	CELESTE	1		
2008	DS	YENNY			1
2008	DS	CAROLINA			1
2010	CH	CHEILA		1	
2010	CH	CATHY		1	
2011	HC	ALE			1
2011	HC	MILAGROS			1

REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD	No definida	Realizada	Reprimida
CANTIDAD	2	8	5
% DEL TOTAL	13%	53%	33%

**Tabla 15. TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL
DEL PERSONAJE**

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD						
AÑO	PELIC.	Personaje	TIPO DE VÍNCULO AFECTIVO-SEXUAL			
			Desconocido	En Una Relación Estable		Soltera
				Lésbica	Heterosex.	
1984	HC	ROSA	1			
1985	MYH	ANA		1		
1985	MYH	ALICIA			1	
1988	RDM	OMAYRA		1		
1988	RDM	MARÍA		1		
	RDM	RECLUSA	1			
		X				
TOTAL	MC	ANA			1	
15	MC	ALCANIE			1	
100%	MC	CELESTE			1	
2008	DS	YENNY			1	
2008	DS	CAROLINA			1	
2010	CH	CHEILA		1		
2010	CH	CATHY		1		
2011	HC	ALE		1		
2011	HC	MILAGROS		1		

TIPO DE VÍNCULO	Desconocido	En Una Relación Estable		Soltera
		Lésbica	Heterosex.	
CANTIDAD	2	6	1	6
% DEL TOTAL	13%	40%	7%	40%

**Tabla 16. EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA
CON RESPECTO A OTRAS SEXUALIDAD**

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD				
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	EXCLUSIVIDAD DE LA SEXUALIDAD LÉSBICA	
			No definida	No exclusiva
1984	HC	ROSA		1
1985	MYH	ANA		1
1985	MYH	ALICIA		1
1988	RDM	OMAYRA		1
1988	RDM	MARÍA		1
1988	RDM	RECLUSA X		1
1996	MC	ANA	1	
1996	MC	ALCANIE	1	
1996	MC	CELESTE	1	
2008	DS	YENNY		1
2008	DS	CAROLINA	1	
2010	CH	CHEILA	1	
2010	CH	CATHY		1
2011	HC	ALE		1
2011	HC	MILAGROS		1

EXCLUSIVIDAD DEL RASGO LÉSBICO	No definida	Exclusiva	No exclusiva
CANTIDAD	5	8	2
% DEL TOTAL	33%	53%	13%

DATOS PARA EL ANALISIS DE CARTERIZACION INDIRECTA DEL PERSONAJE.

Tabla 18. COMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES

ACCIONES	N°	%
SEXUALES	60	29%
Abrazar	8	4%
Acariciar	11	5%
Bailar	3	1%
Besar	11	5%
Expresar deseo	11	5%
Juegos sexuales	2	1%
Acto sexual	5	2%
Seducir	4	2%
Voyeurismo / Exhibicionismo	5	2%
DE IDENTIFICACIÓN	49	24%
Asociación al lesbianismo	11	5%
Conflicto de aceptación	1	0%
Declaración de lesbianismo	4	2%
Expresar conflicto interno/ Llanto	9	4%
Referencia cultural lésbica	2	0%
Sentimiento de culpa	2	1%
Travestismo	2	1%
Uso lingüístico	18	9%
DE RELACIÓN	41	19%
Añoranza	3	1%
Celos	10	4%
Unión en Pareja	3	1%
Manifestaciones amorosas	7	3%
Manifestaciones afectivas	18	9%
AGRESIONES	58	28%
Ser amenazada	4	2%
Amenazar	10	5%
Agredir física, verbal o psic.	14	7%
Abusar sexualmente	3	1%
Perversión	1	0%
Sadismo	1	0%
Asesinar	1	0%
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	10%
Sufrir abuso sexual	4	2%
TOTAL	208	100%

Tabla 19. ACCION DIFERENCIAL EN TIEMPO

ACCIONES	Nº	DÍA	NOCHE	NO IDENTIF.
SEXUALES	60	19	38	3
Abrazar	8	3	5	0
Acariciar	11	6	5	0
Bailar	3	0	3	0
Besar	11	4	7	0
Expresar deseo	11	5	5	1
Juegos sexuales	2	0	2	0
Acto sexual	5	0	5	0
Seducir	4	1	2	1
Voyeurismo / Exhibicionismo	5		4	1
DE IDENTIFICACIÓN	49	22	20	1
Asociación al lesbianismo	11	5	5	1
Conflicto de aceptación	1	1	0	0
Declaración de lesbianismo	4	1	2	0
Expresar conflicto interno/ Llanto	9	5	4	0
Referencia cultural lésbica	2	1	1	0
Sentimiento de culpa	2	2	0	0
Travestismo	2	2	0	0
Uso lingüístico	18	10	8	0
DE RELACIÓN	41	23	18	0
Añoranza	3	3	0	0
Celos	10	5	5	0
Unión en Pareja	3	2	1	0
Manifestaciones amorosas	7	3	4	0
Manifestaciones afectivas	18	10	8	0
AGRESIONES	58	31	26	1
Ser amenazada	4	4	0%	0
Amenazar	10	6	4	0
Agredir física, verbal o psic.	14	7	7	0
Abusar sexualmente	3	0	3	0
Perversión	1	0	1	0
Sadismo	1	0	1	0
Asesinar	1	1	0	0
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	12	7	1
Sufrir abuso sexual	4	1	3	0
TOTAL	208	95	102	5

Tabla 20. ACCION DIFERENCIAL Y ESPACIO (I)

ACCIONES	N°	PÚBLICO	PRIVADO	NO IDENTIFICABLE
SEXUALES	60	41	19	0
Abrazar	8	8	0	0
Acariciar	11	7	4	0
Bailar	3	2	1	0
Besar	11	7	4	0
Expresar deseo	11	9	2	0
Juegos sexuales	2	0	2	0
Acto sexual	5	1	4	0
Seducir	4	3	1	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	5	4	1	0
DE IDENTIFICACIÓN	48	34	15	0
Asociación al lesbianismo	11	7	4	0
Conflicto de aceptación	1	1	0	0
Declaración de lesbianismo	4	2	2	0
Expresar conflicto interno/ Llanto	9	4	5	0
Referencia cultural lésbica	2	2	0	0
Sentimiento de culpa	2	2	0	0
Travestismo	2	2	0	0
Uso lingüístico	18	14	4	0
DE RELACIÓN	40	29	15	0
Añoranza	3	2	1	0
Celos	10	8	2	0
Unión en pareja	3	3	0	0
Manifestaciones amorosas	7	5	6	0
Manifestaciones afectivas	18	11	7	0
AGRESIONES	58	41	17	0
Ser amenazada	4	4		0
Amenazar	10	1	9	0
Agredir física, verbal o psic.	14	13	1	0
Abusar sexualmente	3	3	0	0
Perversión	1	1	0	0
Sadismo	1	1	0	0
Asesinar	1	1	0	0
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	14	6	0
Sufrir abuso sexual	4	3	1	0
TOTAL	208	145	66	0

Tabla 21. ACCION DIFERENCIAL Y ESPACIO (II)

ACCIONES	Nº	INTERIOR	EXTERIOR	NO IDENTIF.
SEXUALES	60	46	14	0
Abrazar	8	6	2	0
Acariciar	11	8	3	0
Bailar	3	2	1	0
Besar	11	8	3	0
Expresar deseo	11	7	4	0
Juegos sexuales	2	2	0	0
Acto sexual	5	5	0	0
Seducir	4	4	0	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	5	4	1	0
DE IDENTIFICACIÓN	48	44	4	0
Asociación al lesbianismo	11	9	2	0
Conflicto de aceptación	1	1	0	0
Declaración de lesbianismo	4	4	0	0
Expresar conflicto interno/ Llanto	9	9	0	0
Referencia cultural lésbica	2	2	0	0
Sentimiento de culpa	2	2	0	0
Travestismo	2	2	0	0
Uso lingüístico	18	16	2	0
DE RELACIÓN	40	27	11	0
Añoranza	3	3		0
Celos	10	9	1	0
Unión en pareja	3	1	2	0
Manifestaciones amorosas	7	4	3	0
Manifestaciones afectivas	18	13	5	0
AGRESIONES	58	49	8	0
Ser amenazada	4	4		0
Amenazar	10	9	1	0
Agredir física, verbal o psic.	14	11	3	0
Abusar sexualmente	3	3	0	0
Perversión	1	1	0	0
Sadismo	1	0	0	0
Asesinar	1	1	0	0
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	16	4	0
Sufrir abuso sexual	4	4	0	0
TOTAL	208	167	37	0

Tabla 22. MODO DE REPRESENTACIÓN DE ACCIONES DIERENCIALES

ACCIONES	N°	REPRESENT.		SUGERIDA		RELATADA		OMITIDA	
SEXUALES	60	56	93%	3	5%	0	0%	2	3%
Abrazar	8	8	14%	0	0%	0	0%	0	0%
Acariciar	11	11	20%	0	0%	0	0%	0	0%
Bailar	3	3	5%	0	0%	0	0%	0	0%
Besar	11	11	20%	0	0%	0	0%	0	0%
Expresar deseo	11	10	18%	2	67%	0	0%	0	0%
Juegos sexuales	2	2	4%	0	0%	0	0%	0	0%
Acto sexual	5	2	4%	1		0	0%	2	100%
Seducir	4	4	7%	0	0%	0	0%	0	0%
Voyeurismo / Exhibicionismo	5	5	9%	0	0%	0	0%	0	0%
DE IDENTIFICACIÓN	48	34	71%	10	20%	3	6%	2	4%
Asociación al lesbianism	11	8	24%	2	22%	1	33%	0	0%
Conflicto de aceptación	1	0	0%	1	11%	0	0%	0	0%
Declaración de lesbianismo	4	0	0%	3	33%	0	0%	1	50%
Expresar conflicto interno/ Llanto	9	9	26%	0	0%	0	0%	0	0%
Referencia cultural lésbica	1		0%	1	10%	0	0%	1	50%
Sentimiento de culpa	2	1	3%	0	0%	1	33%	0	0%
Travestismo	2	2	6%	0	0%	0	0%	0	0%
Uso linguistic	18	14	41%	3	33%	1	33%	0	0%
DE RELACIÓN	40	27	68%	11	27%	2	5%	1	3%
Añoranza	3	3	11%	0	0%	0	0%	0	0%
Celos	19	7	26%	3	27%	0	0%	0	0%
Unión en pareja	3	0	0%	3	27%	0	0%	0	0%
Manifestaciones amorosas	7	2	7%	2	18%	2	100%	1	100%
Manifestaciones afectivas	18	15	56%	3	27%	0	0%	0	0%
AGRESIONES	58	56	97%	1	2%	0	0%	1	0%
Ser amenazada	4	4	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Amenazar	10	10	18%	0	0%	0	0%	0	0%
Agredir física, verbal o psic.	14	14	25%	0	0%	0	0%	0	0%
Abusar sexualmente	3	2	4%	0	0%	0	0%	1	0%
Perversión	1	1	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Sadismo	1	1	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Asesinar	1	0	0%	1	100%	0	0%	0	0%
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	20	36%	0	0%	0	0%	0	0%
Sufrir abuso sexual	4	4	7%	0	0%	0	0%	0	0%
TOTAL	208	173	83%	25	12%	5	3%	6	3%

Tabla 23. ACCIÓN DIFERENCIAL POR ESCENARIOS (I)

ACCIONES / ESCENARIOS	Nº	Comedor	Baños	Celda	Teatro	Habitación	Patio	Estación Policial	Calle	Cocina	Pasillo	Sala	Café
SEXUALES	60	4	2	9	0	5	5	0	1	0	2	23	0
Abrazar	8											6	
Acariciar	11	1	1	1		1	1		1			3	
Bailar	3						1					2	
Besar	11			2		1						4	
Expresar deseo	11	3		4			1				1	2	
Juegos sexuales	2											2	
Acto sexual	5			2		1						2	
Seducir	4						1				1	2	
Voyeurismo / Exhibicionismo	5		1			2	1						
DE IDENTIFICACIÓN	49	4	2	5	0	5	4	2	2	2	2	13	2
Asociación al lesbianismo	11	2		1		1	1	1	1		1	3	
Conflicto de aceptación	1											1	
Declaración de lesbianismo	4					1						2	
Expresar conflicto interno/ Llanto	9					2	1			1		3	2
Referencia cultural lésbica	2											1	
Sentimiento de culpa	2									1		1	
Travestismo	2											1	
Uso lingüístico	18	2	2	4		1	2	1	1		1	2	
DE RELACIÓN	40	1	5	5	1	2	2	0	0	2	0	13	0
Añoranza	3		1	1								1	
Celos	10	1	2	2			1					3	
Unión en pareja	3			1									
Manifestaciones amorosas	7		1	1		1				1		1	
Manifestaciones afectivas	18		1		1	1	1			1		9	
AGRESIONES	58	6	8	19	1	2	4	0	0	2	1	9	0
Ser amenazada	4			3									
Amenazar	10	2	4	3								1	
Agredir física, verbal o psic.	14	2	2	5			3					2	
Abusar sexualmente	3			3									
Perversión	1			1									
Suicidio	0												
Sadismo	1			1									
Asesinar	1				1								
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20	2	1	3		2	1			2	1	4	
Sufrir abuso sexual	4		1									2	
TOTAL	208	15	17	38	2	14	15	2	3	6	5	60	2

Tabla 24. ACCIÓN DIFERENCIAL POR ESCENARIOS (II)

ACCIONES / ESCENARIOS	N°	Iglesia	Sala de Espera	Estacionamiento	Auditorio	Automóvil	Playa	Campo	Espacio GLBT	Parque	Bar	Campo/Finca	Otro
SEXUALES	60	0	0	3	0	1	1	0	0	2	1	1	0
Abrazar	8			1			1						
Acariciar	11			1						1			
Bailar	3												
Besar	11			1		1				1		1	
Expresar deseo	11												
Juegos sexuales	2												
Acto sexual	5												
Seducir	4												
Voyeurismo / Exhibicionismo	5										1		
DE IDENTIFICACIÓN	49	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	1
Asociación al lesbianismo	11												
Conflicto de aceptación	1												
Declaración de lesbianismo	4				1								
Expresar conflicto interno/ Llanto	9												
Referencia cultural lésbica	2								1				
Sentimiento de culpa	2												
Travestismo	2				1								
Uso lingüístico	18								1				1
DE RELACIÓN	40	0	1	3	0	0	1	0	0	0	0	1	3
Añoranza	3												
Celos	9												1
Unión en pareja	3			1									1
Manifestaciones amorosas	7			1								1	
Manifestaciones afectivas	18		1	1			1						1
AGRESIONES	58	0	2	0	0	0	3	0	0	0	0	0	1
Ser amenazada	4		1										
Amenazar	10												
Agredir física, verbal o psic.	14												
Abusar sexualmente	3												
Perversión	1												
Suicidio	0												
Sadismo	1												
Asesinar	1												
Sufrir agresión física, verbal o psic.	20		1				2						1
Sufrir abuso sexual	4						1						
TOTAL	208	0	3	6	2	1	5	0	2	2	1	2	5

Tabla 25. ANALISIS DE LAS AGRESIONES.

AGRESIONES REALIZADAS POR EL PERSONAJE	SOBRE SUJETO LESBIANA	SOBRE SUJETO HETEROSEXUAL	TOTAL DE AGRESIONES REALIZADAS POR EL PERSONAJE
Agredir física, psíquica o psic.	4	11	
Abusar sexualmente	0	3	
Perversión	0	1	
Suicidio	0	2	
Amenazas	0	10	
SUBTOTAL	4	27	31
AGRESIONES PADECIDAS POR EL PERSONAJE	POR SUJETO LESBIANA	POR SUJETO HETEROSEXUAL	TOTAL DE AGRESIONES PADECIDAS POR EL PERSONAJE
Sadismo	0	0	
Masoquismo	0	0	
Sufrir agresión física, verbal, psic.	4	17	
Sufrir abuso sexual	0	3	
Ser víctima de asesinato	0	0	
Ser amenazada	2	1	
SUBTOTAL	6	21	27
TOTAL	10	48	
	58		

REFERENCIAS

AGUILAR, G. (2007) Culpable es el destino y el melodrama. **Nueva Sociedad**, marzo-abril de 2007, (208), 162-178. Disponible en: http://www.nuso.org/upload/articulos/3424_1.pdf

ALFEO ÁLVAREZ, J. C. (1997/2003) **La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española**. Madrid: Editorial Complutense de Madrid Servicio de Publicaciones. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3024001.pdf>

ARREAZA-CAMERO, E. (2000) La mujer en el cine venezolano. **Comunicación**, 26, (111), 44-49. Caracas: Centro Gumilla. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2000111_44-49.pdf

BARRIOS, J.A. (2009) Presencia y participación de las minorías GLBTI en los espacios teatrales de Caracas: ¿Sujetos significativos dentro del escenario?, en COLINA, C. (comp.), **Sabanagay. Disidencia y diversidad sexual en la ciudad** Caracas: Editorial Alfa. ININCO.UCV, 135-148.

BECKER, E., CITRON, M., LESAGE, J., RUBY RICH, B. (1981). Lesbians and film: Introduction. **Jump Cut**, (24-25), 17-21. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm.html>

BERMEJO, J., COUDERCHON, P. (2002) Cine, género e identidad: encuentros y desencuentros. **Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto, Segundo semestre de 2002**, (13), 94-105. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248543>

BOLIVAR, A., BECKE, R. (comp.). (2011) **Lectura y escritura para la investigación**. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Universidad Central de Venezuela.

BUTLER, J. (2007). **El género en disputa**. Barcelona, España: Paidós.

CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA. (2011). **Periodo referencial 1976 al 2009. Obras Cinematográficas Venezolanas Estrenadas por año.** Disponible en: http://www.recam.org/_files/documents/obras_estrenadas_por_a_o_1976_a_2009.pdf

CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA. (2011). *Comparativo de N° de Obras Estrenadas y Espectadores en Venezuela (1976 a 2009).* Disponible en: http://www.recam.org/_files/documents/comparativos_obras_estrenadas_y_espectadores_1976_a_2009.pdf

CERDA, H. (2005). **Los Elementos de la Investigación.** Bogotá: Editorial El Búho.

CALVO, R. (2011, 26 de septiembre) **Mujeres Encerradas** [Mensaje en un blog]. (Consultado en 2014, 11 de abril). Recuperado de: <http://elcinefodelalagunaneegra.blogspot.com/2011/09/mujeres-encerradas.html>

CARREÑO, V. (2012). La casa dispersa: camp criollo, migración y representación en Cheila, una casa pa'maita. **IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual**, 6. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf6/n6_dossier3.pdf

CHATMAN, S. (1990) **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film.** Ithaca: Cornell University Press.

COLINA, C. (comp.). (2009) **Sabanagay: Disidencia y diversidad sexual en la ciudad.** Caracas: Editorial Alfa. ININCO/UCV

COLINA, C. (compilador/coordinador). (2011). **Arcoiris Mediático: Comunicación, género y disidencia sexual.** Madrid: Fragua.

COLMENARES, A. (2009, 11 de Agosto); **Épale! Nuevamente regreso cargado de chismes, que genera esta fauna farandulera, dentro y fuera de nuestro país. Se cotiza caro** [Mensaje

en un blog]. (Consultado en 2014, 6 de junio) Recuperado de:
<http://angelymoda.blogspot.com/2009/04/epale-nuevamente-regreso-cargado-de.html>

CONSEJO NACIONAL DE TELEVISIÓN (2009). *Caracterización de estereotipos en Telenovelas Chilenas: el caso del canal 13 y TNV*. Chile: CNT. Disponible en:
http://www.entv.cl/prontus_entv/site/artic/20110317/asocfile/20110317142005/caracterizacion_e_stereotipos_genero_telenovelas_2009.pdf

DE ALMEIDA DANIEL, F. C. (2012). **Representación de la mujer en el cine comercial del Siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012**. Madrid: Máster universitario en estudios feministas. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/16758/>

DE BEAUVOIR, S. (1949/1981). **El segundo sexo**. Disponible en:
<https://cdeculturadurango.files.wordpress.com/2013/04/elsegundosexo.pdf>

DE LUCA, M.G. (2012). **Rompiendo esquemas: la homosexualidad, Pedro Almodóvar y “La mala educación”**. Caracas: Tesis de Grado. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Universidad Central de Venezuela.

DEL RÍO, J. (2005). Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes. **TEMAS, enero-junio de 2005**, (41-42), 61-70. Disponible en:
<http://www.temas.cult.cu/revistas/41-42/061-070joel.pdf>

DOMINGUEZ TORRES, M. (2007). **La representación de las mujeres en la prensa venezolana**. Maracaibo: Colección de textos universitarios. Ediciones del Vicerrectorado Académico. Universidad del Zulia.

DOS SANTOS, J.; ROCHA, M. (2011). **Análisis de las telenovelas nacionales como elemento influyente en los estereotipos de belleza que posee la mujer caraqueña**. Caracas: Tesis de Grado. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Comunicación Social.

ESTAPE, L. (2012, 7 de Octubre) **Lesbianas en la edad media: la historia oculta** [Mensaje en un blog]. (Consultado en 2014, 5 de mayo). Recuperado de: <http://leopoldest.blogspot.com/2012/10/lesbianas-en-la-edad-media-la-historia.html>

FARFÁN MORALES, M. (S.F). **Análisis de la representación de la lesbiana en el Capítulo II de la serie televisiva The L Word y la reflexión de las feministas lesbianas en Lima**. Lima: Maestría En Comunicación, Pontificia Universidad Católica Del Perú. Disponible en: http://www.caladona.org/grups/uploads/2006/06/The_L_Word_Representaciones_Lesbicas_en_TV1.pdf

FERNANDEZ DIEZ, F., BASSINNER, J. (1996). **Arte y técnica del guión**. España: [Universitat Politècnica de Catalunya](#)

FERNANDEZ DIEZ, F. (2005). **El libro del guión**. España: Díaz de Santos 7/ Fundación Universitaria Iberoamericana. Disponible en: <https://books.google.co.ve/books?id=e42BpeN8y94C&lpg=PA29&ots=m96lTNfDHf&dq=personaje%20principal%20inter%C3%A9s%20rom%C3%A1ntico&hl=es&pg=PA4#v=onepage&q&f=true>

FERNANDEZ LABAYEN, M. (2008). **Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas**. Barcelona, España: Institut de la Comunicació (InCom-UAB). Disponible en: http://www.academia.edu/860240/Pensar_el_cine._Un_repaso_hist%C3%B3rico_a_las_teor%C3%ADas_cinematogr%C3%A1ficas

FONDO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL. (2010). **Manual de trabajos de grado de Especialización y Maestría**. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental.

FONSECA HERNANDEZ, C., QUINTERO SOTO, M.L. (2009). La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas. **Sociológica**, enero-abril de 2009, (69), 43-60. Recuperado de: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf>

FOUCAULT, M. (1976). **Historia de la sexualidad I** (25° Ed.). México D.F: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (1984). **Historia de la sexualidad II**. Madrid: SIGLO XXI

FOUCAULT, M. (1987). **Historia de la sexualidad III**. México D.F.: Siglo XXI

FREIXAS, R. BASSA, J. (2000) **El sexo en el cine y el cine en el sexo**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

GALARRAGA OROPEZA, V. (2002) **De la identidad a la indeterminación: Michel Foucault y la Teoría Queer**. Caracas: Tesis de Grado. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras

GALAN FAJARDO, E. (2007). **Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales**. Madrid: Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: http://orff.uc3m.es/bitstream/handle/10016/5554/fundamentos_basicos_personaje.pdf?sequence=1

GONZÁLEZ, C. (2011). Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. **Revista Icono**, 9, (3), 221-255. Disponible en: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/110>

GIMENO, B. (2003). Una aproximación política al lesbianismo. (De)construcción social de la sexualidad. **Revista Servicios Sociales y política social**, 2º trimestre de 2003, (70). Disponible en:

<http://www.felgtb.org/rs/1003/d112d6ad-54ec-438b-9358-4483f9e98868/c15/filename/una-aproximacion-politica-al-lesbianismo.pdf>

GIMENO P, M.C. (2013). Homosexualidad y cine. Prejuicios y Representaciones. **InterseXiones**, 4, 21-44. Disponible en: <http://intersecciones.es/Numero4/02.pdf>

GÓMEZ, A. R. (2011, 22 de junio). El cine ha estado tras las rejas. **El Universal**. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com/2011/06/22/el-cine-ha-estado-tras-las-rejas>

GONZÁLEZ, J.A. (1996, 8 de Junio). Fina Torres en dos lecturas. **El Nacional**. Cuerpo Espectáculos, p. C-1

GONZÁLEZ, W. (1996). Mecánicas celestes. **SIC**, 59, (587), 322- 323. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1996587_322-323.pdf

HERBERT, E. (2013). ¿El modisto propone y la mujer dispone?. **Revista venezolana de estudios de la mujer**, 18, (41), 243-256. Disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/6075

HERNÁNDEZ, R. FERNÁNDEZ, C. Y BAPTISTA, P. (2003). **Metodología de la investigación**. México: McGrawHill.

HURTADO DE B. J. (2000). **Metodología de la Investigación Holística**. (3ra ed). Caracas: Quirón. Sypal.

JUANCORENA, V. (2006). **Historia del lesbianismo**. Disponible en: <https://sites.google.com/site/relatoslesbicos/historiadellesbianismo2>

KOZAK, G. (2009). Literatura venezolana y representación de la mujer lesbiana, en COLINA, C.(2009) (comp.). **Sabanagay. Disidencia y diversidad sexual en la ciudad**, Caracas: Editorial Alfa. ININCO. UCV, 113-134.

KOZAK. G. (2011). Estudio de las representaciones del sujeto mujer lesbiana. **Anuario ININCO / Investigaciones de la comunicación**, 23, (1), 129-135. Disponible en: <http://paisportatil.files.wordpress.com/2011/06/el-sujeto-c2abmujer-lesbianac2bb.pdf>

(S.A). (2010, Octubre). La hora cero. Plomo del bueno. **Revista Sala de Espera Venezuela**, (88), p.p. 90-92. Recuperado de: <http://content.yudu.com/Library/A1pbdq/RevistaSalaEsperaN88/resources/90.htm>

LAGUARDA, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico, en **La Aljaba**, 10. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext

MARTIN, M. (2002) **El lenguaje del Cine**. Barcelona, España: Gedisa.

MEDINA MELENDEZ, D. (2006). **Literatura y cine en Venezuela**. Ballaterra: Tesis Doctoral. Departamento de Filología Española. Programa de Doctorado en Teoría de la literatura y literatura comparada. Universidad Autónoma de Barcelona.

MIRA, A. (2008). **Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine**. Barcelona, Madrid: Egales.

MOLINA, A. (1985, 2 de febrero). La gran ilusión. **El Nacional**, p. C-10

MOLINA, A. (1996, 5 de Junio). En cámara lenta. **El Nacional**, p. C-6

MOLINA, A. (1996, 9 de junio). La gran ilusión. **El Nacional**, p. C-8

(S.A) (1996, Mayo). Mecánicas Celestes. **El Ucabista**. Recuperado de: http://w2.ucab.edu.ve/tl_files/sala_de_prensa/recursos/ucabista/may96/mecanica.html

PALELLA, S. (2004). **Metodología de la Investigación Cuantitativa**. Caracas: Fedupel.

PELAYO GARCÍA, I. (2011). **Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español**. Madrid: Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid.

PEÑA ZERPA, J.A., PEÑA ZERPA, C. (2011). Las apropiaciones sociales de tres películas venezolanas de temática trans en la comunidad GLBT de Caracas, en **ACTUAL. Investigación**, (1), 67-93. Caracas.

PEÑA ZERPA, J.A., PEÑA ZERPA, C. (2011). Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales en el Cine Venezolano: Aproximación Histórica (1970-1999), en COLINA, C. (compilador/coordinador). (2011). **Arcoiris Mediático: Comunicación, género y disidencia sexual**, 45-76. Madrid: Fragua.

PEÑA ZERPA, J.A. (2013) **Estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999)**. Caracas: Maestría en Comunicación Social. Facultad de Humanidades y Educación. Dirección de Estudios de Postgrado. Universidad Central de Venezuela.

PINTO ARCILA, I.M. (1997). **La ley cinematográfica nacional y sus primeros efectos en el aspecto económico y cultural ideológico del sector de la producción cinematográfica venezolana**. Caracas: Tesis de Grado. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Comunicación Social.

PELLEGRINO, F. (2012). Cifras sobre el mercado del cine en Venezuela. **Comunicación**, (157), 36-40. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2012157_36-40.pdf

PRADA, N. (2010). ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate. **La manzana de la discordia**, 5, (1), 7-26. Universidad Nacional de Colombia. Disponible en:

<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2676/que%20decimos.pdf?sequence=1>

PRAPAKAMOL, N. (2011) **El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo**. Salamanca: Tesis de Máster en Estudios Latinoamericanos. Instituto de Iberoamérica. Universidad de Salamanca.
Disponible en: <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/82724>

REVETTE, P., ALARCÓN, M. (2012, 16 de Septiembre) **Morir en escena (Homicidio Culpos)** [Mensaje en un blog]. (Consultado en 2014, 11 de enero) Recuperado de: <http://cronicasdeltanato.wordpress.com/morir-en-escena-homicidio-culpos/>

RUIZ, C. (2008). Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura. **Revista Mexicana de Sociología** 71, (1), 47-82.
Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032009000100002

[RUGGIERO, J.](#) (1985). Directores de cine venezolano: Mauricio Walerstein. **SIC** 48, (473), 127-128. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1985473_127-128.pdf

SANCHEZ NAVARRO, J. (2006). **Narrativa audiovisual**. [Volumen 61 de Comunicación \(Universitat Oberta de Catalunya\)](#). España: UOC

SARDÀ, A., POSA GUINEA, R.M., VILLALBA MORALES, V. (2011). Lesbianas en Latinoamérica: de la inexistencia a la invisibilidad. **Orientaciones: revista homosexualidades**, (9), 37-52. Disponible en: http://www.mujiresenred.net/iberoamericanas/IMG/rtf/Lesbianas_en_America_Latina-1.rtf.

SILES, B. (2005). La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró. **Razón y Palabra, Agosto-Septiembre 2005**, (46). Disponible en:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/bsiles.html>

SMIRAGLIA, R. (2007). **El sexo en disputa. Un acercamiento a la conflictiva relación entre pornografía y feminismo**. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires Argentina. Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-024/161.pdf>

SOLIÑO, M.E. (2001). From Perrault Through Disney to Fina Torres: Cinderella learns Spanish and Talks Back in “Celestial Clockwork”. **Letras Femeninas**, 27, (2), 68-84. [Asociacion Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispanica](http://www.jstor.org/stable/23021145). Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23021145>

TAMAYO, A. (1999). Resultados de una década de perspectivas hacia el nuevo milenio. **Comunicación, Cuarto trimestre 1999**, (108), 22-25. Disponible en: <http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM1999108.pdf>

TORRES SAN MARTÍN, P. (2001). **Cine y género. La representación social de lo femenino y masculino en el cine mexicano y venezolano**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

TORREALBA, L., ALVARADO MIQUELENA, M. (2011). Bienvenida Safo: Homosexualidad femenina y ficción televisiva en Latinoamérica, en COLINA, C. (compilador/coordinador). (2011) **Arcoiris Mediático: Comunicación, género y disidencia sexual**, 23-28. Madrid: Fragua.

VALLES CALATRAVA, J.R. (2008) **Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática. Volumen 3 de Nuevos Hispanismos Series**. Madrid-Berlin: Iberomericana-Vervuert

VILDA, C. (1985). Cine: Macho y Hembra. **SIC**, 48, (473), 124 – 126. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1985473_124-126.pdf

VILLARREAL MARTÍNEZ, M. (2001) Reseña de "Cine y género: La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano" de Patricia Torres San Martín. **Revista de Estudios de Género. La ventana, II**, (14), 344 -348. México: Universidad de Guadalajara. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/884/88412394015.pdf>

Audiovisuales consultados:

BOLIVAR, C. (productor y director). (1984). **Homicidio Culposo** [cinta cinematográfica]. Venezuela: Cinearte.

CARRANZA, N. (productor) y BARBERENA, E. (director). (2010). **Cheila, una casa pa' maita** [cinta cinematográfica]. Venezuela: Producción de la Fundación Villa del Cine.

COVA, R., PAIZ, C. (productores) y VELASCO, D. (director). (2010). La Hora Cero [cinta cinematográfica]. Venezuela: Factor RH Producciones; Subcultura.

DIAZ, I. (productor) y WALERSTEIN, M. (director). (1985). **Macho y Hembra** [cinta cinematográfica]. Venezuela: E.M.Films C.A; Etcétera Productora Cinematográfica C.A.

MAGO, L., LLERANDI, A. (productores). LLERANDI, A. (director). (2008). **Despedida de Soltera** [cinta cinematográfica]. Venezuela: Doble Ele C.A.

MARCANO, S. y TOLEDANO P. (Directores) (2008) [Marcusmarcuse] (2010, marzo 27). "**Cine espejo**" **La edad de oro del cine venezolano 70's** [Archivo de video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5GZlGHi8_pY [Consulta: 1 de febrero de 2014]

MARCANO, S. y TOLEDANO P. (Directores) (2008) [Marcusmarcuse] (2010, marzo 29). "**Cine criollo bueno y taquillero**" **La edad de oro del cine venezolano 80'S** [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RtoHoozGdhk> [Consulta: 1 de febrero de 2014]

MARCANO, S. y TOLEDANO P. (Directores) (2008) [Marcusmarcuse] (2010, marzo 29) "**Fondo de Fomento Cinematográfico**" **La edad de oro del cine venezolano 80'S** [Archivo de

video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0UYaeLDZcFc_ [Consulta: 1 de febrero de 2014]

MARCANO, S. y TOLEDANO P. (Directores) (2008) [Marcusmarcuse] (2010, marzo 29) "**Viernes negro**" **La edad de oro del cine venezolano 80'S** [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z7F8dzOg6uI> [Consulta: 1 de febrero de 2014]

STEVANI, C. (productor) y PEREZ, C. (director). (1988). **Reten de Mujeres** [cinta cinematográfica]. País: Venezuela: Cinematográfica ZC.

TORRES, F. (productor y director). (1996). **Mecánicas Celestes** [cinta cinematográfica]. Francia-Venezuela: Coproducción Venezuela-España-Francia-Bélgica: Bastille Films, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Club d'Investissement Média, Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), Eurimages, ING, Ministère de la Culture de la République Française, Miralta Films, Mistral Films, Panderadas C.A., Paradise Films, Producciones Pandorados, Sacem

Fuentes Web:

About.com Lesbianas <http://lesbianas.about.com/>

BoxOfficeMojo: <http://www.boxofficemojo.com/>

Cine de aquí: <http://www.cinedeaqui.es/>

Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.net>

Online Etymology Dictionary: <http://www.etymonline.com/>