

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Mención: Artes Cinematográficas

**LA SUBVERSIÓN SILENCIOSA: APROXIMACIÓN FEMINISTA A
*ORIANA DE FINA TORRES***

Autora: Carmen Victoria Zapata L.
Tutora: Prof. Carmen Luisa Cisneros

Caracas, noviembre 2008

Dedicatoria

Me gustaría dedicar este trabajo a todas las mujeres que, de alguna u otra forma, lo inspiraron e influenciaron.

Pero en especial, con todo el cariño, la admiración y el respeto que se merecen, a las profesoras:

Luz Marina Rivas y
Marie-Claude Specel de Chirinos.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos seres, humanos o no, que hicieron posible la realización del presente trabajo:

A Dios, por la valiosa oportunidad que representa esta vida.

A mis padres, Carmen y Julio, por todo el amor y cuidado que siempre me han proporcionado.

A mi hermana Iris, por su ayuda y apoyo incondicionales.

A los profesores Carmen Luisa y José Miguel, por la excelente guía y el estímulo constante.

A Edgar, por la invaluable asistencia técnica prestada.

A Fina, por darme la excusa perfecta para expresarme.

A Doris, por el recuerdo imborrable, eterno, de Oriana.

Índice

Introducción.	1
I. Feminismo: historia y teoría de un mundo “otro”.	5
I. 1. La revolución feminista	7
I. 1. 1. Primera ola: ilustradas, sufragistas, socialistas	12
I. 1. 2. Segunda ola: liberales, radicales, socialistas	27
I. 2. Teoría feminista	44
I. 2. 1. Teoría cinematográfica feminista	61
II. Oriana: una historia “otra”.	70
II. 1. Segmentación.	70
II. 2. Estructura narrativa.	86
II. 2. 1. Caracterización de los personajes.	86
II. 2. 2. Caracterización de las situaciones.	90
II. 2. 3. Sistemas de regulación de la información	93
II. 3. Estructura temática	99
II. 4. Uso del lenguaje cinematográfico.	107
III. Tiempo y espacio “otros” de Oriana	116
III. 1. La revolución feminista venezolana	117
III. 2. El cine: instrumento de la revolución (feminista) venezolana	130

III. 3. Oriana: la otra historia.	136
Conclusiones.	148
Bibliografía.	153
Hemerografía.	159
Filmografía.	162

Introducción

La historia de la humanidad se ha constituido gracias a las “pequeñas” historias de opresión, violencia e injusticias de unos grupos sobre otros. Una de esas historias es la que tiene que ver con los siglos de opresión y explotación que las mujeres han padecido en el patriarcado, y con los esfuerzos realizados para cambiar dicha situación. Podemos entonces decir que el feminismo, definido ampliamente, constituye la serie de movimientos políticos y sociales que han sido llevados a cabo por las mujeres con la evidente intención de sacar a relucir las estructuras políticas, económicas e ideológicas utilizadas para oprimirlas y/o explotarlas, con el fin de transformarlas para una pronta liberación. Así, en todas las épocas, en los diferentes países y de diversas maneras, muchos han sido los intentos realizados por las mujeres que han dejado claro testimonio de una lucha incansable a favor de un mundo mejor, de una vida más digna y más plena, para todos, hombres y mujeres.

Uno de los momentos de mayor importancia y trascendencia para la lucha por la emancipación de las mujeres, tuvo lugar durante la segunda mitad del pasado siglo XX. Especialmente, las décadas de los sesenta y los setenta fueron de gran agitación social, como resultado del cuestionamiento generalizado a que fue sometido el sistema imperante. El movimiento de las mujeres se hizo sentir a la par de otros movimientos que incluían a trabajadores, estudiantes, negros y homosexuales. De este modo, las feministas desarrollaron una destacada labor que

integraba la militancia política con los estudios más teóricos en el campo de la cultura en general y del arte en particular, incluyendo el cine.

Al poner de manifiesto las estructuras ideológicas que sustentan y justifican las relaciones desiguales entre hombres y mujeres, pero consideradas como “naturales” o “normales”, se iniciaba el develamiento de una realidad construida culturalmente. De este modo, a partir de los setenta, en el ámbito de los estudios de teoría y crítica cinematográficas, fue de suma importancia el aporte realizado por las feministas. Estas mostraron su interés tanto en las representaciones de las mujeres realizadas hasta ese momento en el cine, como en las pocas obras producidas por mujeres. Como consecuencia, se promovió la realización de numerosos filmes que pretendieron la creación de formas de representación femenina innovadoras y diferentes. Se buscaba así, poner el énfasis en una subjetividad auténticamente femenina, desde las mujeres y no desde la perspectiva masculina.

También en Venezuela, las mujeres emprendieron una labor de gran significación y relevancia para la historia de nuestro cine nacional. De manera tal que las obras producidas por mujeres, conscientemente feministas o no, tendieron a multiplicarse. Las mujeres que se habían distinguido en la lucha política y social, comenzaron de este modo a destacarse a través del medio audiovisual, mostrando una preocupación y sensibilidad específicamente femeninas.

A mediados de la década de los ochenta, la novel realizadora venezolana Fina Torres, sacude gratamente al país con su opera prima *Oriana*. Con dicho filme, la adaptación de un cuento de la escritora

colombiana Marvel Moreno y catalogado como “esencialmente” femenino, Fina Torres marca un antes y un después en la historia del cine venezolano, sobre todo, si se toma en cuenta las innumerables críticas positivas otorgadas al filme, así como el éxito nacional e internacional alcanzado.

De allí, el interés despertado por la historia de María y su tía Oriana, recreada por Fina Torres. Al pretender estudiar *Oriana* desde una perspectiva feminista, de evaluación y valoración de lo femenino representado en el filme, se intenta dejar al descubierto la subversión llevada a cabo por sus protagonistas en contra de los patrones (patriarcales) impuestos culturalmente, así como dar una explicación de las motivaciones y diferencias expuestas en ese singular mundo “otro”. De igual modo, a través del análisis fílmico, se busca indagar en torno a la construcción del filme, de sus respectivas particularidades, tanto en lo que tiene que ver con las estructuras narrativa y temática de la historia relatada, como con el lenguaje específicamente cinematográfico utilizado.

Decir que el presente trabajo de investigación es el resultado de una intuición puede parecer un lugar común, tal vez, poco serio o académico, quizás, demasiado “femenino”. Sin embargo, no por ello deja de ser cierto. Es también producto de una urgente necesidad: la de intentar llenar el vacío existente en el campo de los estudios cinematográficos (y) feministas en Venezuela. A pesar de la diversidad de producciones cinematográficas y de la excelente calidad de muchas de ellas, es poco lo que se ha hecho en relación con el análisis fílmico y cinematográfico. Con respecto a las obras específicamente realizadas

por mujeres, la situación resulta mucho más lamentable. Los estudios feministas prácticamente no se han ocupado del cine. De allí, el aporte que se pretende hacer con este trabajo de investigación, el cual busca, sobre todo, incentivar la elaboración de trabajos semejantes, de gran valor tanto para los estudios cinematográficos como para los estudios feministas de nuestro país.

Para el desarrollo del trabajo realizado, lo hemos distribuido en tres capítulos. El primero está dedicado a la larga historia del movimiento feminista internacional, desde sus inicios hasta su momento de mayor auge en la segunda ola de los años sesenta y setenta. Asimismo, dicho capítulo expone los planteamientos más resaltantes de la teoría feminista, en general, y de la teoría cinematográfica feminista, en particular, por entonces en discusión. En el segundo capítulo, se presenta el análisis realizado al plano del contenido y al plano de la expresión del filme *Oriana* (1985) de Fina Torres. El tercer capítulo, trata el desarrollo del movimiento feminista en Latinoamérica y Venezuela. Igualmente, reseña la importancia del cine, como arma ideológica fundamental de la lucha en contra del sistema imperante, capitalista y patriarcal, para finalizar con la aproximación feminista propuesta a partir del análisis de *Oriana*, previamente expuesto. Como es de suponer, se cierra el trabajo presentado con las conclusiones respectivas.

I. Feminismo: historia y teoría de un mundo “otro”

La revolución de mayor amplitud y trascendencia en y para la historia de la humanidad es, sin duda alguna, la llevada a cabo por las mujeres a favor de su propia liberación. Por ello, es posible afirmar, y confirmar con la existencia misma de las mujeres, que el feminismo, concebido en general como un movimiento que ha buscado dicha liberación a través del cuestionamiento de los patrones culturales impuestos por el patriarcado, siempre ha existido. Sin embargo, aún en situación de dependencia, oprimidas y explotadas, bajo el peso de los roles tradicionales asignados a cada sexo, sometidas por las normativas sociales vigentes, las mujeres, a pesar de los esfuerzos realizados y de las acciones emprendidas, parecieran estar bastante lejos de alcanzar la tan anhelada liberación.

Este capítulo dedicado al quehacer feminista en general y a la teoría cinematográfica feminista en particular, pretende no sólo hacer un somero recorrido por algunos momentos claves del movimiento por la liberación de las mujeres, sino además exponer, confrontar algunas ideas surgidas en medio del constante debatir feminista y como resultado de una profunda labor de análisis. Así, se quiere poner de manifiesto cómo la gran injusticia por tanto tiempo cometida de privilegiar a los hombres, sólo por el hecho de ser “hombres”, en detrimento de las mujeres, a quienes se les ha negado su respectiva humanidad y el derecho a una vida digna, ha estimulado permanentemente una toma de conciencia que ha guiado, caracterizado los

pensamientos, los sentimientos y las acciones de las feministas. A veces, de una manera más bien conservadora y moderada, otras, desde una posición mucho más radical e incluso violenta, las mujeres se han manifestado y luchado contra un sistema excluyente, fuertemente jerarquizado y opresor al mismo tiempo que han reivindicado la necesidad de una pronta, auténtica y profunda transformación en todos los ámbitos de la sociedad.

Por consiguiente, aunque es posible definir el feminismo como un movimiento unificado, con propósitos y metas comunes, es importante señalar el consenso existente en la actualidad que habla más bien de “feminismos” y no tanto de un feminismo para indicar la multiplicidad de tendencias, los diversos enfoques asumidos para examinar y resolver la problemática planteada. De este modo, las mujeres, carentes de poder y autonomía, abogaron en un principio por un trato más justo e igualitario, por una mayor participación y libertad. Obviamente, las leyes escritas por los hombres no las beneficiaban. Sin embargo, con el correr del tiempo quedó claro que cambiar las leyes sólo era el inicio de un largo y tortuoso proceso. Más que cambiar algunas leyes, era, y sigue siendo, imprescindible cambiar las estructuras ideológicas en que se asienta el sistema patriarcal, las leyes “naturales” que rigen las relaciones entre hombres y mujeres.

De allí que las teóricas feministas, sobre todo a partir de la segunda mitad del pasado siglo XX, se encargaran de poner al descubierto tales estructuras, asumidas como normales e inmutables y no como elaboraciones culturales. El cuestionamiento realizado por las feministas ha sido bastante

amplio y diverso, al estudiar, indagar no sólo en los aspectos más generales y cotidianos sino también en los más privados y específicos, al poner en evidencia tanto los mecanismos manifiestamente discriminadores y opresores como los que intentan ocultarlos o justificarlos. De tal modo que, como es lógico suponer, el cine, en sus muy variados aspectos, también ha despertado el interés y ha sido objeto de estudio por parte de las feministas. Así, la nueva visión aportada por la teoría feminista ha contribuido determinantemente en el desarrollo de la teoría cinematográfica contemporánea. Resulta, pues, incuestionable la gran importancia que, tanto para el feminismo como para los estudios cinematográficos, tiene la teoría cinematográfica feminista.

I. 1. La revolución feminista

La Historia, como es bien sabido, la han escrito los vencedores. Las mujeres, por lo general, raras veces han logrado formar parte de tan exclusivo grupo. Sólo en muy contadas ocasiones se las menciona en los tratados históricos. Quizás, ello sea prueba de la poca importancia que para los historiadores tienen las proezas femeninas. También, puede que sea, inevitablemente, resultado de un propósito, manifiesto o inconsciente, de ocultar, negar o silenciar la participación de las mujeres en muchos hechos importantes, trascendentes de nuestra larga historia occidental. Una manera de justificar el sistemático control que los hombres han ejercido o querido

ejercer sobre las mujeres. Sin embargo, dicha participación, ya sea de modo individual o colectivo, es indiscutible. De allí, la necesidad, por una parte, de cuestionar la Historia oficial y, por la otra, de rescatar aquellos momentos en los cuales la participación femenina fue omitida, ocultada o simplemente subestimada.

En las sociedades patriarcales, el poder ostentado por los hombres en gran medida se ha mantenido gracias al respaldo recibido desde las leyes, escritas por los hombres, la religión, con dioses preferiblemente masculinos, y la ciencia, explicación del mundo de forma racional, entendiéndose la razón como un atributo eminentemente masculino. De modo que la Historia, como en general toda ciencia, pese a su pretendida objetividad, está muy lejos de ser neutral, precisamente “por el hecho de que se desarrolla en una sociedad sexual y socialmente estratificada.”¹ Es frecuente, pues, que se recurra a ideas preconcebidas, a estereotipos profundamente arraigados, a concepciones totalmente subjetivas para interpretar en y desde el presente determinados acontecimientos del pasado. De allí, las dudas que se generan en torno a tales interpretaciones que más que explicar hechos pasados parecieran más bien legitimar o justificar situaciones presentes.

Conscientes de ello, las estudiosas feministas, particularmente historiadoras, etnólogas, arqueólogas o sociólogas, han decidido tomar distancia del discurso académico patriarcal, que suele equiparar verdad absoluta con perspectiva masculina, para emprender la ardua tarea de

¹ Andrée Michel, *El feminismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 8.

revisar, analizar y reevaluar las distintas fuentes y documentos a disposición, sobre todo aquellos poco valorados o ignorados por los eruditos, con el fin de sacar a la luz lo que por tanto tiempo estuvo en la sombra. De esta manera, más allá de prejuicios e intereses androcéntricos, se busca reinterpretar los hechos estudiados para poner de manifiesto tanto las actividades como los aportes realizados por las mujeres en el pasado, ya que conocer sólo la mitad de la historia es no conocerla, apreciarla realmente. Por ello, se aspira a completar, a reescribir la Historia con la intención de llenar los vacíos, aclarar las dudas y reducir las incertidumbres. Asimismo, al indagar en otras fuentes, al prestar atención a otros testimonios y comparar diferentes versiones, se tiene la oportunidad de escuchar y hacer oír la voz “otra”, tantas veces silenciada.

Ahora bien, los estudios realizados por las feministas han puesto en evidencia no sólo los momentos de mayor libertad y participación disfrutados por las mujeres, sino también las luchas llevadas a cabo por éstas como reacción a las manifiestas o encubiertas intenciones de dominación patriarcal. Al reconstruir nuestra historia occidental, queda claro que no siempre las mujeres estuvieron en una posición de completa subordinación o dependencia con respecto a los hombres. Se ha podido establecer que en determinadas épocas o civilizaciones, al menos, disponían de ciertos recursos y privilegios que posteriormente les fueron arrebatados o negados. Por lo general, la respuesta dada por las mujeres ante tal situación de opresión y/o explotación, fue una rotunda negativa a someterse. La

resistencia así mostrada fue razón más que suficiente para que muchas de ellas sufrieran encierros, castigos y torturas, debiendo pagar hasta con la vida dicha negativa.

En la Antigüedad, mientras que en civilizaciones como la egipcia o la etrusca las mujeres gozaban de mayor libertad de acción en los asuntos políticos, económicos y sociales, los griegos y romanos se distinguieron por confinar a sus mujeres en el ámbito doméstico, privándolas de los más elementales derechos. Es el inicio de la separación, tan seguida en tiempos más recientes, entre el espacio público propio de los ciudadanos, hombres libres, y el espacio privado, reservado a las mujeres y representado por el gineceo. Este, por cierto, era muy diferente a las cortes femeninas que en medios aristocráticos poseían una influencia y poder semejantes a las cortes masculinas.

Desde la Edad Media, la Iglesia, institución caracterizada por su misoginia, y la nueva clase emergente, la burguesía, se aliaron para despojar a las mujeres de las prerrogativas alcanzadas a partir de la caída del Imperio Romano de Occidente. El cristianismo, religión oficial del extinto imperio, recibe un fuerte apoyo de las mujeres que en los nuevos reinos germánicos despliegan una gran influencia:

Las mujeres, abadesas, reinas y princesas, promueven la religión católica, ya sea por la educación que dispensan a sus hijos de uno u otro sexo, ya sea

convirtiendo a sus maridos y a sus súbditos, pues ven en el cristianismo un fermento de mejoramiento de las condiciones de las mujeres.²

Sin embargo, producto de las reformas llevadas a cabo por el pontífice Gregorio VII a fines del siglo XI, “la Iglesia eliminó a las mujeres de las elevadas funciones que en ella desempeñaban.”³ De igual manera, les prohibió el acceso a la educación que disfrutaban en paridad de condiciones con los hombres al crear escuelas y universidades fuera del ámbito de los monasterios, muchos de los cuales eran mixtos y, hasta entonces, principales centros culturales.

Asimismo, la burguesía consigue destacarse gracias a su creciente poderío económico, principalmente en las grandes ciudades, hasta su triunfo definitivo siglos más tarde. Esta nueva clase en ascenso considera el confinamiento de las mujeres en el hogar como símbolo de movilidad y status social, lo que resulta de gran importancia en una sociedad fuertemente jerarquizada. Víctimas, en un principio, de una férrea y desleal competencia, las comerciantes y artesanas así como las que practicaban profesiones liberales debieron sobrellevar, posteriormente, el ser excluidas de las actividades económicas que hasta ese momento ejercían, quedándoles como única salida el matrimonio o el convento. De modo tal que, si la Iglesia instituyó la Inquisición para el logro de sus fines, la burguesía apeló a una nueva legislación que limitó considerablemente las libertades de las mujeres al otorgar todos los derechos al marido. Esta situación logró imponerse

² Andrée Michel, *Op. Cit.*, p. 36.

³ *Ibidem*, p. 40.

progresivamente, no sin una persistente resistencia por parte de las mujeres, hasta “normalizarse” finalmente durante la Edad Moderna.

Ante tal estado de cosas, numerosas mujeres demandaron, individual o colectivamente, un trato más justo e igualitario, unas mejores condiciones de vida. Por escrito, en los salones aristocráticos o mediante revueltas populares, las mujeres se manifestaron en contra de la opresión padecida. Sin embargo, es importante señalar que sólo en los momentos en que las mujeres se han organizado guiadas por una toma de conciencia de la desigualdad sexual es que puede hablarse de lucha feminista. Por ello, la relevancia que tiene para el feminismo como movimiento político y social, los dos momentos de mayor auge en su historia: la primera ola, entre finales del siglo XVIII y principios del XX, de profundas raíces ilustradas y la segunda ola, mucho más contemporánea, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

I. 1. 1. Primera ola: ilustradas, sufragistas, socialistas.

A partir del Renacimiento que significó, más que un volver a la cultura grecorromana, una revaloración y una reinterpretación de sus postulados fundamentales, el pensamiento moderno buscó afanosamente liberarse de los diez siglos de “oscurantismo” medieval. Por ello, la idea directriz de la nueva mentalidad fue dejarse guiar por la “luz” de la razón humana, más poderosa que la simple fe, con el fin de sustituir los dogmas impuestos, las falsedades reinantes por verdades infalibles para así combatir los prejuicios existentes. Esto motivó durante los siglos siguientes un creciente interés por

lo “humano”, al pasar a ser el “hombre” el centro del mundo, acompañado de un continuo desarrollo intelectual, científico y tecnológico, concebido como el medio más idóneo para el logro de un máximo de felicidad posible en este mundo. Así, durante el siglo XVIII, alcanzan su mayor apogeo las ideas que al cuestionar el sistema imperante, propiciarán, mediante una serie de revoluciones, su caída definitiva y serán utilizadas para defender los derechos inalienables del individuo y del ciudadano, fin supremo del ideal propuesto por la Ilustración.

A finales de dicho siglo XVIII, se producen, a ambos lados del Atlántico, dos hechos que han sido señalados como determinantes para la afirmación y difusión del pensamiento ilustrado: la guerra por la Independencia de los Estados Unidos (1775) y la Revolución francesa (1789). Resultado directo de las ideas pregonadas en el así llamado “Siglo de las Luces”, marcan el fin de una época, monárquica y feudal, así como el comienzo de otra muy diferente, eminentemente burguesa y capitalista. Como es de suponer y ante las expectativas formadas en torno a tales acontecimientos, las mujeres apelan al poder de la razón ilustrada para reclamar los mismos privilegios que como seres racionales tienen derecho y participan en gran medida y de diversas maneras en la lucha por la libertad de sus respectivos países.

En los Estados Unidos, durante la década de 1770, las jóvenes colonias norteamericanas, protagonizan una serie de hechos que dan como resultado el poder liberarse del yugo impuesto desde el trono británico. Con

bases económicas y sociales totalmente diferentes a las establecidas en Europa, las trece colonias en defensa de sus libertades reclaman primeramente los derechos que como súbditos británicos tienen. Sin embargo, el no lograr ver satisfechas las peticiones realizadas genera un alejamiento del poder central al tiempo que estimula el deseo de autogobernarse. De esta manera, las colonias comienzan una férrea lucha en contra del poderoso imperio, apoyadas principalmente por los franceses, hasta conseguirlo. Se hace evidente para los europeos, entonces, que es posible llevar a la práctica las ideas de libertad e igualdad tan ampliamente difundidas entre ellos.

La guerra de América fue, indiscutiblemente, una gran revolución política: los patriotas quisieron por vez primera transformar en hechos las ideas de los filósofos, sobre todo las de Locke, de Montesquieu, de Rousseau, según las cuales, cualquier gobierno tenía que estar fundamentado sobre un pacto o un contrato social. Por tanto, los Estados Americanos, y luego la Confederación, se otorgaron constituciones, generalmente precedidas por una declaración de derechos...⁴

No obstante, aunque muchas mujeres, que habían emigrado en busca de nuevas y mejores oportunidades de vida, colaboraron activamente al lado de los hombres por la independencia, no lograron ser tomadas en cuenta a la hora de establecer derechos y libertades y permanecieron excluidas políticamente y en situación de desigualdad.

⁴ Jacques Godechot, *Las revoluciones (1770-1799)*, Labor, Barcelona, 1969, pp. 20-21.

Asimismo, en Francia, durante la Revolución, la importancia de las acciones llevadas a cabo por las mujeres, pertenecientes a diferentes niveles sociales, es indiscutible. Por ejemplo, es posible señalar que “las mujeres de los medios populares desempeñaron un papel considerable de preparación y de apoyo a la Revolución Francesa, tanto en París como en provincia.”⁵ Por su parte, las de las clases medias fundaron clubes femeninos o mixtos, donde se reunían para discutir sobre las acciones emprendidas y por emprender con el fin de conseguir el triunfo revolucionario. Sin embargo, de igual forma que las independentistas norteamericanas, a pesar del activismo, de la disposición y el coraje demostrados, las revolucionarias francesas permanecieron relegadas o completamente ignoradas con respecto a sus derechos como grupo oprimido.

El mundo acaba de presenciar dos grandes revoluciones – la americana y la francesa- y en ambas se había proclamado la igualdad de derechos para todos los hombres. No obstante, de la situación de la mujer nadie se había preocupado.⁶

Por ello, la relevancia de mencionar los primeros escritos feministas que así lo ponen de manifiesto. En Francia, los cuadernos de quejas o *cahiers de doléances*, en los cuales las mujeres considerándose a sí mismas “el tercer estado del tercer estado” hacen al rey sus propias peticiones; Olympe de Gouges, haciendo eco a la declaración anterior que no las incluía, publica en 1791 la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*

⁵ Andrée Michel, *Op. Cit.*, p. 65.

⁶ Amalia Martín-Gamero, *Antología del feminismo*, Alianza, Madrid, 1975, p. 31.

(Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana), uno de cuyos artículos expresa que si 'la mujer tiene el derecho de subir al cadalso, debe tener igualmente el derecho de subir a la tribuna'.⁷ En Inglaterra, simultáneamente a los hechos desarrollados en Francia, Mary Wollstonecraft publica en 1792 *A vindication of the rights of women* (Vindicación de los derechos de las mujeres), en el cual

su primordial idea era que para conseguir la emancipación de la mujer, lo primero que había que hacer era educarla, cultivar su espíritu y su inteligencia, a fin de situarla en un plano de igualdad con el hombre en cuanto a su preparación intelectual.⁸

De igual modo, las italianas toman la palabra y en 1794 la condesa Rosa Califronia escribe una *Breve defensa de los derechos de la mujer*, también "de estos mismos años son los primeros periódicos femeninos en Italia que reclamaban los derechos de igualdad, aunque estaban restringidos a grupos minoritarios de mujeres."⁹

Tras el derrumbamiento de la monarquía, la burguesía, verdadera clase triunfante del proceso revolucionario, logra hacerse con el poder político, al tiempo que incrementa su preponderancia económica y social. Las mujeres quedan, avanzado el siglo XIX, al margen de tales cambios, en una posición de opresión y dependencia: "siguiendo la línea de reafirmación general de los poderes paternos impulsada por Napoleón, los derechos de

⁷ Citado por Andrée Michel, *Op. Cit.*, p. 66.

⁸ Amalia Martín-Gamero, *Op. Cit.*, p. 42.

⁹ Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista*, Icaria, Barcelona, 1990, p. 124.

las mujeres sufrieron importantes recortes.”¹⁰ De esta manera, el código civil napoleónico, tomado como modelo en muchos países y de gran influencia hasta no hace mucho, había decretado la legalidad de dicha opresión. De allí, la intensa movilización llevada a cabo por las mujeres en pro de sus derechos, sobre todo durante la segunda mitad de este siglo y principios del siguiente.

El siglo XIX, capitalista, imperialista y colonizador, está caracterizado por importantes cambios que son consecuencia, principalmente, del continuo progreso científico y tecnológico, dirigido por el pensamiento positivista, heredero directo de la Ilustración. Durante dicho siglo el mundo pareció dividirse en dos: por un lado, eran evidentes la riqueza y el bienestar de las clases poderosas, explotadoras; por el otro, la miseria y las privaciones de los desposeídos y explotados. Para las mujeres, tal estado de cosas significó tanto el confinamiento en los hogares, privadas de todo derecho, como la más brutal explotación en las fábricas donde trabajaban. De allí, la gran importancia de los movimientos sociales, feministas y socialistas, como respuesta a tal situación.

Por una parte, las sufragistas, mujeres que en su mayoría pertenecen a las clases medias, se esfuerzan en conseguir los cambios anhelados por la vía de las leyes. En principio, el movimiento toma su nombre de la petición para ellas más importante pero no única: el de poder elegir y ser elegidas. De hecho, ello representa para las sufragistas el inicio de una mayor

¹⁰ Lynn Hunt, La vida privada durante la Revolución, en: *Historia de la vida privada*, Philippe Ariès y Georges Duby (drs.), tomo 4, Taurus, Madrid, 1989, p. 39.

participación política y social en un sistema auténticamente democrático. De ahí que las sufragistas no pretendan cambiar verdaderamente el sistema establecido, sólo piden poder participar en él.

En los Estados Unidos, el movimiento sufragista surge en estrecha relación con el movimiento abolicionista: “muchas eran las que tomaban parte en las campañas abolicionistas, que con frecuencia compaginaban con la lucha en pro de la emancipación de la mujer.”¹¹ Al luchar por la libertad de los esclavos, las mujeres descubren las semejanzas entre una y otra subordinación. Si los esclavos están sometidos por sus amos, las mujeres no lo están menos por los hombres. En 1840, las representantes norteamericanas, entre ellas Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) y Lucrecia Mott (1793-1880), asistentes al Congreso Antiesclavista en Londres, sufrieron una gran humillación al no ser tomadas en cuenta por los representantes varones allí reunidos. Así, decididas a luchar por sus derechos, se organizan y promulgan en 1848 la Declaración de Seneca Falls en la cual

se pedía igualdad de derechos de propiedad, de salario en el trabajo, de derecho a la custodia de los hijos, derecho de hacer contratos, de llevar a alguien a los tribunales y de ser llevada ..., de prestar testimonio y de votar.¹²

Queda de manifiesto que dichas peticiones se referían directamente a los aspectos jurídicos negados a las mujeres y que les permitirían llevar una

¹¹ Amalia Martín-Gamero, *Op. Cit.*, p. 115.

¹² Victoria Sau, *Op. Cit.*, p.124.

vida más libre e independiente. Comenzaba así un largo proceso de peticiones ante el Congreso norteamericano que sólo alcanzaría a ver resultados muchos años después y en el cual también participaron otras destacadas feministas como Lucy Stone (1818-1893), Ernestina L. Rose (1810-1892) y Susan B. Anthony (1820-1906).

De igual manera, el movimiento sufragista inglés, mucho más aguerrido que el norteamericano, se inicia a mediados del siglo XIX. Fieles a los principios democráticos y apoyadas por algunos parlamentarios, las mujeres presentan al Parlamento sus respectivas peticiones. Este, no obstante, hizo caso omiso de las mismas a pesar de haber sido presentadas en innumerables ocasiones. Ni siquiera el respaldo político e intelectual de John Stuart Mill, casado con la feminista Harriet Hardy Taylor (1807-1858) autores del libro *La sujeción de las mujeres*, logró convencer a los miembros del parlamento de la urgente necesidad que ello representaba y de la justicia que se les hacía a las mujeres el otorgarles tales derechos. A principios del siglo XX, cansadas y frustradas, casi agotada la paciencia, las feministas decidieron emprender acciones mucho más extremas con el fin de llamar la atención sobre sus demandas. De este modo, es de gran relevancia la tenaz labor realizada por Emmeline Pankhurst (1858-1929) quien

con la colaboración de sus hijas –especialmente de Christabel, otra de las campeonas del sufragismo inglés- y seguida por una hueste de mujeres

dispuestas a apoyarla ciegamente, ... se valió de todos los medios posibles para defender su causa.¹³

De forma tal que no dudaron en realizar pequeños actos terroristas o suicidas, declararse en huelga de hambre o sabotear las sesiones parlamentarias, por lo que muchas fueron encarceladas. Sólo la primera guerra mundial, permitió una tregua en tan encarnizada lucha. Las mujeres dieron un total y decisivo apoyo, mostrándose solidarias al participar activamente en la defensa de los países, involucrados en el conflicto. Finalmente, las mujeres pudieron dar por satisfechas sus demandas. Tras incontables intentos fallidos, se les concedió el derecho al voto.

Por su parte, las socialistas intentan cambios mucho más profundos. Al promover una “verdadera revolución”, aspiran a unas mejores condiciones de vida en un mundo más justo e igualitario. De allí que estimuladas por intereses más colectivos que particulares, condenen el sistema capitalista vigente y aboguen por una mayor y mejor distribución de la riqueza.

Así, el socialismo utópico o reformista propone sustituir dicho sistema por un manejo colectivo de la propiedad, llevado a cabo por el Estado o a través de cooperativas. Estas ideas intentaron ser puestas en práctica tanto por los sansimonianos como por los seguidores de Fourier, creador de un sistema de organización social representado por el falansterio. De esta manera, se propusieron fundar comunidades autosuficientes donde debía prevalecer una mayor libertad e igualdad de oportunidades entre sus

¹³ Amalia Martín-Gamero, *Op. Cit.*, p. 175.

miembros. Estos, según sus capacidades, podían elegir el trabajo a realizar y cambiarlo cuando quisieran con el fin de evitar “la explotación del hombre por el hombre”. Sin embargo, tales intentos no fueron más allá de las buenas intenciones que les dieron origen.

Tanto en Europa como en América, animadas por las posibilidades de una mayor libertad e igualdad social, las mujeres participan activamente en dichas comunidades. Si en principio disfrutaban de ciertos derechos como las uniones libres o una mayor participación en los gobiernos locales, muy pronto terminan cumpliendo con los roles tradicionales asignados a su sexo.

En lugar de declarar directamente que eran seres inferiores, las relegaron a aquellas cuestiones que atañían al corazón. Se les permitía ocuparse de todos aquellos problemas que no estuviesen directamente relacionados con el poder.¹⁴

Además, no todos los socialistas se muestran dispuestos a dar demasiados privilegios a las mujeres:

Si Fourier quiere dar a las niñas la misma educación que a los niños, y no excluir a las mujeres de ninguna función, en cambio sus discípulos son mucho más prudentes. Así, Cabet no acuerda igualdad a las mujeres y las excluye de las funciones públicas.¹⁵

Margaret Fuller (1810-1850), transcendentalista norteamericana y autora de *Woman in the nineteenth century* (La mujer en el siglo XIX),

¹⁴ Sheila Rowbotham, *Feminismo y revolución*, Debate, Madrid, 1978, p. 80.

¹⁵ Andrée Michel, *Op. Cit.*, p. 76.

“compartía las ideas de Fourier sobre la educación de las niñas.”¹⁶ Consciente de la inferioridad cultural en la cual se mantenía a las mujeres, se mostraba especialmente interesada en independizar a la “mujer” del “hombre”. Asimismo, pregonaba la toma de conciencia por parte de la mujer en la búsqueda de una identidad propia. Sumamente avanzada a su tiempo y al tanto de lo poco que representaba la escasa influencia que ejercían las mujeres sobre los hombres para su liberación, propuso que ésta sólo podía ser alcanzada por las mismas mujeres.

En la primera mitad del siglo XIX, influenciada por el socialismo utópico pero más cercana al socialismo revolucionario, destaca la feminista francesa Flora Tristan (1803-1844). Gran defensora de la clase obrera, “Flora lucha románticamente, hasta dar la vida, por las mujeres y los obreros...”¹⁷ Al considerar que la liberación de los trabajadores sólo debían llevarla a cabo los mismos trabajadores, daba por sentado que la liberación de las mujeres implicaba asimismo la de todos los trabajadores. Defendía, por lo tanto, la igualdad para todos y pedía una mejor educación para las mujeres. Esto la llevaba a luchar por la unión de los trabajadores y el derecho al trabajo para hombres y mujeres. Tales ideas fueron expuestas en su obra *L'union ouvrière* (La unión obrera, 1843).

El manifiesto comunista (1848) de K. Marx y F. Engels marca el inicio del socialismo revolucionario o científico, de gran desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX. El marxismo considera que el origen de las

¹⁶ Sheila Rowbotham, *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁷ Victoria Sau, *Op. Cit.*, p. 125.

desigualdades sociales puede encontrarse en la propiedad privada de los medios de producción, pilar fundamental del capitalismo. Sin embargo, gracias a las contradicciones propias de tal sistema y a la revolución realizada por el proletariado, se llegaría inevitablemente a una nueva etapa en la historia de la humanidad, la socialista. Así, abolida la propiedad privada y transformada en propiedad colectiva, en una sociedad sin clases, se llegaría, en un mundo libre de opresión y explotación, al establecimiento definitivo del comunismo. “Por ello, Karl Marx, Engels y Bebel no ven la emancipación de las mujeres más que como una consecuencia de la emancipación del proletariado.”¹⁸ Es decir, se asume que la problemática femenina es consecuencia del sistema capitalista por lo que al cambiar dicho sistema, se encontraría la solución al problema así planteado. De allí, que la lucha por la liberación de las mujeres sea primera y fundamentalmente socialista.

Como es de suponer, las ideas socialistas, al dividir a las mujeres según la clase social, crean una contradicción en el movimiento por la liberación femenina. Separadas las mujeres entre burguesas y obreras, éstas al mismo tiempo que rechazan colaborar con sus enemigas de clase, deben enfrentar el sexismo de sus compañeros socialistas tanto en los partidos políticos como en los sindicatos de trabajadores. De allí que muchas decidan crear sus propios sindicatos con el fin de defender su derecho al trabajo o crear secciones femeninas dentro de los partidos para

¹⁸ Andrée Michel, *Op. Cit.*, p. 80.

ocuparse de los problemas que las afectan directamente. Sin embargo, los hombres, temerosos de la competencia que representan las mujeres, pretenden limitar su acceso al trabajo. Alegan para ello la necesidad de proteger a las mujeres de la sobreexplotación, o de minimizar el desempleo masculino y el descenso de los salarios. Buscan mantenerlas en los hogares sin pararse a considerar el elevado número de mujeres solas que precisan de un salario para vivir y sin el cual corren con el riesgo de caer en la prostitución.

Destacadas feministas socialistas fueron, en Alemania, Clara Zetkin (1857-1933) y Rosa Luxemburg (1871-1919). Zetkin, editora del periódico *La Igualdad*, es desde la sección femenina del Partido Socialdemócrata la principal impulsora del Día Internacional de la Mujer, celebrado actualmente cada 8 de marzo y la organizadora responsable de la Primera Conferencia Internacional de Mujeres. Pacifista convencida, en 1914, junto a R. Luxemburg, se oponen valientemente a la primera guerra mundial por lo que ambas fueron encarceladas. Asimismo, se opone y lucha en contra del Partido Nacional Socialista de Hitler, razón por la que debe exiliarse cuando éste asume el poder en Alemania. Contribuyó a la creación del Partido Comunista alemán.

Por su parte, Luxemburg nacida en Polonia y de origen judío, inicia sus actividades políticas revolucionarias en su tierra natal. En Alemania, colabora en diversas publicaciones socialistas, además de escribir las obras *La acumulación del capital (Una contribución a la explicación económica del*

imperialismo), *Huelga de masas, partido y sindicatos*, y la *Introducción a la economía política*. Sumamente crítica con el socialismo de su tiempo, es una de los fundadores del ala radical del Partido Socialdemócrata alemán conocida como la Liga Espartaquista. En 1919, nuevamente arrestada, muere asesinada.

Antes y durante la Revolución bolchevique, es preciso resaltar la importante labor realizada por Alexandra Kollontai (1872-1952) a favor de las mujeres. De origen noble, participó en las organizaciones antizaristas de finales del siglo XIX. Sostenía que las obreras eran las llamadas a realizar la liberación de las mujeres a través de la revolución. Propuso la creación de una mujer nueva y señaló la necesidad de una revolución a la medida de dicha mujer. De esta manera, como miembro del comité central del partido bolchevique y junto a otros políticos e intelectuales, entre los cuales destacan Lenin y Trotski, logró importantes reivindicaciones en pro de la emancipación femenina. Reivindicaciones que intentaban ir más allá de las propuestas iniciales de la Revolución. Consideró de gran importancia la toma de conciencia por parte de la mujer de su propia opresión. Por ello, se dedicó a reflexionar en torno a la situación de la mujer en la sociedad con el fin de cambiar las relaciones existentes entre los sexos. “Lo realmente importante del enfoque de Kollontai es el intento de relacionar los cambios de las relaciones sexuales con la total aparición social de las mujeres.”¹⁹ Así, realizó un análisis de las relaciones entre hombres y mujeres, reflejadas

¹⁹ Sheila Rowbotham, *Op. Cit.*, p. 228.

sobre todo en la literatura burguesa, para llegar a la conclusión que la mujer debe dejar de ser una mera sombra, siempre dependiente y en función del varón. Al insistir en una revolución verdaderamente liberadora de la mujer, propuso la socialización del trabajo doméstico y del cuidado de los niños. Sus escritos son bastante numerosos: novelas como *El amor rojo* y *Amor de tres generaciones*, múltiples informes políticos y ensayos sobre los más diversos temas (sexualidad, matrimonio, vida cotidiana, etc.) entre los cuales destaca *La nueva moral y la clase obrera*.

No es posible cerrar este primer momento histórico feminista sin mencionar a la rusa Emma Goldman (1869-1940) quien, radicada en los Estados Unidos, publicó en 1910 *Anarchism and other essays* (Anarquismo y otros ensayos). En este libro trata temas relacionados con la liberación de la mujer. Sumamente crítica con el movimiento feminista del momento, saca a relucir la problemática en torno a la sexualidad y propone un movimiento liberador independiente llevado a cabo por y desde las mujeres. Fiel a los principios anarquistas que rechazan cualquier tipo de imposición venga de donde venga, Emma Goldman propone la liberación de la mujer como un “acto de voluntad”, siempre desde sí misma, al superar todas las trabas e imposiciones ideológicas tradicionales, gracias a una plena realización de su ser más íntimo.

Para el mundo moderno, en extremo paradójico y contradictorio, el paso del siglo XIX al XX no fue nada fácil. Las ideas racionalistas que llevaban a creer a los más optimistas en el establecimiento definitivo de un

mundo civilizado, chocaban con una cada vez mayor desconfianza en la razón y en algunas de sus manifestaciones más bien irracionales. De forma tal que la ciencia y la tecnología, capaces de generar una mejor calidad de vida, también podían causar muerte y destrucción. El progreso creciente, casi indetenible, iba asimismo acompañado del temor por la guerra, la injusticia social y la consiguiente lucha de clases. Sin embargo, el ideal democrático, heredado del siglo XIX, defensor de las libertades y los derechos de los ciudadanos, en el siglo XX pareció tomar aún mayor fuerza. Tal vez por ello no es de extrañar que las feministas, a pesar de las voces disidentes, se dieran por satisfechas con la obtención del voto. Consideraron dicho triunfo político como un triunfo de la democracia y de la razón, el comienzo de una vida nueva y diferente.

I. 1. 2. Segunda ola: liberales, radicales, socialistas.

Las décadas que median entre la primera ola feminista y la segunda presentan, asimismo, múltiples cambios en lo político, económico y social. Dichos cambios caracterizan tal periodo histórico e influyen determinadamente en la configuración mundial posterior al propiciar los estallidos sociales de la segunda mitad del siglo XX. Como ya se ha mencionado, una vez concluida la primera guerra, la obtención del derecho al voto significó un logro de fundamental importancia para el movimiento emancipatorio de las mujeres. En los años siguientes, la paulatina incorporación de éstas a aquellos ámbitos, educativos o laborales, antes

negados, pareció dejar claro que los motivos que justificaron la lucha feminista ya no tenían razón de ser. Aparentemente, las mujeres comenzaban a disfrutar de un trato más igualitario.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo se puso de manifiesto que no era realmente así. Las reivindicaciones obtenidas, aunque justas y necesarias, resultaban insuficientes. La problemática femenina aún estaba lejos de alcanzar una solución definitiva. De ahí que, antes y después de la segunda guerra mundial, la cuestión femenina sea abordada una vez más. Con estilos diferentes y desde puntos de vista renovadores, dos destacadas escritoras europeas cuestionan el sistema patriarcal imperante y analizan los condicionamientos culturales que justifican y mantienen la marginación sexual, social e intelectual de las mujeres. De esta manera, al vislumbrar la complejidad del problema planteado y sus innumerables implicaciones, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir señalan el camino a seguir para las futuras feministas de los años sesenta y setenta.

En el periodo de entreguerras, Virginia Woolf, nacida en Inglaterra (1882-1941), escribe dos singulares ensayos sobre la situación de la mujer: *A room of one's own* (Una habitación propia, 1929) y *Three guineas* (Tres guineas, 1938). Considerada “las páginas más bellas y profundas que sobre el tema del feminismo se han publicado desde la obra de Mary Wollstonecraft”²⁰, *A room of one's own* expone en un minucioso recorrido histórico-literario las dificultades y frustraciones de toda mujer que pretenda

²⁰ Amalia Martín-Gamero, *Op. Cit.*, p. 207.

dedicarse a la literatura. De este modo, Virginia Woolf no sólo valora dicha labor creativa sino que reivindica a las mujeres que como mujeres la han asumido para llegar a la conclusión “de que hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas.”²¹ Así, destaca la importancia de la independencia económica para la mujer que busque tanto la libre expresión de su creatividad como su realización personal. Casi diez años más tarde, sale a la luz *Three guineas* un alegato en contra de la violencia y destrucción propias del sistema patriarcal. Ante la amenaza de la inminente guerra, cuestiona la conveniencia para las mujeres de formar parte y participar a través de la educación o el trabajo en semejante sistema.

Por su parte, la escritora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), finalizada la segunda guerra, se convierte con su libro *Le deuxième sexe* (El segundo sexo, 1949) en la fundadora del feminismo contemporáneo. En dicha obra, la autora sostiene la idea de que “la mujer no nace, sino que se hace” y analiza en profundidad los mecanismos culturales que han impuesto lo masculino como superior, positivo, en detrimento de lo femenino, considerado inferior, negativo. De esta manera, definida siempre en relación con el hombre y concebida como “lo otro”, la mujer ha perdido su propia identidad y se ha visto obligada a asumir unos roles que imposibilitan en gran medida su plena realización. Apreciada sólo como madre, esposa-ama de casa u objeto sexual, la mujer se ve limitada por unas funciones

²¹ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 1980, p. 144.

“esencialmente femeninas” impuestas socialmente pero asumidas como naturales. Simone de Beauvoir ataca tal condicionamiento social y propone la emancipación femenina a partir de sus propios sueños y aspiraciones.

La segunda mitad del pasado siglo XX se inició con un panorama que estaba muy lejos de ser el que inició dicho siglo. Por una parte, el triunfo indiscutible de los Estados Unidos y la Unión Soviética determinó el que tales países, como superpotencias, dirigiesen los destinos de todo el planeta. Con sistemas políticos, económicos y sociales totalmente opuestos, dividieron el mundo en dos grandes bloques: uno capitalista, el otro comunista. Por otra parte, los países europeos, devastados por la guerra, asistieron al desmembramiento de sus respectivos imperios coloniales, incapaces de poder mantenerlos. Tanto en África como en Asia, las colonias optaron por declarar la independencia al apelar al “derecho de autodeterminación de los pueblos” postulado por las Naciones Unidas. De ahí el apoyo brindado por las superpotencias con el fin de atraer a las antiguas colonias a sus respectivas esferas de influencia. De manera tal que, aunque aparentemente independientes en lo político, las excolonias siguieran dependientes en lo económico. Esto, como es lógico suponer, dificultó en gran medida su respectivo progreso interno.

Las superpotencias, enfrentadas política, económica e ideológicamente, cultivaron y defendieron una serie de valores propios de cada sistema para rechazar los del contrario. Cualquier crítica u oposición fue inmediatamente reprimida. “Los estados mayores del mundo desatan

una cruzada contra la inteligencia y la juventud no asimilada, declarando la guerra interior a cualquier crítica al sistema.”²² Sin embargo, las contradicciones imperantes eran más que evidentes. La tensión existente, creada por la guerra fría, incentivaba el afán de las superpotencias por ver incrementado su poderío político, económico y militar. Por ello, buscaron ejercer un absoluto control sobre los países bajo su influencia. A esto se sumaba el hecho de que los países más débiles, los del llamado “Tercer Mundo”, estuviesen muchas veces mal gobernados por dirigentes dictatoriales, corruptos e incapaces de sacarlos del completo atraso en el cual permanecían. De esta manera, en ambos bloques, los cuestionamientos y las acciones de protesta no se hicieron esperar.

Desde los años cincuenta y especialmente durante las décadas de los sesenta y los setenta, al reflexionar en torno a las experiencias pasadas y presentes y ante las dudas e incertidumbre surgidas con respecto al futuro, el planeta fue sacudido por diversas revueltas y manifestaciones públicas. Así, los diferentes movimientos sociales fueron la respuesta de una humanidad que intentaba superar las contradicciones padecidas en procura de un mundo mucho mejor. Los movimientos estudiantiles y obreros, los de las minorías raciales y sexuales, alzaron sus voces para poner de manifiesto años de explotación e intolerancia. Demandaban una mejor calidad de vida, un trato más justo e igualitario. En este momento de intensa lucha, el movimiento feminista de la segunda ola también formó parte de dicho

²² Fernando García de Cortázar y José M. Lorenzo Espinosa, *Historia del mundo actual (1945-1995)*, Alianza, Madrid, 1996, p. 250.

estallido social. Rápidamente, el movimiento de las mujeres cobró mayor fuerza hasta hacerse sentir de diversas formas y en múltiples tendencias. Se ponía en evidencia, una vez más y a pesar de los aparentes logros alcanzados, la profunda insatisfacción vivida en muchos lugares y los persistentes esfuerzos para acabar con la opresión patriarcal.

El bloque comunista, después de las revueltas de Polonia y Hungría (1956), debió confrontar nuevas acciones de protesta en 1968, durante los sucesos de la “primavera de Praga”. En Checoslovaquia, el gobierno dirigido por Alexandre Dubcek intentó un conjunto de medidas con el fin de flexibilizar el régimen (libertad de prensa, autorización para organizaciones políticas diferentes a la comunista, etc.). Sin embargo, tales intenciones reformistas fueron recibidas con temor y desconfianza por la Unión Soviética y respondidas con la ocupación del país por parte de las tropas del Pacto de Varsovia. Se hacía evidente el férreo control que se quería mantener sobre los países pertenecientes al bloque. La invasión produjo una inmediata movilización popular que, no obstante el tiempo empleado y las acciones emprendidas, poco pudo hacer para impedirla.

En los países europeos pertenecientes al otro bloque, se disfrutaba unos momentos de creciente auge económico, resultado de la ayuda proporcionada por el plan Marshall. “Las ciudades de los países capitalistas experimentan un crecimiento demográfico masivo, en momentos de gran

prosperidad y desarrollo de la sociedad de consumo.”²³ Sin embargo, los excesos del capitalismo, tanto en Europa como en los Estados Unidos, hacían sentir a los jóvenes excluidos y casi sin oportunidades en un mundo cada vez más competitivo. Al estimular un estilo de vida consumista y superficial, dirigido por las políticas de mercado y publicitado por los *mass media*, se generaban grandes riquezas para unos pocos en detrimento de una inmensa mayoría.

Los jóvenes se vieron particularmente afectados por las complicaciones de la vida moderna ... al descubrir las injusticias y absurdos del mundo que los rodeaba ... llegaban a la conclusión de que la sociedad en que vivían estaba completamente podrida.²⁴

De tal modo que la crisis universitaria se propagó rápidamente y de forma casi simultánea. Los estudiantes comenzaron quejándose de las viejas estructuras imperantes en las universidades, al criticar desde los métodos de enseñanza hasta el conocimiento impartido, para llegar a un cuestionamiento general de la sociedad en sus diferentes ámbitos: políticos, económicos y culturales. En Francia, durante el mes de mayo de 1968, a los estudiantes se unieron los obreros.

Desde ese momento, la revuelta adquiere un acento social y las fábricas sustituyen a las aulas. Las reivindicaciones universitarias se eclipsan un

²³ Gloria M. Delgado, *El mundo moderno y contemporáneo*, Addison Wisley Longman, México, 2000, p. 816.

²⁴ John A. Gauraty y Peter Gay, *La edad contemporánea*, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 319.

tanto y son los obreros y sus problemas sociolaborales los que afloran con fuerza en el ímpetu de Mayo.²⁵

Prácticamente paralizaron el país al promover huelgas y llevar a cabo acciones de protesta que profundizaron la crisis ya existente en el gobierno de Charles de Gaulle.

En los Estados Unidos, el movimiento estudiantil, influido por las ideas de Herbert Marcuse, filósofo alemán y profesor de la Universidad de Berkeley (California), puso en entredicho los valores tradicionales de la sociedad norteamericana, asociados principalmente a la riqueza y al prestigio social. Se pretendió así echar por tierra los prejuicios y tabúes existentes al proclamar la igualdad entre los sexos y defender el derecho al aborto y a la contracepción. Posteriormente, “el movimiento se propagó ampliamente cuando los estudiantes comenzaron a apoyar la causa de las minorías étnicas y se desbordó con la oposición de los jóvenes hacia la Guerra de Vietnam”²⁶.

Durante mucho tiempo, una de las metas más anheladas y también más difíciles de alcanzar, ha sido la de la plena igualdad racial. En los Estados Unidos, los habitantes negros, tratados como ciudadanos de segunda, han mantenido tenazmente una férrea lucha en pro de sus derechos. Motivo de la guerra civil entre los estados del norte y los del sur durante la segunda mitad del siglo XIX, la abolición de la esclavitud, finalmente conseguida, no mejoró realmente las míseras condiciones de vida

²⁵ Fernando García de Cortázar, *Op. Cit.*, pp. 255-256.

²⁶ Gloria M. Delgado, *Op. Cit.*, p. 805.

y la explotación padecida por los antiguos esclavos. Los prejuicios y la segregación se mantuvieron casi inalterables, específicamente en los estados del sur. Sin embargo, a mediados de los cincuenta,

la “rebelión negra” empezó con una serie de incidentes menores ... y se enfrentó a la resistencia de la población blanca mientras que luchaba jurídicamente para obtener el derecho a participar en las elecciones y organizaba grandes marchas de protesta.²⁷

Así, durante los sesenta, fue sumamente característico del movimiento negro la resistencia pacífica liderada por Martin Luther King, quien dió en la gran marcha sobre Washington (1963) uno de los discursos más famosos sobre la igualdad: *I have a dream*. Todos estos esfuerzos se vieron recompensados cuando, en 1964, el Congreso norteamericano aprobó una ley que respaldaba los derechos civiles de la población negra, sobre todo en materia de educación.

No obstante, la trascendencia de los logros alcanzados, no fue suficiente para la plena integración social de dicha población. La intolerancia proveniente de algunos sectores continuó siendo motivo de conflictos entre negros y blancos. De esta manera, en los setenta, con el fin de promover los valores propios de lo afroamericano, surge el “Black Power”. Pero, algunos grupos radicales promovieron y ejecutaron acciones violentas al asumir posiciones casi tan intolerantes como las de la resistencia blanca.

La agresividad negra adoptó la forma de revueltas y exigencias de <<compensación>> por las pasadas injusticias e incluso se llegó a hablar de

²⁷ *Ibidem*, p. 803.

un nuevo segregacionismo inspirado por los negros y de la creación de una nación negra independiente.²⁸

Se trataba de demostrar, por cualquier medio, lo que el movimiento negro era capaz de hacer en contra de la discriminación blanca.

De igual modo que los negros norteamericanos eran juzgados y discriminados por su color de piel, los homosexuales lo eran por sus prácticas sexuales, consideradas fuera de la “norma”. Por ello, también decidieron organizarse y luchar en pro de sus derechos civiles. Ahora bien, es posible afirmar que la historia del movimiento homosexual en los Estados Unidos tiene un antes y un después de “Stonewall”. Antes de los acontecimientos del 29 de junio de 1969, a las afueras del Stonewall, bar frecuentado por homosexuales, éstos vivían prácticamente en la ilegalidad. Tanto la conducta como la vestimenta de hombres y mujeres, estaba sancionada por la ley. Ir en contra de lo establecido, era una alteración del orden “natural”, una aberración (desviación) que debía ser corregida y que de hecho era reprimida. De ahí que muchos homosexuales ocultaran su preferencia sexual con el fin de evitar el rechazo y consiguiente discriminación. En cambio, otros, unos pocos, intentaban lograr, expresando abiertamente su homosexualidad, la integración social.

“Ubicado en el nº 53 del *village* neoyorquino..., el *Stonewall* era un sitio de moda y de *cruising*, donde los clientes observaban a los *go-go's boys*

²⁸ John A. Gauraty, *Op. Cit.*, p. 318.

o procuraban *ligar*²⁹. La noche de la revuelta, la policía llegó a dicho bar con la intención de realizar otra de sus habituales redadas. Los agentes policiales procedieron a desalojar a los clientes del lugar y a detener a quienes vestían de mujer. Pero, al salir del bar, se encontraron con una concentración que manifestaba en contra de tal represión y exigía sus derechos.

La policía que conducía el grupo de travestis a los furgones policiales, fue atacada por la muchedumbre que lanzó todo tipo de objetos desde piedras hasta parquímetros; con las pistolas desenfundadas los agentes se refugiaron en el bar y pidieron refuerzos. La manifestación duró tres noches de violencia y destrozos...³⁰

Hastados de los abusos y la brutalidad policial, los homosexuales finalmente reaccionaban para exigir un mejor trato. Posteriormente, fue fundado el Frente de Liberación Gay en New York, expandiéndose el movimiento por todo el país. Fue el comienzo de un largo proceso que buscaba, por una parte, un cambio en las leyes vigentes y, por otra, acabar con los mitos y tabúes en torno a la homosexualidad.

Después de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, la publicación de *The feminine mystique* (La mística de la feminidad, 1963) de Betty Friedan (1921-2006) dio un mayor impulso al movimiento feminista, primero en los Estados Unidos, posteriormente en muchos otros países. Dicho libro, al proclamar el íntimo malestar que sobrellevaban miles de mujeres en sus

²⁹ Luis Urbaneja, *Queer! Cine e instrumentalización del discurso homosexual masculino*, Tesis de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1996, p. 35.

³⁰ Luis Urbaneja, *Op. Cit.*, pp. 35-36.

tradicionales roles femeninos, “causó un gran impacto entre las mujeres de la llamada <generación del baby boom>, educadas para celebrar su feminidad a través de su condición de esposa y madre.”³¹ Friedan se refiere a la particular situación femenina como “el problema que no tiene nombre” y da así inicio a un largo proceso de análisis y discusión con el fin de nombrarlo. En principio lo considera un problema de identidad.

Tal como lo hiciera en su momento Simone de Beauvoir, Friedan señala que la mujer no se define a partir de ella misma, sino siempre en función de los demás, específicamente del esposo y los hijos; definición que es asimilada a través de la educación dada a la mujer desde la infancia y mantenida legalmente. De esta manera, recluida en el ámbito privado del hogar y excluida del público, “el mundo de afuera”, la mujer se ve imposibilitada para realizarse plenamente como individuo. En un momento de gran prosperidad económica, el trabajo asalariado de la mujer casada y con hijos es visto como innecesario y hasta perjudicial, pues interfiere con las funciones “naturales” de la mujer al alejarla del hogar. De ahí que Friedan proponga entonces una reforma tanto educativa como jurídica que permita a la mujer una conciliación entre sus funciones dentro y fuera del hogar.

Funda en 1966 la NOW (Organización Nacional de Mujeres), una de las organizaciones feministas de mayor influencia y formada principalmente por mujeres blancas, casadas, con estudios superiores y de buena posición económica, con el fin de promover mejoras tanto en el área matrimonial y

³¹ Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 183.

familiar como en el laboral. Betty Friedan es considerada así la más importante representante del feminismo liberal contemporáneo. Fieles a los principios liberales tradicionales que privilegian el individualismo y la igualdad de oportunidades, las feministas liberales asumen la problemática femenina como una condición de manifiesta desigualdad.

Friedan quiere recoger la tradición de las grandes sufragistas americanas – Lucy Stone, Susan Anthony, E. Cady Stanton - ... y propone continuar la lucha emprendida por ellas para lograr unas condiciones de vida mejores para la mujer.³²

Las feministas liberales, como las sufragistas, no fueron más allá de luchar por una mayor participación en la esfera pública. Al no cuestionar las relaciones de poder y las características propias de lo privado, debieron confrontar, sin lograr resolverlo del todo, las contradicciones derivadas de la doble jornada y el consiguiente síndrome de la “superwoman”. Labor que el feminismo radical si realizó pero abordándola de otra manera.

A la NOW, de tendencia conservadora, suele oponérsele el Movimiento de Liberación de la Mujer, mucho más revolucionario, formado por mujeres jóvenes, solteras, provenientes en su mayoría de la New Left norteamericana.

Su contexto político inmediato fue el incipiente radicalismo de los estudiantes de izquierda de finales de los sesenta, y las contradicciones específicamente

³² Cristina Molina Petit, *Op. Cit.*, pp. 183-184.

femeninas a las que se enfrentaban las mujeres que accedían a la educación superior.³³

Sin embargo, de igual modo que las socialistas del siglo XIX, las mujeres de izquierda debieron enfrentar el sexismo imperante entre sus compañeros, quienes no tomaban en cuenta la singular problemática femenina o la subordinaban a los problemas considerados por ellos más importantes. De manera que “la mujer encontró la actitud del opresor en la mentalidad del oprimido”³⁴, al descubrir que su mayor contribución a la lucha política era limitarse a cumplir con las tareas “propias de su sexo”. Por ello, decididas a conseguir cambios mucho más profundos forman “un movimiento autónomo de mujeres de izquierda con la pretensión de definir su propia teoría y de tomar su propia actitud política”³⁵.

De dicho movimiento surge el feminismo radical que a diferencia del liberal considera la problemática femenina como una condición de opresión y explotación y no de mera desigualdad. Las radicales conceden una mayor importancia a la diferencia sexual como origen de la opresión femenina, inclusive por encima del factor económico, ya que dicha diferencia establece jerárquicamente las funciones sociales y el poder ejercido por los hombres sobre las mujeres. Dos obras son de fundamental importancia en el análisis desarrollado por el feminismo radical: *Sexual politics* (Política sexual) de Kate

³³ Sheila Rowbotham, *Mundo de hombre, conciencia de mujer*, Debate, Madrid, 1977, p. 10.

³⁴ Juliet Mitchell, *La condición femenina*, Anagrama, Barcelona, 1977, p. 18.

³⁵ Cristina Molina Petit, *Op. Cit.*, p. 203.

Millet y *The dialectic of sex* (La dialéctica del sexo) de Shulamith Firestone, ambas publicadas a principios de los setenta.

En su libro, Millet desarrolla su particular teoría sobre el patriarcado. Allí señala “que dentro del patriarcado, se logra el sistema omnipresente del dominio masculino y la subyugación femenina por medio de la socialización, se perpetúa por medios ideológicos y se mantiene por medios institucionales.”³⁶ Por su parte, Firestone ve en la función reproductora de la mujer el origen de su opresión.

Su argumento procede de la siguiente manera: no cabe duda que el macho y la hembra de la especie son distintos; la distinción que cuenta consiste en la habilidad de procrear niños. Ello no es justo sólo porque se ha explotado socialmente para oprimir a la mujer, sino porque *en sí misma*, se trata de una experiencia brutal y dolorosa.³⁷

De ahí, la gran importancia que le concede al control que la mujer pueda ejercer sobre dicha habilidad y al desarrollo tecnológico que pueda ayudarla a realizar dicho propósito.

De esta manera, las feministas radicales cuestionan las relaciones de poder en ámbitos tan privados como la familia y la sexualidad. Al proclamar que “lo personal es político”, las radicales logran así revolucionar la teoría política. “El sexo como asunto personal se convierte también en político y las mujeres comparten su posición de opresión precisamente por la política

³⁶ Juliet Mitchell, *Op. Cit.*, p. 90.

³⁷ *Ibidem*, p. 95.

sexual de la sociedad.”³⁸ De allí, la gran importancia dada a los grupos de autoconciencia con los cuales se quería hacer evidente para cada mujer su situación de opresión. Asimismo, a la par que se organizaban para marchar, protestar o realizar actos de sabotaje, las radicales desarrollaban una salud y ginecología no patriarcales, animando a las mujeres a conocer su propio cuerpo. También crearon centros de ayuda para mujeres maltratadas, de defensa personal, y guarderías.

No obstante, a pesar de los importantes aportes del feminismo radical, algunas feministas los consideraron insuficientes tanto para explicar la problemática femenina en toda su complejidad como para resolverla completamente en la práctica. De ahí que el feminismo socialista, con destacadas representantes –Sheila Rowbotham, Juliet Mitchell, Zillah Eisenstein-, haya emprendido la tarea de ampliar y conciliar tanto los viejos conceptos marxistas como las innovaciones feministas. En general, las críticas contra el feminismo radical estaban dirigidas contra el carácter ahistórico de algunos de sus postulados; igualmente, contra el hecho de subestimar la importancia del factor económico en una sociedad capitalista.

Si el socialismo intenta cambiar el sistema capitalista y el feminismo el patriarcal, las feministas socialistas buscan “entender el sistema de poder que deriva del patriarcado capitalista.”³⁹ De este modo, se enfatiza el hecho de que el sistema imperante es una estructura sumamente compleja, en la

³⁸ Zillah Eisenstein, Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado capitalista y el feminismo socialista, en: *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*, Siglo Veintiuno, México, 1980, p. 29.

³⁹ Zillah Eisenstein, *Op. Cit.*, p. 15.

cual capitalismo y patriarcado actúan de manera interdependiente y no por separado. Por ello, términos como opresión y explotación no son vistos por las socialistas como totalmente sinónimos, ya que dependen en gran medida de la evolución de los diversos modos de producción desde la aparición de la propiedad privada. “La explotación de la mujer es intraclasista, podríamos decir, pero no interclasista ... La opresión, en cambio, es, además de intraclasista, interclasista.”⁴⁰ De ahí que explotación y opresión sean más bien aspectos diferentes de un mismo fenómeno, íntimamente relacionados:

La explotación tiene que ver con la realidad económica de las relaciones capitalistas de clase para hombres y mujeres, mientras que la opresión se refiere a las mujeres y a las minorías definidas dentro de las relaciones patriarcales, raciales y capitalistas.⁴¹

El feminismo socialista se presenta así como una síntesis integradora capaz de tratar los diferentes y complejos aspectos que tienen que ver con la mujer en la sociedad occidental.

De esta manera, durante las décadas de los sesenta y los setenta, el movimiento feminista vivió uno de los momentos más importantes de su historia. El cuestionamiento general al que fue sometido el sistema imperante, sirvió de punto de partida para que las mujeres cuestionaran asimismo el dominio masculino ejercido sobre ellas. Por ello, es imposible desligar el movimiento de las mujeres de los demás movimientos sociales que coexistían para ese momento. A partir de las similitudes compartidas, tales

⁴⁰ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 301.

⁴¹ Zillah Eisenstein, *Op. Cit.*, p.34.

como la pobreza y explotación con los negros y trabajadores, o la represión sexual con los homosexuales, las mujeres tomaron conciencia de su propia situación, que es, en definitiva, el comienzo de toda liberación. Fue, por tanto, el inicio de un largo proceso teórico-práctico para echar por tierra las ideas y creencias que en el patriarcado naturalizan la inferioridad y subyugación femeninas. Así, la teoría feminista al alcanzar tan alto desarrollo, que continúa aún en nuestros días, se constituyó en la base primordial desde la cual no sólo se analiza la particular problemática femenina, sino también se proponen nuevas alternativas para mejorar la vida individual y colectiva de todos los seres humanos.

I. 2. Teoría feminista

Ya se ha mencionado la gran importancia que fue adquiriendo en y para la lucha feminista contemporánea la teoría. Esta intentaba tanto describir y analizar las diversas maneras en que se manifestaban la opresión y explotación femeninas como encontrar los medios más idóneos para acabar con tales condiciones. Las estudiosas feministas se dieron así a la ardua tarea de abordar los múltiples ámbitos que relacionados directa o indirectamente con las mujeres coexisten como un todo y forman parte indiscutible de nuestra común vida en sociedad. Al poner en cuestión la herencia cultural legada por el patriarcado, se buscó insistentemente y desde diferentes perspectivas desentrañar los mecanismos responsables de la

construcción de la feminidad y su correspondiente relación con la masculinidad. De ahí que la teoría feminista se haya propuesto no sólo estudiar la realidad vivida, padecida por las mujeres, sino también (re)construir una cultura propiamente femenina, es decir, con y desde las mujeres.

Surgido en medio del gran estallido social de los sesenta, el movimiento de las mujeres, en alianza y a semejanza de otros grupos igualmente oprimidos y explotados, evoluciona a partir de dicha experiencia de modo tal que la activa militancia política se vio sobremanera respaldada por el correspondiente desarrollo teórico. Definida la lucha por la liberación en términos revolucionarios, se dio por descontado que era una lucha en la cual todas y todos debían participar. De esta manera, se produjo la ruptura definitiva con el feminismo de la primera ola y la revolución feminista, que había comenzado con una serie de peticiones y propuestas relativas a la igualdad y a una mayor participación en la vida pública, rápidamente dio lugar a un intenso debate político-teórico entre los diferentes grupos integrantes del movimiento emancipador de las mujeres.

Provenientes en su mayor parte de la Nueva Izquierda, propulsora a su vez de una revisión o renovación del marxismo tradicional, las feministas concedieron una particular importancia a las ideas marxistas para explicar la problemática femenina. Para Marx, la historia de la humanidad había sido la historia de la lucha de clases, iniciada con la aparición de la propiedad privada. Particularmente, en la sociedad capitalista, caracterizada por el

trabajo asalariado de la clase obrera y la obtención de plusvalía por parte del empresario, dueño de los medios de producción, y dividida así en dos clases sociales antagónicas, burguesía y proletariado, las relaciones entre dichas clases están determinadas por la lucha permanente por el poder.

El poder o la carencia de él deriva de la posición de clase de una persona y por lo tanto, la opresión es un resultado de la organización capitalista y está basada en la falta de poder y de control.⁴²

De ahí que el capitalismo sólo logre mantenerse por la explotación y la opresión de una clase sobre otra. De esta manera, el marxismo a partir de tales premisas, proporcionaba las bases teóricas y metodológicas para el estudio del poder y la opresión. Por ello, las feministas consideraron que al realizar un cuestionamiento de la opresión en general, el pensamiento marxista se prestaba a la perfección para el estudio mucho más específico de la opresión femenina. Esta, vista como una opresión entre otras o como la opresión básica y fundamental, debía ser convenientemente comprendida y analizada con el fin de cambiar lo más pronto posible dicha situación.

Tanto Marx como su amigo y colaborador Engels trataron en sus escritos el tema de la mujer, explotada por el sistema capitalista. Al ocuparse del ámbito familiar, lugar de (re)producción de los nuevos trabajadores, resultaba ineludible mencionar la posición de inferioridad y sumisión sobrellevada por la mujer. Marx hace mención de ello en los *Manuscritos económicos-filosóficos* (1844), *La ideología alemana* (1846), *El manifiesto*

⁴² *Ibidem*, p.19.

comunista (1848) y en su obra más importante *El capital* (1867). Para Marx, las mujeres eran víctimas de su capacidad reproductiva que las mantenía confinadas en el hogar. Dicha capacidad señalaba, asimismo, el inicio de la primera división “natural” del trabajo de la cual el trabajo productivo en la sociedad era sólo un reflejo. Sin embargo, “Marx nunca cuestionó la estructuración sexual jerárquica de la sociedad.”⁴³ Al considerar a la mujer como parte del proletariado, explotada lo mismo que el hombre, y sin llegar a establecer una verdadera diferencia entre la reproducción y la producción, no fue capaz de ver la especificidad de la subordinación femenina. Por ello, como ya se indicó, la solución propuesta por él no es más que una mayor participación de la mujer en el trabajo productivo, al socializarse los medios de producción gracias a la revolución.

Por su parte, Engels en su obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), desarrolló un poco más lo que anteriormente había sido tratado por Marx.

Así, no sólo se vale del materialismo histórico para analizar la razón del dominio de la mujer por parte del hombre, sino que identifica a la familia monogámica como el instrumento apto para que el varón ejerza su supremacía.⁴⁴

Establece un paralelo entre la división de clases existente en la sociedad y la subordinación de la mujer en el hogar al señalar que “el hombre es en la familia el burgués; la mujer representa en ella el

⁴³ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴ Amalia Martín-Gamero, *Op. Cit.*, p. 257.

proletariado”⁴⁵. A partir de tal premisa, propone entonces como solución a dicha opresión doméstica la supresión de la familia como unidad económica de la sociedad.

En primera instancia, las feministas toman dicha definición de la mujer como clase social, oprimida y/o explotada por el hombre inclusive en el ámbito hogareño y familiar, para desarrollar su respectiva teoría. Al aplicar el concepto de plusvalía establecen que el jefe de familia obtiene un beneficio del trabajo doméstico realizado por la mujer. Luego, los conceptos marxistas son ampliados o modificados para intentar adaptarlos a las condiciones reales experimentadas por las mujeres. Así, las socialistas, fieles a los principios marxistas pero conscientes de sus limitaciones e insuficiencias, desarrollan su teoría considerando de vital importancia la revolución pero dándole preeminencia a la problemática femenina.

De esta manera, se estimula una lucha colectiva y participativa donde adquiere especial relevancia tanto la teoría como la práctica, con una nueva visión más acorde con la particular situación de las mujeres. Éstas se (re)descubren así como grupo oprimido que ha de luchar por su liberación, pero que requieren para ello tomar conciencia de su opresión. Se propone, pues, y se lleva a la práctica en los grupos de autoconciencia, un “proceso de transformación de los temores secretos individuales de la mujer, hasta alcanzar un grado de conciencia en que se hace posible compartir su

⁴⁵ *Ibidem*, p. 263.

significado como problema social”.⁴⁶ Las mujeres comienzan a hablar, de sí mismas, de sus miedos y frustraciones, y al hablar de su propia opresión, se hacían concientes de la misma.

Las radicales, al abordar la problemática de la opresión femenina, se dedican a desarrollar una teoría sobre la sociedad sexista y un ataque directo al patriarcado. Para ellas, la división sexual es la causante de que tanto dentro como fuera del hogar y a lo largo de la historia las mujeres hayan sido marginadas. De allí que cuestionen, como ya se ha señalado, la jerarquía sexual existente, es decir, las relaciones de poder entre los sexos que determinan sobremanera la situación de subordinación de las mujeres en la sociedad. Ahora bien, las radicales van más allá de los postulados marxistas al afirmar que la opresión de la mujer “es la opresión mayor y primaria de todas las sociedades”⁴⁷ y no una opresión más entre otras. Por ello, consideran que el gran enemigo a vencer es el patriarcado, definido “como un sistema sexual de poder en el cual el hombre posee un poder superior y un privilegio económico.”⁴⁸

Es importante indicar que durante la década de los sesenta, el cuestionamiento desde la izquierda, propició una combinación provechosa entre marxismo y psicoanálisis. Quedó por tanto establecido que “las teorías freudiana y marxista son dos maneras opuestas pero no contradictorias de abordar el estudio de la naturaleza humana y que ambas se complementan y

⁴⁶ Juliet Mitchell, *Op. Cit.*, p. 65.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁸ Zillah Eisenstein, *Op. Cit.*, p. 29.

enriquecen mutuamente.”⁴⁹ Estas dos visiones, una hacia el exterior, la otra hacia el interior, permitían explicar la complejidad de la vida en sociedad. De modo que si Marx ponía de manifiesto la lucha por el poder y el predominio de lo económico en las relaciones entre los seres humanos, Sigmund Freud dejaba al descubierto las múltiples contradicciones existentes en el interior de cada uno de esos seres humanos.

Con el descubrimiento del inconsciente, Freud hacía patente la gran importancia de aquellos impulsos principalmente sexuales que la moral burguesa se empeñaba en negar, pero que no por ello dejaban de ejercer su influencia. Freud realizaba así tanto una profunda crítica de la sociedad moderna, como una total reformulación que del concepto de sujeto se tenía hasta ese momento.

Al hacer un significativo énfasis en la sexualidad humana, los descubrimientos de Freud tienen que ver principalmente con el develamiento de los mecanismos que rigen la vida psíquica de los individuos. En la construcción de la identidad de cada individuo, al interiorizar las pautas sociales determinadas por la cultura dominante, las fuerzas básicas o instintivas, asociadas a la sexualidad, pasan a ser reprimidas pero ejerciendo siempre una cierta influencia de la cual el individuo no es plenamente conciente. Se pone de manifiesto, entonces, no sólo la acción represora del proceso socializador, sino también las contradicciones internas a que da lugar. De allí la importancia dada por Freud al inconsciente, parte de la

⁴⁹ Reuben Osborn, *Marxismo y psicoanálisis*, Península, Barcelona, 1969, p. 15.

estructura psíquica del ser humano y origen de los conflictos o tensiones en que éste se debate. De esta manera, puede concebirse al sujeto como una construcción, determinada por las representaciones dadas en el proceso de socialización y que ha de confrontar una lucha constante entre fuerzas contrarias, concientes e inconscientes.

Al situar la sexualidad humana en un contexto mucho más amplio, más allá del mero acto reproductor, Freud le concede una relevancia esencial para el desenvolvimiento de la vida individual y social de los seres humanos. Se dedica, por tanto, a estudiar la sexualidad infantil en sus diferentes fases. Así, la fase edípica se constituye en parte fundamental de su teoría, desarrollada principalmente a partir del complejo de castración. Resulta entonces revelador que en sus estudios sobre la sexualidad femenina, Freud también recurra a tal teoría para explicar su desarrollo y posibles conflictos.

Para él, la mujer alcanza el edipo positivo, si llega a alcanzarlo, después de superar el negativo, caracterizado sobre todo por su relación con la madre y una identidad masculina. Es decir, “la mujer vendría siendo <un hombrecito> que ama a la madre, y finalmente acepta cambiar su identidad y su objeto de amor.”⁵⁰ De allí que llegue a considerar que el edipo positivo sólo será alcanzado por la mujer en su relación con el padre, en su correspondiente identidad femenina. Freud establece así una relación activa de la niña con la madre a la que rechaza posteriormente, ya que la culpa por

⁵⁰ Ana Teresa Torres, *Historias del continente oscuro*, Alfa, Caracas, 2007, p. 239.

su falta de pene, para tener una relación pasiva con el padre de quien espera obtener un niño, sustituto del pene faltante. De esta manera, la teoría freudiana concibe a la mujer como un ser incompleto, inferior y pasivo con respecto al otro sexo, el masculino:

La mujer no tiene <<algo>> y se la ve como ser incompleto y vacío, en contraposición al hombre lleno y completo ... el sexo masculino es visto entonces como el único y verdadero, en tanto que el sexo femenino es negativizado, despojado de su identidad, la cual se define por <<no tener algo>>.⁵¹

En los años sesenta, como es de suponer, debido a tales aseveraciones las relaciones entre el psicoanálisis y el feminismo fueron sumamente difíciles y contradictorias. Las teorías freudianas, ampliamente difundidas, parecían legitimar la subordinación femenina, por lo que muchas feministas las consideraron perjudiciales para el movimiento de liberación. La preponderancia alcanzada por el psicoanálisis era tal que ni siquiera el cuestionamiento del mismo, proveniente de eminentes psicoanalistas, parecía disminuir la nefasta influencia ejercida en la sociedad. Así, por ejemplo, Karen Horney, al confrontar las ideas freudianas con respecto a la envidia del pene en la mujer, puso en evidencia el sexismo implícito en dichas ideas: "El psicoanálisis es la creación de un genio masculino, y casi todos los que han desarrollado sus ideas son hombres."⁵² Se pensaba, pues, que tales teorías eran utilizadas para mantener el sistema imperante y

⁵¹ Ana Teresa Torres, *Op. Cit.*, p. 235.

⁵² *Ibidem*, p. 21.

obligar, por consiguiente, a las mujeres a aceptar su inferioridad sexual y su confinamiento en el hogar como madres y esposas. En esa línea de pensamiento, destacadas feministas criticaron tenazmente al psicoanálisis. Otras feministas, por el contrario, defendieron las ideas freudianas al considerarlas útiles para el estudio de las relaciones entre hombres y mujeres en el patriarcado.

Ya en *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir señalaba la masculinidad del modelo propuesto por la teoría psicoanalítica. “Para Freud – según de Beauvoir – la norma es el niño, y la niña una deformación del mismo.”⁵³ Esto llevaba implícito, tal como ha sido señalado, la existencia de un sexo único, original y superior, el masculino. El sexo femenino quedaba, por tanto, en una posición de inferioridad, negado y deshumanizado. Sin embargo, mientras para Freud dicha superioridad era innata en el hombre para Simone de Beauvoir estaba culturalmente establecida. De allí que para la autora francesa, el psicoanálisis no sea más que otro de los tantos discursos patriarcales utilizados en nuestra cultura para discriminar a la mujer.

Asimismo, en *La mística de la feminidad*, la feminista liberal Betty Friedan, aunque no deja de señalar la importancia de los descubrimientos realizados por Freud, insiste en el daño causado al intentar aplicar tales teorías en un medio y tiempo diferentes al de Freud. Para llegar a dicha conclusión, “Betty Friedan recurre principalmente a una explicación historicista: los descubrimientos de Freud están condicionados por la cultura,

⁵³ Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 312.

él no puede escapar al sello de su época”.⁵⁴ Así resultaba un tanto forzado querer aplicarlas a una sociedad diferente, la americana, mucho más avanzada que la sociedad en la cual vivió Freud. De igual modo, señala el énfasis exagerado puesto en la sexualidad, en detrimento de otros aspectos también determinantes como el particular contexto social en el que se desarrollan las investigaciones de Freud.

Por su parte, las feministas radicales Shulamith Firestone y Kate Millet, también dan cuenta de la poca preocupación de Freud por tomar en consideración la realidad social en la cual tienen que desenvolverse las mujeres. De allí que Firestone pretenda aplicar tales teorías al contexto real del cual, según ella, se derivan, proporcionado específicamente por las relaciones de poder manejados en la familia patriarcal. Asimismo, Millet critica la subestimación freudiana a la explicación social que ameritaba los descubrimientos realizados por el psicoanálisis, hasta llegar a proponer “que Freud inventó el psicoanálisis precisamente para evitar reconocer la realidad social.”⁵⁵

Por otra parte, y en total oposición a estas feministas, Juliet Mitchell destaca la utilidad del psicoanálisis para el feminismo y el valor que tiene para comprender la sujeción femenina, ya que el mismo “no constituye una recomendación *para* una sociedad patriarcal, sino un análisis *de* la misma.”⁵⁶ Igualmente señala que al reprochar a Freud su negativa a ver la realidad

⁵⁴ Juliet Mitchell, *Op. Cit.*, p. 325.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 359.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 9.

social como determinante para la situación ocupada por la mujer, las feministas incurren en el mismo error con respecto a sus teorías: subestiman lo realmente importante, es decir, los descubrimientos realizados en torno a la sexualidad y el inconsciente. Insiste, pues, en la relevancia del inconsciente como lugar donde se reproduce la ideología, y del debido estudio de la sexualidad y de su expresión social como elementos claves a tomar en cuenta en un movimiento de liberación femenino.

Con el transcurrir del tiempo, la teoría feminista interesada en el psicoanálisis ha sabido matizar los postulados freudianos relacionados con la sexualidad femenina para poder utilizarlos en su provecho. Se ha podido establecer que el discurso freudiano adolece de las mismas contradicciones de su autor, hombre de su tiempo, a caballo entre dos siglos y quien se veía obligado a conciliar sus descubrimientos con las creencias de la sociedad en la cual vivía. De este modo, el sexismo contenido en dicho discurso no es más que el producto de tales contradicciones, las mismas que permanentemente han impregnado el discurso patriarcal.

Tener esto presente ha contribuido en gran medida al movimiento feminista, siempre atento y en contra de cualquier tipo de exclusión política, social o cultural. Así, ha resultado posible para las teóricas feministas profundizar en la tarea realizada, a fin de discernir los mecanismos utilizados por el sistema patriarcal para inferiorizar y discriminar a las mujeres. Se asume entonces, a partir de los estudios psicoanalíticos, que tanto la femineidad como la masculinidad son construcciones culturales,

pertenecientes al ámbito de lo imaginario y lo simbólico. Por consiguiente, las relaciones entre hombres y mujeres están primordialmente determinadas por la red de significaciones propia de nuestra cultura, en la cual “el discurso patriarcal coloca al hombre en la posición de sujeto, y a la mujer en la posición del otro.”⁵⁷

Como es de suponer, todo este manifiesto interés en el inconsciente y el discurso dio lugar a un cuestionamiento de nuestra cultura occidental y sus diversas manifestaciones, especialmente en el campo del arte. Con sus numerosos análisis, las feministas pusieron en evidencia los modos en que la cultura en general y el arte en particular (re)presentan las ideas que sobre la “mujer” tiene e impone el patriarcado. Así, la aparente neutralidad o universalidad del discurso patriarcal, sólo constituye un intento para ocultar o negar que se habla desde un específico punto de vista sexual, el masculino. De esta manera, las feministas dieron un renovado impulso a los estudios culturales, al dar cuenta de la importancia del género que se porta en los discursos y las acciones de los individuos. Por ello, el análisis del inconsciente intentaba, en principio, brindar las claves de cómo adquirimos nuestras ideas y creencias, determinadas por la ideología predominante en la sociedad. Se buscaba, por tanto, las claves para saber los modos en que las mujeres internalizan el discurso patriarcal que las define y condiciona.

Prácticamente excluida la mujer del ámbito intelectual, negado su libre acceso al conocimiento hasta no hace mucho, históricamente el discurso

⁵⁷ Ana Teresa Torres, *Op. Cit.*, p. 227.

femenino, con y desde la mujer, casi no ha existido. Este ha sido constantemente silenciado y reprimido, por lo que la mujer, definida desde afuera, ha debido asumir un discurso ajeno, prestado, “el discurso elaborado por y desde alguien que se constituye como sujeto y constituye al otro como objeto en el proceso mismo de su autoconstitución.”⁵⁸ Un discurso (auto)excluyente que las mujeres han internalizado y con el cual se ven obligadas a expresarse. Por esta razón, en su amplia labor de análisis y crítica, plenamente conscientes de la importancia del lenguaje, el principal y más inmediato medio a través del cual se reproduce o transmite la ideología dominante, las feministas lo han considerado de vital interés como objeto de estudio.

De allí, la gran relevancia que ha alcanzado, entre las investigaciones feministas, la crítica literaria. El estudio de la literatura pasada y presente, tanto la escrita por hombres como por mujeres, se ha constituido en instrumento útil para sacar a la luz los estereotipos patriarcales, al tiempo que se intentaba una redefinición de la escritura femenina. De manera que la crítica feminista, tal vez sin metodología propia pero apoyada en los descubrimientos y aportes de otras disciplinas como el psicoanálisis, la lingüística o la semiótica, ha promulgado, al verla con nuevos ojos, una reinterpretación de la realidad analizada para lograr nombrarla en femenino.

En un primer momento, la crítica literaria feminista buscaba determinar cómo la ideología patriarcal configura los textos literarios, es decir, las

⁵⁸ Celia Amorós, *Op. Cit.*, p. 56.

maneras de representar a las mujeres en la literatura, de acuerdo con las normas y creencias de la sociedad que produce tal literatura. De allí que, seguidamente, se proponga una relectura de esta literatura, realizada principalmente por hombres, con el fin de crear una lectora consciente, atenta a los posibles intentos por delimitarla según patrones pre-establecidos. De igual modo, se planteó hacer una revisión de la historia de la literatura para sacar a relucir los olvidos y omisiones, en relación a los escritos producidos por mujeres, cometidos en el pasado por la crítica tradicional. Esto dio paso a una segunda etapa en la cual, al valorar las obras realizadas por mujeres, especialmente de aquellas que subvierten los modelos imperantes, se exploraban las posibilidades de indagar en torno a expresiones literarias no patriarcales, siempre en busca de una probable “especificidad de la escritura femenina”.

Es imprescindible señalar que en esta ardua labor de análisis y rescate de la crítica feminista en el ámbito literario, dos tendencias han predominado fundamentalmente: la anglo-americana y la francesa. Con un punto de partida más bien sociológico, la crítica feminista anglo-americana ha buscado tanto poner en evidencia los estereotipos patriarcales presentes en los textos literarios, como evaluar aquellos escritos realizados por mujeres que la crítica tradicional (patriarcal) no ha tomado en cuenta. Puede mencionarse como un importante antecedente de dicha crítica, la obra *Una habitación propia* de Virginia Woolf, ya comentada.

Durante la segunda ola feminista, los escritos de Mary Ellman (*Thinking about women*, 1968) y Kate Millet (*Sexual politics*, 1971) se convirtieron en grandes clásicos de la teoría literaria feminista, al constituirse en base primordial de investigaciones posteriores. Ellman, por ejemplo, indaga en los estereotipos representados en las imágenes de la mujer producidas por escritores masculinos, al tiempo que rechaza la lectura que la crítica tradicional suele hacer de las obras escritas por mujeres, juzgándolas desde su particular punto de vista patriarcal. De forma que la crítica literaria feminista posterior continuó dicho camino de análisis de estereotipos, lucha en contra del sexismo de los críticos y tentativas para acabar con la invisibilidad de las escritoras en la historia literaria.

Por su parte, Elaine Showalter propone una nueva teoría y procura con su ginocrítica crear nuevas maneras de analizar a las escritoras, basándose principalmente en sus experiencias como mujeres. Desde una perspectiva femenina y con una orientación histórica, la ginocrítica busca adentrarse en la especificidad de la escritura de mujeres. Para ello, indaga en los temas, estructuras y géneros literarios de las creaciones femeninas con el fin de destacar tanto los rasgos que las caracterizan como las influencias recibidas. Se manifiesta así la presencia de una cultura propiamente femenina que relaciona a las mujeres a través de la escritura, al trascender tiempo, espacio y diferencias de clase o nacionalidad.

Entre tanto, el feminismo francés, heredero directo de mayo del 68, de igual manera que el americano se desarrolla fuertemente influenciado por las

ideas marxistas promulgadas por los intelectuales de izquierda. Pero, al contrario de las feministas americanas, las francesas dieron más importancia al psicoanálisis como medio útil para la emancipación femenina. De allí que la crítica feminista francesa haya constituido como pilar fundamental de su teoría la exploración del inconsciente para el análisis de la opresión de la mujer. De este modo, la crítica literaria francesa se dedica a reflexionar en torno a las relaciones de la mujer con el lenguaje y la literatura.

Desdeñando los preceptos de la crítica literaria patriarcal, la crítica feminista francesa pretende encontrar fuera del discurso, “en los vacíos y silencios”, el fundamento necesario y suficiente para la creación de nuevas expresiones en la escritura realizada por mujeres.

Para la teoría feminista francesa centrada en el inconsciente representada por Hélène Cixous y Luce Irigaray, existe una *escritura femenina* que se crea con el cuerpo de la mujer, producto de una economía libidinal que recupera el placer del cuerpo y lo vierte en la escritura.⁵⁹

Tenemos, por consiguiente, que la crítica feminista francesa parte de la diferencia sexual y de lo específico de sus representaciones para insistir en los efectos alcanzados en las producciones textuales. Se inclina por ello a dar a lo femenino y a lo masculino connotaciones que pretenden intercambiar los valores tradicionales asignados a cada género:

lo femenino es lo subversivo, lo generoso, el fluir discontinuo, que no reprime las diferencias, lo múltiple y lo heterogéneo. Lo masculino se asocia, en

⁵⁹ Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica*, Tesis doctoral, Universidad de Carabobo, Valencia, 2000, p. 76.

cambio, con el discurso dominante, castrador, falocéntrico y monocéntrico.⁶⁰

En consecuencia, se adjudica a lo femenino connotaciones positivas en detrimento de lo masculino que ostenta las negativas.

I. 2. 1. Teoría cinematográfica feminista.

De igual forma, fue sumamente importante, tanto para el movimiento de mujeres como para los estudios cinematográficos en general, la variada e intensa labor llevada a cabo por las feministas con respecto al cine. En la década de los setenta, en total sintonía con los acontecimientos que le dieron razón de ser, nace y se desarrolla la *Feminist Film Theory*, específicamente en los países de habla inglesa a ambos lados del Atlántico. Con una intención que en principio es más descriptiva que analítica, las feministas no sólo evalúan la producción cinematográfica realizada hasta ese momento, hecha principalmente por hombres, sino que intentan rescatar las pocas directoras, prácticamente desconocidas, participantes en dicha producción. De este modo, ponen de manifiesto las maneras estereotipadas, con que se suele representar a las mujeres en el cine para así valorar el trabajo de las cineastas que logran subvertir tal representación. Esto lleva, posteriormente, a la teoría feminista del cine de un estudio más bien sociológico a uno mucho más analítico que no duda en servirse de las herramientas metodológicas

⁶⁰ Luz Marina Rivas, *Op. Cit.*, p. 77.

más contemporáneas, propuestas por el estructuralismo, el psicoanálisis o la semiótica.

Al formar parte del movimiento emancipador de las mujeres, los estudios feministas relacionados con el cine comportan el mismo compromiso político, la manifiesta intención crítica a fin de develar los mecanismos ideológicos responsables de la marginación y subordinación femeninas. El cine, considerado por mucho tiempo un campo casi exclusivamente masculino, en gran medida dirigido por y para los hombres, despertó el inmediato interés de las feministas quienes, en su cuestionamiento de la cultura patriarcal, pretendían desembarazarse de las viejas estructuras para así abarcar, crear desde una perspectiva femenina, otras totalmente nuevas.

Tenemos, entonces, que en medio del creciente auge del cine independiente, alejado de las megaproducciones de los estudios hollywoodenses, el cine de mujeres sirve de punto de encuentro y apoyo para la discusión de las ideas promulgadas por las críticas y teóricas feministas.

A mediados de los años 70 se contabilizan doscientas cuarenta obras firmadas por mujeres: testimonios, documentales y biografías para utilizar en los grupos de <<autoconcienciación>>, pero también obras de ficción que se proyectan en festivales y en cines especializados.⁶¹

⁶¹ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 251.

De esta manera, una fecunda labor de análisis y deconstrucción en torno a la naturaleza del cine y su discurso, fue inevitablemente acompañada, estimulada por una cada vez más prolífica producción cinematográfica, realizada esta vez por mujeres.

Durante los primeros años de la década de los setenta, los festivales de cine como el Primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de New York, el Festival de Cine de Edimburgo, ambos en 1972, y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto, un año más tarde, junto a la creación de la revista *Women and Film* y los escritos iniciales de la crítica cinematográfica feminista tales como *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen (1973), *Women and their sexuality in the New Film* de Joan Mellen (1974) y *From reverence to rape* de Molly Haskell (1975), dieron el impulso necesario y suficiente para el desarrollo de un proceso teórico-práctico que aún en nuestros días continúa, si se quiere con mayor ímpetu.

Primeramente, la crítica feminista se dedicó a señalar los estereotipos, las imágenes distorsionadas de las mujeres que el cine (patriarcal) había representado hasta ese momento. Al hacer una revisión de las imágenes femeninas presentes en los filmes, especialmente los del cine clásico de Hollywood, las feministas determinaron que dichas representaciones colocaban a las mujeres en modelos estáticos, míticos, muy lejos de las numerosas diferencias existentes en la realidad, y jerarquizados según las idealizaciones, ángel o demonio, creadas por el patriarcado.

La ideología machista no se manifiesta en la <<pobreza>> de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada.⁶²

De este modo, se hizo énfasis no sólo en los estereotipos positivos (madres, hijas, esposas) y negativos (prostitutas, vampiresas, cazafortunas, descerebradas) representados, sino en los roles asignados según el género (activo para el masculino, pasivo para el femenino), al tiempo que se intentaba contrarrestar el impacto negativo de los mismos en las espectadoras.

Sin embargo, tales intentos, meramente descriptivos, con el tiempo resultaron sumamente insuficientes. Se inició entonces un estudio, más cercano a los postulados psicoanalíticos y estructuralistas, que buscaba ir más allá en el develamiento de los mecanismos utilizados por el patriarcado en la construcción de los filmes.

En lugar de centrarse en la imagen de la mujer, la teoría feminista desvió su atención hacia el carácter genérico de la propia visión y al papel que desempeñaban el voyeurismo, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión masculinista de la mujer.⁶³

El texto de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), marca así un antes y un después en el desarrollo de la teoría fílmica

⁶² Francesco Casetti, *Op. Cit.*, p. 253.

⁶³ Robert Stam, *Teorías del cine Una introducción*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 205.

feminista. A partir del concepto freudiano de escopofilia, Mulvey daba una posible explicación de cómo el cine clásico lograba captar la atención del espectador, mediante mecanismos relacionados con el placer de la mirada. De esta manera, planteaba la construcción de una mirada masculina, activa, con la cual el espectador tiende a identificarse, dirigida hacia un objeto de deseo, pasivo, la mujer hecha para tal fin. Por tanto, llegaba a la conclusión que el cine era bien voyeurista como el de Hitchcock, o bien fetichista como el de Sternberg. Sin embargo, la explicación dada por Mulvey fue duramente criticada, considerada en exceso determinista, negaba un lugar a la espectadora e incluso la posibilidad de que la mirada femenina encontrara los medios de redirigir o subvertir la mirada masculina propuesta. Posteriormente, Mulvey en "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1981), una especie de autocrítica, trató el problema de la espectadora al señalar que ésta puede identificarse tanto con el rol pasivo para cual ha sido condicionada como con el punto de vista masculino.

Asimismo, a la par que se profundizaba en los aportes del psicoanálisis, la crítica feminista, interesada en el estructuralismo y la semiótica, desarrollaba una teoría que hacía especial hincapié en la estructura narrativa de los filmes, en sus rupturas y articulaciones, con el fin de revelar los modos cómo los mismos elaboran sus significados. Debido a que el cine narrativo clásico tiende a ocultar el proceso para su enunciación, con el propósito de crear la ilusión de que la historia contada lo hace por sí

misma, de forma natural, la crítica feminista consideró de gran importancia “desnaturalizar” dicho proceso.

De este modo, al analizar el texto fílmico y poner al descubierto los mecanismos característicos de su organización, en particular aquellos responsables de la construcción del signo “mujer”, se buscaba mostrar el componente ideológico intrínseco existente en todo filme, haciendo evidente que lo que siempre ha sido asumido como “natural” o “esencial” no es más que una construcción cultural: “El cine nunca representará el mundo tal como es, precisamente porque sólo puede *representarlo*, es decir, dar una configuración de tipo simbólico. En la pantalla no se trata de cosas sino de signos.”⁶⁴ Por consiguiente, resultó incuestionable que la mujer y la feminidad mostrados en los filmes, creados por el sistema de representación patriarcal, estaban bastante lejos de los seres humanos sexuados en femenino de la realidad.

Ahora bien, toda esta actividad teórica y crítica tenía la intención no sólo de analizar para deconstruir los discursos patriarcales impuestos por la cultura, sino también de construir nuevos discursos que pudiesen hablar desde y sobre las mujeres, a partir de sus propias experiencias y necesidades. Esto era imprescindible si se pretendía la producción de un cine (feminista) capaz de subvertir los patrones imperantes en el ámbito cinematográfico.

⁶⁴ Francesco Casetti, *Op. Cit.*, 1994, p. 254.

De manera que teóricas como Claire Johnston y Pam Cook al interesarse por el cine clásico de Hollywood y analizar los filmes de cineastas como Hawks, Ford o Walsh, también se dieron a la tarea de rescatar las obras de directoras como Dorothy Arzner e Ida Lupino. Estas cineastas habían logrado hacer evidente en sus filmes, las contradicciones existentes en el modo de representación clásico al oponerles un punto de vista femenino. De allí, la propuesta de Johnston en “Women’s Cinema as Counter Cinema” de un verdadero “contracine” que, desarrollado a partir de la deconstrucción del cine patriarcal y la creación de nuevos modos de expresión, “combinase el distanciamiento reflexivo con la escenificación del deseo femenino.”⁶⁵

Dicha labor de rescate y valoración del cine realizado por mujeres significaba tanto una (re)lectura de obras del pasado, olvidadas o ignoradas, como un estímulo constante para la producción de otras nuevas. Así, se toma en cuenta una gran variedad de filmes, unidos o separados por el tiempo y la distancia, las temáticas o los géneros, de directoras pioneras como Alice Guy-Blanche y Lois Weber, vanguardistas como Germaine Dulac o mucho más contemporáneas como Marguerite Duras, Nelly Kaplan, Margarethe von Trotta, Sally Potter, Chantal Akerman e Yvonne Rainer. De forma tal que el interés por hacer cine se incrementó entre las mujeres, quienes lo consideraron el medio idóneo tanto para expresarse y autodefinirse como para lograr el cambio requerido.

⁶⁵ Robert Stam, *Op. Cit.*, p. 205.

De igual modo, es importante señalar que incluso las estudiosas feministas fueron un poco más allá de la mera producción cinematográfica, mostrando interés en otros aspectos asimismo significativos del cine. Llevan, entonces, a cabo investigaciones relacionadas con las motivaciones económicas que dirigen la distribución y exhibición de los filmes, así como la recepción de éstos por parte de los espectadores, tanto masculinos como femeninos. Realizan, por tanto, aportes realmente valiosos y de mucha influencia para la historia, la teoría y la crítica cinematográficas en general:

La teoría feminista del cine también suscitó nuevas ideas sobre el estilo (la cuestión de la *écriture féminine*) las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres a trabajos como el montaje, similar a la <<costura>> y las tareas de <<scriptgirl>>, similar a <<ordenar la casa>>), y sobre las teorías del espectador (la mirada femenina, el masoquismo, el disfraz).⁶⁶

De esta manera, tenemos que la teoría feminista del cine, como la teoría feminista en general, no se limita sólo a develar las estructuras ideológicas del patriarcado. También pretende a través de la reflexión y la toma de conciencia establecer las bases para un cambio profundo, radical, que de lo específicamente cinematográfico trascienda a los ámbitos más generales de la vida en sociedad. Al desnaturalizar lo contradictoriamente “natural”, al hacer énfasis tanto en lo dicho y mostrado como en lo no dicho y no mostrado, en las ausencias y negaciones, la teoría feminista logra hacer visible lo que hasta entonces permanecía, conciente o inconscientemente,

⁶⁶ *Ibidem*, p. 204.

oculto. De lo que se trata, entonces, es de modificar las relaciones de poder que basadas en la diferencia sexual, en los roles genéricos establecidos culturalmente, silencian y marginan a las mujeres impidiéndoles el pleno desarrollo y la autorrealización que como seres humanos merecen.

II. Oriana: una historia “otra”

No cabe duda de que mucho se ha discutido en torno a la labor artística llevada a cabo por mujeres. Como fue señalado en el capítulo anterior, esto ha sido (pre)ocupación constante de los estudios feministas. Sin embargo, aun si consideramos que no todas las obras producidas por mujeres pueden ser catalogadas como feministas, no por ello dejan de plantear infinidad de interrogantes. Es posible afirmar que todavía queda mucho por decir sobre dicha producción, tanto en el ámbito de las artes en general como del cine en particular.

En nuestro caso, al elegir *Oriana* como objeto de estudio, se pretende indagar en torno a la historia “esencialmente” femenina recreada por Fina Torres. Así, con el fin de adentrarnos en esa particular visión de mundo y exponer algunas nociones estéticas e ideológicas propias de la realizadora, resulta conveniente establecer las relaciones entre el plano del contenido y el plano de la expresión del filme. Para ello, comenzaremos nuestro análisis con la segmentación de *Oriana*, pro seguiremos con los respectivos estudios de las estructuras narrativa y temática, y finalizaremos con el uso dado al lenguaje cinematográfico para la construcción del filme.

II. 1. Segmentación

A fin de dar inicio al análisis del filme *Oriana*, procederemos con la correspondiente segmentación. De este modo, a partir de la división de

dicho filme, será mucho más fácil estudiar las diferentes partes que lo integran como las relaciones existentes entre tales partes. Para ello, nos serviremos de las herramientas metodológicas facilitadas en las cátedras de análisis fílmico y cinematográfico de la mención Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes, de la U.C.V.

Para la realización de la segmentación, se ha tenido en cuenta tres niveles, cada uno de los cuales se integra en su respectivo nivel superior: escenas, secuencias y partes.

El criterio básico es el de establecer los puntos de separación, de división entre unidades, donde se producen discontinuidades entre las unidades que se separan, discontinuidades que pueden ser a nivel de contenido y/o a nivel de expresión.¹

De ahí que al momento de distinguir las escenas se ha recurrido fundamentalmente a las discontinuidades espacio-temporales, es decir, “las que tienen que ver con las elipsis y los saltos cronológicos en el tiempo, con los cambios de entorno, ...”² salvo la primera escena en la cual, a pesar de las discontinuidades tanto espaciales como temporales, se tomó en cuenta como criterio integrador la aparición de los créditos sobrepuestos en las imágenes presentadas. Para las secuencias se recurrió al tradicional cambio de acción, pero también se pretendió reagrupar aquellos momentos referidos a una particular caracterización o participación de los personajes principales, definidos tanto por sus propias acciones como por las relaciones mantenidas entre ellos. Para las partes,

¹ Alfredo Roffé, Una aproximación al análisis fílmico en: *Pensar en cine*, Tulio Hernández (ed.), Conac, Caracas, 1990, p. 110.

² Alfredo Roffé, *Op. Cit.*, p. 111.

se tomaron en cuenta las divisiones dadas por la diégesis, primordialmente las caracterizadas por los cambios de narrador. Se ha añadido una cuarta columna para indicar lo relativo a la música, provenga o no de la diégesis, y a los sonidos propios de la misma. Como es de suponer se le ha dado prioridad a las discontinuidades presentes en el plano del contenido. Sin embargo, no está de más señalar que en el plano de la expresión las discontinuidades están dadas por cortes.

		6. Ext. Día. Hacienda. Sánchez da la bienvenida a la pareja que ya ha bajado del carro. Mientras se dirigen a la casa, prácticamente en ruinas, conversa con María sobre el estado en que se encuentra. María le informa que la casa se va a vender. Sánchez se muestra sorprendido. (corte)	S. A.
		7. Ext. Día. Casa. Llegan ante la puerta de la casa y Sánchez da las llaves a María. Georges toma las llaves y abre la puerta. María observa a Sánchez alejarse. Entra en la casa. (corte) Int. Día. Casa. María se detiene un momento en el umbral. (corte)	S. A. Música muy suave
	3. La casa de la tía Oriana.	8. Int. Día. Casa. María llega hasta donde está Georges esperándola y abre una puerta. Entran. (corte)	S. A.
		9. Int. Día. Casa. En la cocina, Georges hace algunos comentarios sobre la misma. María observa y no responde. (corte)	S. A.
		10. Int. Día. Casa. Llegan a otra habitación. María va hacia el piano que está allí, busca la llave, lo abre y toca algunas notas. Georges la interroga. Se va. María cierra el piano y también se va. (corte)	Música (diegética) del piano
		11. Int. Día. Casa. En el comedor, María abre una ventana. La luz deja ver un retrato del padre de Oriana. Georges hace algunas preguntas. María le responde. Después de dar algunas instrucciones, Georges sale. María se acerca al retrato y sopla el polvo que cubre las flores puestas allí. Se aleja. (corte)	S. A. Música suave
		12. Int. Día. Casa. María sube la escalera. (corte)	Continúa música
		13. Int. Día. Casa. María llega ante una puerta, la abre y observa la habitación desde el umbral. (corte)	S. A.

		14. Int. Día. Casa. En la habitación, María (adolescente) mira por la ventana, se voltea y llama a la tía Oriana. (corte)	S. A.
		15. Int. Día. Casa. María va hacia la ventana y observa. (corte)	S. A.
II	4. La tía Oriana.	16. Ext. Día. Hacienda. Un carro, modelo antiguo, llega. El chofer se baja y comienza a sacar unas maletas, mientras Fidelia y Sánchez se acercan. Fidelia ordena a la adolescente María bajar del carro. Ésta obedece y se dirige a la casa. (corte)	S. A.
		17. Ext. Día. Casa. María es recibida por su tía Oriana. (corte)	S. A.
		18. Int. Día. Casa. María sentada en la cama, conversa con su tía quien desempaca el equipaje. María se levanta y pregunta por unas muñecas que están allí. Toma una en brazos y mira por la ventana. Oriana le indica que es hora de ir a comer. Salen. (corte)	S. A.
		19. Int. Día. Casa. María (adulta) abre una ventana. Observa. Toma papel y lápiz. Ve las muñecas cubiertas de polvo. (corte)	S. A.
		20. Int. Noche. Casa. María (adolescente) reza acostada en su cama. Escucha ruidos. Se levanta y va a la habitación de su tía. Le pide dejar la puerta abierta. Oriana accede y le explica el motivo de los ruidos. (corte)	S. A.
	5. Misterio en la casa.	21. Int. Día. Casa. María (adulta) abre un armario y saca un viejo cofre de madera. Se sienta en la cama y lo abre. Revisa las cosas que están allí. (corte)	Música suave
		22. Ext. Día. Hacienda. María (adolescente) observa un columpio. Sale corriendo. (corte)	S. A.
		23. Int. Día. Casa. María pregunta a su tía por el columpio. Oriana dice no saber. María le explica. (corte)	S. A.

		24. Ext. Día. Hacienda. María desentierra un trozo de madera sujeto por una cadena. (corte)	Voz en off de María
		25. Ext. Día. Casa. María sigue intrigada por la extraña aparición del columpio. Oriana le dice que pudo haber sido Fidelia. Cuando ésta llega con el café, María le pregunta pero Fidelia asegura no saber. María insiste y Fidelia algo molesta lo vuelve a negar. Cuando Oriana le dice que el café no tiene azúcar, Fidelia le reprocha la presencia de María en la casa. (corte)	S. A.
		26. Int. Día. Casa. María adulta cierra el cofre y lo vuelve a su sitio. Cierra también el armario y se recuesta en él. Sale. (corte)	S. A. Música de piano
6. María y su tía Oriana.		27. Int. Día. Casa. María baja la escalera y se sienta en los primeros peldaños. (corte)	Música continúa
		28. Int. Día. Casa. Oriana al piano, se voltea y mira. (corte)	Música cesa
		29. Int. Día. Casa. Llega Georges y ve a María sentada en la escalera. Le habla. Ella no responde. Georges sale. (corte)	S. A.
		30. Int. Día. Casa. María (adolescente) está sentada en la escalera. Llega Fidelia y le llama la atención. Fidelia sube. María se levanta y va con su tía, sentada al piano. Se sienta a su lado. Oriana toca el piano. Toma la mano de María y le enseña algunas notas. Le dice donde encontrar la llave cuando quiera tocar. (corte)	S. A. Música (diegética) del piano
		31. Int. Día. Casa. María (adulta) sentada en la escalera. (corte)	Música (tema de Oriana)
7. Los secretos de la tía Oriana.		32. Int. Día. Cabaña. María (adolescente) encuentra una vieja casa de pájaros. Lee la dedicatoria. La deja y abre un baúl. Saca un vestido. (corte)	Música cesa

		33. Int. Día. Cabaña. Fidelia llega y María con el vestido puesto se esconde. Fidelia la ve, reflejada en un espejo. María sale y Fidelia la regaña. (corte)	S. A.
		34. Int. Día. Casa. María muestra a su tía la casa de pájaros. Le hace preguntas sobre ella. Oriana responde evasivamente, le pide el tintero que se encuentra en el armario. María le pregunta sobre el cofre que también está allí. Oriana no le da importancia al contenido del mismo. María insiste. Oriana responde que está cerrado y que no sabe dónde está la llave. María se da cuenta de que no es cierto. Impaciente, Oriana pide nuevamente el tintero. (corte)	S. A.
	8. Un extraño en la casa.	35. Int. Día. Casa. María (adulto) quita unas cadenas de una puerta y la abre. Observa antes de entrar. Entra, va hacia la ventana y mira. Georges arregla el carro. María sigue en la ventana. (corte)	S. A.
		36. Ext. Día. Playa. María y su tía caminan por la playa. (corte)	S. A.
		37. Int. Día. Casa. María se aparta de la ventana. (corte)	S. A.
		38. Int. Día. Casa. María y Oriana están en el comedor. María toma una arepa y al llevarla a la boca, siente que sus manos huelen a mar. Fidelia, quien entra con la soperas, la regaña. Comienza a servir la sopa. Toma a María del brazo y se la lleva para lavarle las manos. Le restriega las manos con fuerza. María se queja. Fidelia le dice que hay un hombre rondando por allí. Al volver al comedor, María asustada pregunta a su tía. Esta no sabe y pregunta a Fidelia. Ella responde que Sánchez también lo ha visto. Oriana dice que puede ser cualquiera. Fidelia replica que no es cualquiera. (corte)	S. A.

		39. Ext. Día. Hacienda. María da un paseo. Ve el columpio y se acerca. Tira con fuerza de él. Lee la dedicatoria. (corte)	S. A.
		40. Int. Día. Cabaña. María busca la casa de pájaros. Se molesta al no encontrarla. Piensa que ha sido Fidelia. Mira por la ventana y ve a un hombre que, medio escondido, parece estar observándola. Asustada, sale corriendo. (corte)	S. A.
		41. Int. Día. Casa. María cuenta lo sucedido a su tía, quien se muestra incrédula. María le pide mirar por la ventana. No muy convencida, Oriana va a mirar pero no ve a nadie. Intenta convencer a María de que ha sido una ilusión. María molesta se lo reprocha. Oriana, herida por el reproche, vuelve a hablarle para convencerla. (corte)	S. A.
	9. El pasado de la tía Oriana.	42. Ext. Día. Hacienda. La niña Oriana, empujada por Sergio, se mece en el columpio. (corte)	S. A.
		43. Int. Ext. Día. Casa. En su habitación, Fidelia reza. María la observa por la ventana. Se aparta y va hacia una casa cercana. Intenta abrir, primero la puerta, luego la ventana, sin conseguirlo. Se aleja. (corte)	S. A.

		44. Ext. Int. Día. Casa. María entra a la casa y ve a su tía tocando el piano. Sube la escalera. En la habitación de su tía, abre el armario y saca el cofre. Intenta abrirlo. Oriana deja de tocar y María vuelve a su sitio el cofre. Cierra el armario. Oriana vuelve a tocar el piano y María, otra vez, abre el armario. Encuentra una carta y la lee. La tía deja de tocar. Guarda la carta y cierra el armario. Se va. La tía vuelve a tocar. María regresa, abre el armario y esta vez saca un álbum de fotografías. Se sienta en el suelo y observa las fotos. Faltan algunas. Se fija en una de una muchacha con el vestido que ella sacó del baúl. Oriana, quien ha llegado sin que María lo notase, le dice que es ella cuando tenía la edad de María. (corte)	Música (diegética) del piano Música cesa Música del piano Música cesa Música del piano Música cesa
10. La niña Oriana y su padre.	45. Ext. Día. Hacienda. La niña Oriana observa un caballo próximo a montar una yegua. Llega el padre de Oriana y la ve. Va hacia ella y la toma violentamente por el brazo. (corte)	S. A.	
	46. Ext. Int. Día. Casa. El padre lleva sujeta a Oriana. Entran a la casa y la conduce a una habitación. El padre la observa y le complace no verla llorar. Le prohíbe salir de la casa. Sale y cierra la puerta. Oriana se dirige a la puerta y la asegura. Mira el brazo lastimado. (corte)	S. A.	
11. Fidelia.	47. Ext. Día. Corredor. María juega la semana. (corte)	S. A.	
	48. Int. Día. Casa. María llega cojeando a la cocina en donde está Fidelia. Dice que un insecto la picó. Fidelia regañándola, la cura. María se queja. Fidelia le da algunas indicaciones. María pregunta por su tía. Fidelia le responde, antes de salir, que está en el jardín. (corte)	S. A.	

		49. Ext. Día. Corredor. Fidelia barre el corredor. (corte)	S. A.
		50. Ext. Día. Jardín. Oriana atiende las rosas y enseña a María. Esta le hace algunas preguntas. Hablan del pasado. (corte)	S. A.
		51. Int. Día. Cabaña. Los niños Oriana y Sergio juegan. Ella barre y él teje una corona que luego pone en la cabeza de Oriana. Se ponen a rezar. Llega Fidelia y les ordena salir. Ellos obedecen. (corte)	S. A.
		52. Int. Día. Casa. María hace ruido con el piano. Fidelia llega y cierra la puerta. María se levanta y la abre. Sube la escalera y vuelve a bajar. Mientras se dirige a la cocina, se pone un vestido. Llega Fidelia. Abre un armario y encuentra a María con el vestido puesto y un crucifijo en la mano. Fidelia cierra la puerta del armario con fuerza. (corte)	S. A.
	12. María.	53. Int. Noche. Casa. Oriana duerme. María cierra la puerta y mira por la ventana. Observa la playa donde un hombre se encuentra. Lo observa hasta que éste se aleja. (corte)	S. A.
		54. Int. Noche. Casa. María se mira en un espejo. Recoge su cabello. Desabotona su camisón y se acaricia. Abotona nuevamente su camisón. Abre la puerta y se va a acostar. Pone la muñeca que está sobre la cama a un lado y se acuesta. (corte)	Música Música cesa
		55. Ext. Día. Playa. María llega corriendo. Observa unas piedras y conchas marinas sobre la arena. Toma una, la huele y la vuelve a su lugar. Se aleja y se sienta sobre una roca. (corte)	S. A. Música

		56. Int. Día. Casa. En el comedor, Oriana lee un telegrama. Llega María y le pregunta. Oriana le informa que pronto la vienen a buscar. María no quiere irse y molesta da una patada que hace caer el florero próximo al retrato del padre de Oriana. Fidelia que está sirviendo la comida, se molesta. Oriana dice a María que vaya por otras flores. María obedece. (corte)	S. A.
		57. Ext. Día. Jardín. María recoge algunas flores. Ve el columpio y lo pateo. (corte)	S. A.
		58. Int. Día. Casa. María coloca las flores en el florero. (corte)	S. A.
	13. La muerte anunciada.	59. Int. Noche. Casa. La niña Oriana apunta con una pistola a su padre, quien está sentado leyendo. Baja el arma y la deja sobre una mesa. Sube a una silla y toma un libro. (corte)	Música de (tema de Oriana)
		60. Int. Día. Casa. María y Oriana conversan sobre la hacienda. (corte)	Música continúa
		61. Int. Noche. Casa. La niña Oriana, en brazos de su padre, se duerme mientras miran un libro. El padre se percata de ello. Cierra el libro, se levanta y se la lleva. (corte)	Música continúa
		62. Int. Noche. Casa. Fidelia prepara algo en la cocina. Saca veneno de un estante y lo vierte en los recipientes que ha preparado. Se lava las manos. Deja los recipientes en diferentes lugares de la casa. (corte)	Música cesa S. A.
		63. Int. Noche. Casa. María va a la habitación de su tía Oriana, quien está dormida. Abre el armario y saca el cofre. Regresa a su habitación. Enciende la luz y con un cuchillo abre el cofre. Saca las cosas que están en él. Encuentra unas fotografías, las mira. La última la impresiona bastante. (corte)	S. A. Música

		64. Ext. Día. Casa. Oriana y María están acostadas en una hamaca. Oriana dibuja espirales. María se duerme. (corte)	S. A.
III	14. Oriana	65. Ext. Día. Casa. La joven Oriana, acostada en una hamaca, observa a su padre y a Sergio quienes realizan una práctica de tiro. La madre y la hermana están bordando. Sergio no logra derribar ninguna lata, mientras que el padre las derriba todas. Al recoger las latas derribadas, el padre lo llama. Entonces, Sergio sostiene una lata a la cual el padre dispara. Da en el blanco. Oriana se asusta. (corte)	S. A.
		66. Ext. Día. Hacienda. Sergio clava una estaca. Oriana llega arrastrando una cesta. Se miran. Oriana rodea a Sergio y se dirige a la cabaña. Una vez allí, abre la cesta. Saca un chal y se lo pone. Se mira en un espejo. Sergio, quien se ha acercado, la mira desde la ventana. El padre los observa desde la casa. (corte)	S. A.
		67. Ext. Int. Noche. Casa. Hay una fiesta en casa de Oriana. El padre mira mientras ella camina por entre los invitados. Llega Sergio y el padre hace un comentario sobre la fiesta. Oriana los ve y va a sentarse. Sergio se sienta a su lado y hace algunos comentarios sobre los invitados. Oriana lo invita a bailar. Cuando están bailando, llega el padre y ordena a Oriana ir a dormir. De mala gana, Oriana obedece. Entra a la casa. Al subir la escalera, deshace el peinado y comienza a desvestirse. Se quita los zapatos y los arroja dentro de la habitación. Mira al exterior. (corte)	Música (diegética) Música cesa
		68. Int. Noche. Casa. María mira por la ventana. (corte)	Música

15. Oriana y Sergio.	69. Ext. Día. Casa. Sergio en una mecedora mira a Oriana quien a su vez, sentada en el columpio también lo mira. Fidelia duerme sentada junto a Sergio. Despierta y los mira. Dice a Sergio que Oriana es su hermana. Se levanta y se va. Ellos siguen balanceándose y mirándose. (corte)	S. A.
	70. Ext. Día. Hacienda. María (adolescente) bajo el columpio, está acostada sobre la hierba. (corte)	S. A.
	71. Ext. Día. Casa. Fidelia sale de la casa y le dice a Sergio que lo llaman. (corte)	S. A.
	72. Ext. Día. Hacienda. María acostada sobre la hierba. (corte)	S. A.
	73. Int. Día. Casa. Fidelia limpia una silla. Llega Oriana y le pide ir a escuchar detrás de la puerta. Fidelia se niega. Oriana insiste. Fidelia obedece. (corte)	S. A.
	74. Ext. Int. Día. Casa. Llega Fidelia y se pone a escuchar detrás de una puerta. Dentro el padre amonesta a Sergio. (corte)	S. A.
	75. Int. Día. Casa. Oriana molesta toca el piano. Llega Fidelia y le dice que Sergio se va. Ella toca más fuerte. Sale corriendo. (corte)	Sonido del piano (diegético)
	76. Ext. Día. Casa. Oriana sale de la casa y llama a Sergio. Se detiene un momento para arreglarse el zapato. Sale corriendo. (corte)	Música
	77. Ext. Día. Hacienda. Oriana alcanza a Sergio. Este le dice que se va. Ella lo interroga, quiere saber el motivo de su partida. Discuten. El le dice que ella es su hermana. Ella no quiere dejarlo ir. El la aparta, pero ella insiste. Oriana toma la mano de Sergio y la coloca sobre su pecho. Se besan. (corte)	S. A. Música

	16. Filicidio.	78. Ext. Día. Hacienda. Oriana y Sergio hacen el amor. El padre se acerca, toma un grueso madero y golpea a Sergio hasta matarlo. Se lo lleva arrastrado. (corte)	Música continúa
		79. Ext. Día. Hacienda. María acostada sobre la hierba. (corte)	S. A. Música cesa
		80. Int. Día. Casa. El padre encierra a Oriana en una habitación. (corte)	S. A.
	17. Venganza y parricidio.	81. Int. Día. Casa. Fidelia guarda el veneno que ya ha vertido en el agua para el padre de Oriana. Se lava las manos. Toma el recipiente con el agua y sale. (corte)	S. A.
		82. Ext. Día. Casa. Fidelia sale de la casa y va hacia el padre de Oriana que aguarda montado en su caballo. Fidelia le entrega el agua y el padre se va. Fidelia le hace la señal de la cruz. Regresa y se sienta, mientras el padre se aleja. Oriana mira por la ventana. (corte)	S. A.
		83. Ext. Día. Casa. Fidelia espera. Oriana sigue en la ventana. Unos zamuros vuelan en el cielo. El caballo del padre regresa sin su jinete. Oriana se aparta de la ventana. Fidelia se levanta y se va. (corte)	S. A. Música Música cesa
IV	18. La misma historia.	84. Int. Ext. Noche. Casa. María está despierta en su cama. Se levanta, sale de la habitación, baja la escalera, recorre la casa. Sale al exterior. Atraviesa unos matorrales, camina un largo trecho. Finalmente, al llegar cerca de la casa que alguna vez intentara abrir sin lograrlo, ve como alguien entra en ella. Se acerca y también entra. La puerta se cierra tras ella. Oriana observa desde una ventana. (corte)	S. A. Música

19. Reconciliación.	85. Int. Ext. Día. Casa. María (adulta) sale corriendo y se dirige a la casa ya mencionada. Georges la mira. Entra y observa el interior. Mira unas fotografías. Toma una camisa y la huele. Sale y cierra la puerta. (corte)	S. A.
	86. Ext. Día. Hacienda. María habla con Sánchez. Le pregunta por la persona que vive allí. Sánchez responde que está en la playa. María se dirige hacia allá. (corte)	S. A.
	87. Ext. Día. Hacienda. María mira hacia la playa y ve un hombre allí. Lentamente, regresa. (corte)	Música
	88. Ext. Día. Hacienda. María va hacia donde está Georges esperándola. Le dice que la casa ya no está en venta. (corte)	S. A.
	89. Ext. Día. Hacienda. El carro con la pareja, sale por el portón enrejado. (corte)	Música (tema de Oriana)
20. Fin.	90. Créditos finales (sobre las imágenes vistas desde el carro en movimiento).	Música

II. 2. Estructura narrativa

Una vez realizada la segmentación del filme, dividido, como se ha mostrado, en una serie de unidades integradas en diferentes niveles, podemos comenzar a establecer las íntimas relaciones existentes entre ellas. Por tanto, procederemos con el estudio de “su organización, entendiendo por tal la red de tensiones que mantienen unidas entre sí esas unidades.”³ De modo que desarrollaremos a continuación tanto la caracterización de los personajes y de las situaciones presentes en el filme, como los sistemas de regulación de la información en lo que tiene que ver con la voz, el tiempo y el modo.

II. 2. 1. Caracterización de los personajes.

Por lo general, al hablar de los personajes participantes en una narración, se les suele agrupar según sean personajes principales o secundarios. Sin embargo, sin desestimar del todo tal clasificación, preferimos en nuestro caso agrupar a los personajes del filme *Oriana* en personajes femeninos y masculinos, dando prioridad, como es de suponer para los fines de este trabajo, a los personajes femeninos. Tenemos entonces que los personajes femeninos más importantes son Oriana, su sobrina María y Fidelia. Otros personajes femeninos, que podemos considerar secundarios, son la madre y la hermana de Oriana. Los personajes masculinos más importantes a tomar en cuenta son el padre de Oriana y Sergio. Otros personajes masculinos son Georges, esposo

³ *Ibidem.*, p. 109.

de María, Sánchez y el hijo de Oriana. Nos ocuparemos específicamente de los personajes más importantes y de las relaciones por ellos mantenidas a lo largo del filme.

ORIANA.

Es el personaje esencial del relato, en torno al cual se desarrolla toda la acción. Es presentado en tres momentos claves de su vida: de niña, de joven y como mujer adulta. Ya desde niña, Oriana muestra una fuerte personalidad. A diferencia de su hermana mayor, siempre en la casa con la madre, Oriana pasa gran parte del tiempo fuera, sola o jugando con Sergio, mostrándose así activa y curiosa. En la casa se le ve en compañía del padre, de quien parece ser la preferida. Es de destacar que nunca la vemos en relación con la hermana o con la madre, más bien sustituida por Fidelia. Posteriormente, Oriana es presentada como una joven rebelde, impetuosa, apasionada, capaz de todo por obtener lo que desea. Enamorada de Sergio, totalmente decidida, sabe hacer cumplir su voluntad hasta el punto de desafiar la autoridad paterna. Por el contrario, la Oriana adulta es una mujer de aspecto sereno y ánimo tranquilo, más bien frío y distante, aparentemente conforme con la vida que tiene. Atenta y amable con su sobrina María, actúa como maestra y guía, su iniciadora, ya que el aura misteriosa que la rodea, su imperturbable introspección, es un claro indicio de que aún sabe obtener lo que se propone.

MARÍA.

Es el otro personaje clave del relato, a través del cual se nos da a conocer cuanto acontece. A semejanza de Oriana, María es mostrada en dos momentos diferentes de su vida: cuando adolescente, conoce a la tía, y ya de adulta, al regresar a la hacienda. Activa, curiosa e imaginativa, la adolescente María se propone descubrir el secreto en relación con el pasado de su tía y supera todos los obstáculos hasta conseguirlo. En un especial momento de transición, de niña a mujer, tal experiencia la conduce a un descubrimiento propio, el de sus más íntimos deseos. Sin embargo, la María adulta, casada y residenciada en un país extranjero, no parece tener mucho en común con la adolescente que fue. Los recuerdos de aquellos días con la tía parecen haberse desvanecidos. Ella sólo se deja llevar por las decisiones tomadas por Georges, con quien no manifiesta una relación muy cercana, e intenta hacer lo necesario para vender la casa. Pero, el despertar de los recuerdos, el volver a vivir el pasado, profundamente sepultado, prácticamente negado en su memoria, hacen posible que la adolescente que fue vuelve a surgir. De modo que la simpatía y la admiración sentidas un día por la tía, así como los íntimos lazos que la unen a aquel lugar se imponen en ella hasta el punto de decidir no vender la casa.

FIDELIA.

La fiel criada, tosca y gruñona, aunque de fuerte carácter tiene también un buen corazón, capaz de grandes afectos. Parece haber sido desde siempre la responsable de llevar la casa de la familia de Oriana.

Sometida por el amo, es la madre de Sergio, por lo que no duda en ayudar a la joven Oriana para asesinar al padre. De esta manera, testigo y cómplice, es la encargada de mantener los secretos bien guardados y el pasado en el pasado. Por ello, a pesar del cariño y el respeto que le tiene a Oriana, se muestra sumamente hostil con María y le reprocha constantemente su presencia en la casa, inquieta por lo que puede ocurrir.

EL PADRE.

Rico y poderoso terrateniente, ejerce su autoridad de patriarca, dueño de todo y de todos. Sumamente severo y conservador, le gusta imponer su voluntad y ser obedecido. Tiránico y hasta brutal, también puede mostrarse orgulloso y considerado con respecto a su hija menor, Oriana. Padre asimismo de Sergio, le proporciona un puesto casi privilegiado junto a él, en la hacienda. Pero ante la relación amorosa de Oriana y Sergio, se opone e intenta en vano separarlos, por lo que reacciona con tal violencia que llega al extremo de matar al hijo.

SERGIO.

Como hijo bastardo, es al mismo tiempo parte y no de la familia de Oriana. Amigo inseparable de la niña Oriana, al crecer ambos se vuelve su devoto enamorado. De ánimo tranquilo, más bien tímido y sumiso, se ve obligado a decidir entre la obediencia que debe al padre y el temor que siente por él, y el amor que siente por Oriana. Amor prohibido que irremediablemente lo conducirá a un funesto fin.

II. 2. 2. Caracterización de las situaciones.

Oriana relata la historia de María y su tía Oriana. Específicamente es la historia de Oriana contada por María, quien la conoció cuando adolescente fue a pasar una temporada en la hacienda donde, aislada del mundo, vivía la tía asistida por la vieja criada Fidelia. Dicha historia abarca un tiempo aproximado de unos 60 años, desde la infancia de Oriana hasta el presente de María, ya adulta. De esta manera, tenemos dos historias que se entrelazan o se superponen, una sobre la otra: la historia de María desde el momento que conoce a la tía Oriana y que de alguna forma repite la historia de ésta, y la historia de amor de Oriana y Sergio con su trágico desenlace.

La historia se inicia cuando María, acompañada por Georges, el esposo francés, regresa a la hacienda de su tía Oriana, quien al morir se la ha dejado como herencia. Sánchez, el encargado del lugar, la recibe y la pone al tanto del estado de la casa, prácticamente en ruinas. María no le da importancia ya que la casa va ser vendida. Sánchez, sorprendido por la noticia, entrega las llaves de la casa y se va, no sin antes hacer unos extraños comentarios. Georges abre la puerta y entra, seguido por María. Comienzan así a recorrer la casa habitación por habitación, comprobando el estado de abandono en que se encuentra. Georges hace algunos comentarios al respecto, pero María permanece en silencio. Al llegar al salón donde está el piano, María busca la llave, lo abre y toca algunas notas. Georges la interroga, pero ella no responde. En el comedor, le ordena hacer el inventario, mientras él va a revisar el carro.

Al quedarse sola, María se dirige al piso superior y llega a la habitación de la tía Oriana. Comienza a recordar.

Cuando María adolescente llega a la hacienda, es recibida por Fidelia. Se dirige entonces a la casa donde está la tía Oriana esperándola. Mientras ésta desempaca el equipaje, María, que apenas la conoce, la interroga. Un día, paseando por la hacienda, María descubre que alguien ha instalado un columpio, un viejo columpio que ella encontrara semienterrado. Intrigada, pregunta a su tía y a Fidelia, quienes manifiestan desconocer tal hecho. Además Fidelia, molesta, se muestra en contra de que María esté allí. Otro día, al tocar el piano, Oriana enseña a María algunas notas y le dice donde encontrar la llave cada vez que quiera tocar. Curioseando en una cabaña, repleta de cosas viejas, María encuentra en un baúl un vestido, se lo pone; pero, cuando Fidelia la ve con el vestido, la regaña. Allí, también descubre una casa de pájaros que va a mostrar a su tía. De igual forma que el columpio, la casa de pájaros está dedicada a Oriana de parte de Sergio. Después de responder evasivamente las preguntas de María, Oriana le pide el tintero que está en el armario. Entonces, María pregunta por un cofre de madera que también está allí. Oriana no le da importancia al contenido del mismo y le dice que está cerrado, pero María nota que no es cierto. Durante la comida, Fidelia menciona la presencia de un desconocido por los alrededores. María asustada pregunta a su tía pero ésta niega saber algo y dice que puede ser cualquiera. Pero Fidelia insiste y afirma que no es cualquiera. Poco después, María, buscando la casa de pájaros en la cabaña, ve al presunto desconocido observándola detrás de un árbol.

Corre a decírselo a su tía, quien escéptica le da a entender que posiblemente se ha equivocado. Otro día, mientras Oriana toca el piano, María aprovecha la ocasión para subir a la habitación de su tía, abrir el armario y sacar el cofre de madera, pero esta vez sí está cerrado. Entonces, encuentra una carta de Oriana para Sergio y la lee. Luego, saca un álbum de fotografías y nota que faltan algunas. Se fija en una con una muchacha más o menos de su edad con el vestido que había encontrado. Oriana, quien ha llegado sin que María lo notase, le dice que es ella. Una noche, María ve a un hombre pasear por la playa. Va al espejo y observándose se acaricia. Al día siguiente, se entera que pronto la vienen a buscar. María no quiere irse y se molesta. Por la noche, mientras la tía duerme, María saca el cofre del armario y lo lleva a su habitación. Una vez allí, lo abre con un cuchillo y comienza a sacar las cosas que en él se encuentran. Descubre unas fotografías de Sergio, el padre y Oriana, la última de las cuales la impresiona sobremanera.

Oriana y Sergio han crecido juntos en la hacienda. Están enamorados, pero el padre desaprueba la relación. Fidelia dice a Sergio que Oriana es su hermana. El padre decide separarlos y manda a Sergio lejos de la hacienda. Oriana se entera y reta a Sergio a quedarse. Aunque le dice que es su hermana, Oriana insiste. Sergio se debate entre el temor hacia el padre y el amor por Oriana. Finalmente, cede ante ella. Mientras hacen el amor, llega el padre y mata a Sergio. Decide entonces encerrar a Oriana de por vida. Esta, por su parte, decide la muerte del padre. Fidelia se encarga de verter veneno en el agua que el

padre se lleva para beber. El padre de Oriana muere y ella queda libre. Tiempo después, Oriana tiene un hijo que se cría en la hacienda.

Una noche, después de recrear la historia de su tía, María sale de la casa y recorre los alrededores. Camina un largo trecho. Ve a alguien entrar en una pequeña casa. Lo sigue y también entra. Nuevamente en el presente, bajo los efectos de lo recordado, María sale precipitadamente de la casa principal y se dirige hacia aquella otra. Constata que alguien vive allí. Pregunta a Sánchez quien se lo confirma y le dice que está en la playa. Después de verlo de lejos, informa a Georges que la casa no se va a vender. Así, dejan la hacienda.

II. 2. 3. Sistemas de regulación de la información.

Una vez al tanto de la(s) historia(s) relatada(s) en *Oriana*, nos dedicaremos al estudio de la forma en que dicha(s) historia(s) ha(n) sido narrada(s). Para ello, seguiremos los conceptos y categorías propuestos por el conocido narratólogo francés, Gérard Genette. Por tanto, resulta conveniente tener claros términos fundamentales como *narración*, definida como el acto narrativo productor o conjunto de la situación real o ficticia en la que toma lugar; *texto* que es el significante enunciativo en forma de discurso narrativo, en nuestro caso el filme; *diégesis*, concebida como

el universo espacio-temporal-histórico que puede ser construido lógicamente por el receptor del mensaje, tomando como base las informaciones suministradas directamente por el texto y las informaciones

que pueda añadir el receptor, tomadas de su propia base cultural, infiriéndolas de la información dada por el texto.⁴

Estos elementos son esenciales y hacen posible todo proceso de comunicación narrativa entre *narrador* y *narratario*, instancias, la primera, responsable del acto narrativo y, la segunda, de recibirlo. Para el análisis del discurso narrativo, utilizaremos principalmente las categorías de *voz*, *tiempo* y *modo*, tomadas por Genette de la gramática del verbo. Así, la voz tiene que ver con la manera en que la narración se implica en el relato, el tiempo con las relaciones entre relato y diégesis, y el modo con las formas y grados de la representación narrativa.

VOZ.

Como ya se ha mencionado, esta categoría tiene que ver con la narración, específicamente con la instancia encargada del discurso narrativo. De forma que tomaremos en cuenta dentro de tal categoría tanto los niveles narrativos como el estudio de la persona. En los niveles narrativos conviene destacar la posición desde la cual el narrador se coloca con respecto a la diégesis que produce, fuera o dentro de la misma:

la instancia del relato primero es *extradiegética*, mientras que la del relato segundo es *intradiegética* (aquí los ordinales no indican importancia temática o amplitud del texto, sino que indican que el segundo, o relato *metadiegético*, se inserta dentro del primero.⁵

⁴ *Ibidem.*, p. 96.

⁵ Marie-Claude Specel de Chirinos, *La subversión de una escritura*, U. C. V., Caracas, 2000, p. 63.

La persona se refiere a la pertenencia o no del narrador a la diégesis, es decir, es un narrador ajeno a ésta o uno de sus personajes, en cuyo caso será heterodiegético u homodiegético.

De la combinación entre los criterios de nivel y persona, se constituye una lista de los tipos de narradores, lista que por su aspecto de trabalenguas excita el humor de Genette, el narrador puede entonces ser extraheterodiegético, extrahomodiegético, intraheterodiegético o intrahomodiegético.⁶

En *Oriana*, tenemos tres niveles narrativos. Un primer nivel diegético al comienzo del filme cuyo narrador de primer grado es extraheterodiegético. Este narrador relata la historia de María cuando regresa a la hacienda de su tía. Un segundo nivel, esta vez metadiegético, donde el narrador de segundo grado es tanto intrahomodiegético como intraheterodiegético. María pasa a contar los hechos ocurridos años atrás cuando, siendo adolescente, visitó a su tía y también revela hechos relacionados con la infancia de Oriana. Un tercer nivel, igualmente metadiegético, con un narrador de tercer grado que es intraheterodiegético. Esta vez la adolescente María recrea la relación amorosa de Oriana y Sergio. (Ver cuadro II. 2. 3. a)

Niveles narrativos	Tipo de narrador
Primer nivel diegético: -María regresa a la hacienda.	Extraheterodiegético.
Segundo nivel metadiegético: -María adolescente visita a la tía Oriana. -Infancia de Oriana.	Intrahomodiegético. Intraheterodiegético.
Tercer nivel metadiegético: -Relación amorosa de Oriana y Sergio con su trágico fin.	Intraheterodiegético.

VOZ. (II. 2. 3. a)

⁶ Marie-Claude Specel de Chirinos, *Op. Cit.*, p. 63.

TIEMPO.

Con respecto a esta categoría, al tomar en cuenta las relaciones entre el tiempo diegético y el tiempo fílmico, estudiaremos los siguientes aspectos: orden, duración y frecuencia. El orden se refiere a la relación entre los hechos cronológicos de la diégesis y su aparición en el relato. Así, los hechos narrados pueden coincidir o no con su correspondiente cronología. De allí que pueden producirse rupturas temporales, bien sea hacia el pasado (analepsis) o hacia el futuro (prolepsis). En *Oriana*, el orden cronológico de la historia que comienza en presente cuando María regresa a la hacienda, es roto por sucesivas vueltas al pasado. De esta manera, se establecen relaciones entre el presente de María, su pasado cercano como adolescente, el pasado lejano de su tía, también adolescente, y un pasado remoto relacionado con la infancia de Oriana. (Ver cuadro II. 2. 3. b con la distribución, en cada parte, de las escenas en los tiempos mencionados.) Al hablar de la duración, es posible decir que el tiempo diegético puede ser igual, menor o mayor que el tiempo fílmico, es decir, se establece una relación entre el tiempo relatado y el tiempo empleado para relatarlo. Así, los 60 años aproximadamente que abarcan la historia de *Oriana* son mostrados en los 88 minutos que dura el filme. Por tanto, el tiempo diegético en *Oriana* es mayor que su tiempo fílmico. Con respecto a la frecuencia, la cantidad de veces que un hecho sucede y la cantidad de veces que es relatado en el filme, puede ser singulativa, repetitiva o iterativa. En nuestro filme, tenemos que la frecuencia es singulativa, ya que se narra una vez lo que sucedió una vez, y no

repetitiva, cuando se narra varias veces lo que sucedió sólo una, o iterativa, cuando se narra una vez lo que aconteció varias veces.

Parte I		
Presente	Pasado cercano	
2 – 13	14	
15		
Parte II		
Presente	Pasado cercano	Pasado remoto
	16 – 18	
19	20	
21	22 – 25	
26, 27	28	
29	30	
31	32 – 34	
35	36	
37	38 – 41	42
	43, 44	45, 46
	47 – 50	51
	52 – 58	59
	60	61
	62 – 64	
Parte III		
Pasado cercano	Pasado lejano	
	65 – 67	
68	69	
70	71	
72	73 – 78	
79	80 – 83	
Parte IV		
Presente	Pasado cercano	
	84	
85 – 90		

Tiempo (orden. II. 2. 3. b)

MODO.

De acuerdo con esta última categoría, se puede indicar que en toda narración “existen gradaciones ... en la manera de relatar: hacerlo

con mayor o menor *distancia* y según determinada *perspectiva*.”⁷ La distancia se relaciona con una máxima o mínima presencia del narrador en el relato que construye, mientras que la perspectiva, la restricción de la información narrativa, se establece por la focalización. Ésta puede ser de tres tipos: interna, que sigue el punto de vista de un personaje; externa, fuera de todo personaje; o de grado cero, omnisciente, sin restricción de la información. En *Oriana*, podemos señalar que la distancia es mínima, caracterizada por una gran subjetividad, ya que la focalización interna privilegia, especialmente, el punto de vista del personaje María.

Tenemos, por tanto, que la historia descrita al relatar hechos relacionados con la vida íntima, casi secreta de sus protagonistas, es un claro ejemplo de un proceso tanto introspectivo como retrospectivo. Esto se pone en evidencia no sólo por la subjetividad del punto de vista asumido, sino también por la organización dada a los hechos narrados. De esta forma, los objetos encontrados, los muebles cubiertos de polvo o las viejas fotografías sirven para establecer los enlaces entre los diferentes tiempos en que transcurre la historia. Se parte así de los hechos más inmediatos del presente para mostrarnos acontecimientos, recordados o recreados, situados en diferentes momentos del pasado. Todo ello con la intención de hacer evidente más el aspecto afectivo o emocional de las experiencias de las protagonistas que lo real o verídico de los hechos presentados.

⁷ *Ibidem.*, p. 60.

II. 3. Estructura temática

Después de realizado el estudio de la estructura narrativa de *Oriana*, emprenderemos a continuación el correspondiente estudio de la estructura temática. Ya conocida la historia y la forma cómo se narra, procederemos a concentrarnos y profundizar en los temas presentes a lo largo del filme. Para ello, será conveniente partir de los conflictos a los que se enfrentan los personajes femeninos más importantes, Oriana y María, en cada nivel narrativo y de las oposiciones resultantes de tales conflictos.

Es posible decir que en *Oriana*, la representación de ese mundo concreto y particular, enmarcado en unos tiempos y espacios determinados, nos remite a otro mundo de sobra conocido. Específicamente, a nuestro mundo en donde ciertos “valores”, propios de una cultura dominada por los hombres, exaltan, privilegian lo masculino por encima, en detrimento de lo femenino. De manera tal que los roles y las funciones asignados a cada sexo, considerados naturales y casi inmutables, favorecen, por lo general, más a los hombres que a las mujeres. Dicha situación ha contribuido en gran medida a establecer una singular concepción de la mujer y del uso que puede hacerse de ella. Así, la historia de Oriana, repetida en cierta forma por María, es la historia de una lucha, paciente y silenciosa, para contravenir semejante concepción masculina de la mujer a fin de ver realizados sus más íntimos anhelos.

Ahora bien, el momento más relevante, o más revelador, de tal lucha es mostrado en el tercer nivel narrativo del filme. Al ver

contrariados sus deseos, la joven Oriana se rebela, se niega a obedecer las disposiciones del padre y empuja, persuade igualmente a Sergio para que éste actúe de acuerdo a su propio deseo. De modo que el conflicto que se le plantea a Oriana es externo, debe confrontar la autoridad paterna para poder estar con el hombre que ama. Para ello, abandona el puesto que como mujer está obligada a ocupar, tanto en su familia como en la sociedad, e infringe las normas morales impuestas por esa misma sociedad que le prohíben disponer de sí misma y hacer lo que realmente quiere.

Como ya ha sido señalado, Oriana es la hija legítima de un rico terrateniente, quien por la posición que ocupa y el poder que tiene se considera amo y señor de cuanto le rodea, acostumbrado a imponer su voluntad y ser obedecido. De allí que, según las normas que rigen la vida para una señorita de su clase, Oriana esté destinada a casarse con un hombre de su misma posición social, probablemente elegido por el padre o al menos bajo su consentimiento. Por tanto, ha de llegar virgen al matrimonio para así concebir hijos considerados igualmente legítimos.

Sin embargo, Oriana no se muestra muy dispuesta a cumplir con lo establecido. Enamorada de Sergio, sólo desea estar con él. Ni siquiera el llegar a saber que son hermanos, la hace cambiar de opinión. Se une a él y concibe un hijo. Por su parte, el padre intenta por todos los medios de mantenerla en su lugar. No resulta extraño que en dos oportunidades la encierre. La primera vez, cuando niña aún la sorprende observando un inminente apareamiento. La segunda, después de cometido el incesto. No obstante, Oriana no se doblega. Muerto Sergio, decide su venganza y

liberación. Es entonces cuando, en complicidad con Fidelia, provoca la prematura muerte del padre.

Años más tarde, Oriana, ya en plena madurez, es visitada por su sobrina María, apenas una adolescente. Estos acontecimientos, recordados por la María adulta, tienen lugar en el segundo nivel narrativo. La María que llega a visitar a su tía Oriana, casi una desconocida para ella, no será la misma que salga de allí, tiempo después. Enfrentada a sus propios miedos y a la manifiesta hostilidad de Fidelia, pero guiada por la tía en la búsqueda de una oculta verdad, María irá descubriendo, asimismo, sus más íntimos deseos para llegar a convertirse en una mujer. Por tanto, el conflicto así planteado es tanto externo como interno. De manera tal que la búsqueda en el exterior, con todos los obstáculos por superar, se traduce para María en otra búsqueda mucho más íntima y personal. Así, la identificación con la tía Oriana, el progresivo abandono de las normas e imposiciones sociales, permitirá en María el cambio necesario para la satisfacción de sus propios deseos.

Estimulada por una creciente curiosidad, un irreprímible deseo por ver y conocer, la joven María se dará a la tarea de develar el terrible secreto familiar, relacionado con los misterios presentes y pasados. De esta forma, se establece entre tía y sobrina una relación de complicidad, plena de admiración y simpatía. Relación que, podríamos considerar, está dada como una iniciación dirigida por Oriana, a partir de su propia experiencia, y aceptada, seguida por María en su inevitable tránsito de niña a mujer. María llega entonces a identificarse plenamente con la tía hasta repetir su misma historia, aunque con un final diferente.

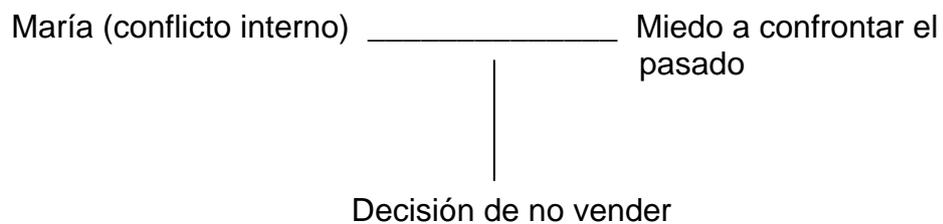
El presente actúa en paralelo y de acuerdo con el pasado. O mejor aún, el pasado es reactualizado por las experiencias del presente. La relación entre María y el desconocido (hijo de Oriana), es facilitada por la relación previa de Oriana y Sergio. Por consiguiente, María también se olvida del puesto que como joven mujer está condenada a ocupar en la sociedad y decide por sí misma. Tenemos, entonces, que en el ámbito privado, cerrado, pero libre y natural de la hacienda, las normas morales e imposiciones sociales pueden ser abandonadas en pro de la satisfacción de los propios deseos. De esta manera, pareciera querer continuarse a través de María, la rebelión femenina en contra de lo establecido, iniciada por Oriana.

De igual forma, la María adulta, presentada en el primer nivel narrativo, quien regresa tiempo después a la hacienda, no es la misma que sale de allí al finalizar el filme. María tiene que confrontar el pasado para redescubrirse en el presente. Llega con la intención de poner en venta la propiedad que la tía fallecida le ha dejado como herencia, lo único que parece ligarla a un pasado ya casi olvidado. Sin embargo, una vez en la hacienda, al recorrer la casa, ante los objetos familiares, los recuerdos no tardan en surgir. Vuelve entonces a vivir, no sólo la historia de su tía Oriana, su trágica verdad, sino también su propia historia, profundamente sepultada en su memoria. María se debate, entonces, entre lo que ahora es y lo que fue o quiso ser, entre ser para otro, según las normas impuestas por el otro, representado por Georges quien ordena y decide, y ser para sí misma, según sus propios deseos y decisiones. De esta manera, el silencio inicial es sustituido por la acción y la palabra.

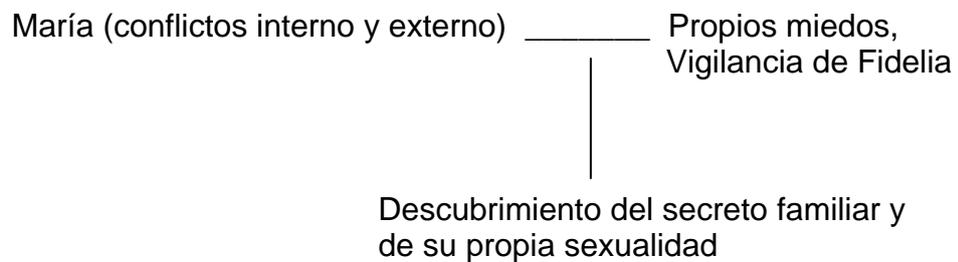
Finalmente, María, en un acto de reafirmación personal, expresa su firme decisión de no vender la propiedad.

Todo esto puede ser resumido como sigue:

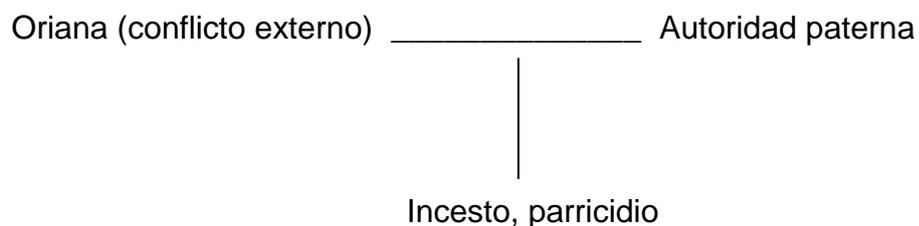
Primer nivel narrativo



Segundo nivel narrativo



Tercer nivel narrativo



Podemos señalar, por tanto, la existencia a lo largo del filme de una oposición general entre dos visiones de mundo diferentes: una masculina (patriarcal) y otra femenina, caracterizadas por la imposición de o el desafío a ciertos valores establecidos culturalmente.

Visión femenina (desafío a partir de la subversión y la complicidad femeninas)	_____ En oposición	Visión patriarcal (impuesta por la ley y la moral)
---	-----------------------	--

Dicha oposición determina en gran medida concepciones diferentes de la mujer. Una, patriarcal, que la define desde afuera, a partir de lo masculino, otra que busca definirla a partir de sí misma, de sus propias aspiraciones y experiencias. Así, es posible afirmar que el tema fundamental del filme *Oriana* tiene que ver con la subversión femenina en contra de una visión de mundo establecida e impuesta por y desde la cultura masculina imperante. De esta forma, se consigue que los valores propios de dicha cultura, sustentados por la ley y justificados por la moral, puedan ser sustituidos por otros, más favorables a los requerimientos femeninos.

La cultura masculina se ha logrado construir gracias a la imposición de unas creencias, por lo general asumidas como verdades absolutas, y al establecimiento de unas instituciones civiles, religiosas que las mantienen vigentes. Los hombres se identifican con cualidades o características consideradas positivas y superiores, mientras que asignan a las mujeres las contrarias vistas, por consiguiente, como negativas e inferiores. Esto les ha conferido, según ellos, la potestad “natural” para dominarlas y utilizarlas a su conveniencia.

Sin embargo, tales prerrogativas y derechos “naturales” han sido defendidos y justificados, en gran medida, tanto legal como moralmente, es decir, mediante construcciones culturales. Las leyes y normas morales

impuestas han establecido no sólo las funciones que las mujeres deben cumplir en la sociedad, así como el comportamiento más adecuado para ellas, sino también las penalizaciones o los castigos a sufrir de acuerdo al delito o pecado cometido. Esto determina, sobremanera, la existencia de derechos y deberes disímiles para ambos sexos. Por ejemplo, la doble moral permite a los hombres una amplia y libre expresión de su sexualidad, mientras que, por el contrario, las mujeres se ven obligadas a reprimir la suya, al controlárseles el momento y las circunstancias precisas para ejercerla. De este modo, tradicionalmente en el matrimonio y la familia ha prevalecido el derecho o la ley del Padre. Mediante el matrimonio, un hombre que se ha apropiado de una mujer, cedida por otro hombre, puede entonces disponer de ella y de los hijos e hijas producto de tal unión. El jefe o cabeza de familia tiene, por tanto, el derecho de imponer su autoridad sobre cada uno de los miembros que la integran, pero especialmente sobre las mujeres.

En *Oriana*, la subversión femenina ante dicho estado de cosas viene dada, estimulada, por una manifiesta complicidad entre las personajes femeninos más importantes, como por una inversión de los roles asignados tradicionalmente a ambos sexos. Oriana y María exhiben características relacionadas con lo masculino como la actividad, el estar afuera para ver y conocer, el ser para sí en oposición a ser para el otro. Mientras que ellas toman la iniciativa, imponen su voluntad y buscan satisfacer sus deseos, los personajes masculinos se someten pasivamente o resultan vencidos cuando intentan oponerse. María en su proceso de autodescubrimiento, justifica, al recrear la historia de Oriana,

las acciones realizadas por ésta y se apoya en ellas para el logro de sus propios fines. De esta manera, al ir en contra de lo establecido, se desafían los valores imperantes para poder actuar según y a favor de lo femenino. Lo que hasta entonces estaba prohibido, deja de estarlo.

También se juzga y castiga desde la perspectiva femenina y no de acuerdo a la ley y moral masculinas. De modo que si el padre ha sometido a Fidelia, la criada, teniendo un hijo bastardo de ésta, Oriana, infringiendo los tabúes que lo impiden, concibe igualmente un hijo de ese medio hermano. Asimismo, el padre, ante la falta cometida, mata al hijo y encierra a Oriana. Ésta, en complicidad con Fidelia, decide matar al padre para quedar libre. Se restablece el orden a partir de una nueva forma de ver y actuar en el mundo, resultado de la solidaridad femenina.

Solidaridad que, como queda demostrado, trasciende incluso las clases sociales. Fidelia, consciente de su posición subordinada, cuida del orden establecido como ha cuidado al hijo, producto de la sumisión. Sin embargo, ante la pérdida de éste, en un acto vengativo y justiciero, precisamente desde su posición de subordinada, no duda en asesinar al amo, culpable de tal pérdida. De este modo, testigo y cómplice, se erige en guardiana de un pasado que piensa no debe volver a repetirse. De allí que reproche a Oriana, a pesar del respeto y cariño que le tiene, la presencia de María en la hacienda. Pero, al vigilar, intimidar a la adolescente, queriéndolo o no, no hace más que estimular en María la curiosidad, la determinación para llevar a cabo la transgresión.

II. 4. Uso del lenguaje cinematográfico

Realizado el análisis del plano del contenido de *Oriana*, desarrollaremos a continuación el respectivo análisis del plano de la expresión. Esto es de vital importancia para determinar los principios compositivos, los criterios particulares manejados por la realizadora al momento de construir su filme. Sin embargo, ante la imposibilidad de proporcionar un análisis detallado, minucioso de los códigos y s-códigos presentes en *Oriana* y asumiendo que éstos son constantes a lo largo del filme, procederemos a tomar como ejemplo una secuencia, la número 16 de la segmentación ya presentada, para el cumplimiento de nuestro propósito. De este modo, prestaremos especial atención al uso específico dado a los códigos y s-códigos de la puesta en escena, el registro de imagen y sonido y el montaje de la secuencia seleccionada.

Si consideramos que el cine es fundamentalmente imagen en movimiento, destacaremos principalmente en nuestro estudio el código icónico, sin desestimar el código lingüístico, relativo a la palabra oral y escrita, también de gran importancia.

Es el código icónico el transmisor básico de información semántica, de significación, pero la cámara obliga a la vez a la utilización de los s-códigos de registro de la imagen, que actúan como modificadores y calificadores de la información aportada por el código icónico.⁸

De forma que no sólo las imágenes mostradas en el filme serán objeto de nuestro estudio, también las particularidades para presentar

⁸ Alfredo Roffé, *Op. Cit.*, p. 126.

dichas imágenes, es decir, la forma específica que asume cada imagen presentada, gracias al uso de los diferentes s-códigos escogidos por la realizadora.

Información icónica y verbal.

Comenzaremos con la información (semántica) dada por los códigos icónico y lingüístico presentes en la secuencia indicada. Esta está conformada por tres escenas, las número 78, 79 y 80. Es, quizás, el momento de mayor intensidad dramática del filme. De igual manera, representa la identificación/integración más plena entre la sobrina María, narradora de los hechos presentados, y la tía Oriana, protagonista de los mismos. Al recrear la trágica historia de su tía (tercer nivel narrativo ya comentado), María de cuenta de lo ocurrido entre Oriana, Sergio y el padre de ambos cuando éste los encuentra, y las consecuencias de tal hecho.

La secuencia se inicia con la escena 78 (9 planos) en la cual se muestra el momento del incesto, la llegada del padre y el consiguiente filicidio. La escena siguiente, número 79 (1 plano), nos presenta a María recreando tales acontecimientos (segundo nivel narrativo). La escena final de la secuencia, número 80 (2 planos), muestra el encierro a que es sometida Oriana por decisión paterna. (Para mayores detalles, plano por plano, ver los cuadros II. 4. a y II. 4. b). Resulta importante indicar con respecto al uso de la palabra (código lingüístico) que la secuencia seleccionada carece prácticamente de diálogos, salvo la última escena en

Nº de Planos	Duración	Información icónica y verbal	Encuadre
1	11 seg.	Sobre la tierra, Oriana y Sergio hacen el amor.	Manos de Oriana terminan de quitar la camisa a Sergio y le acarician la espalda.
2	6 seg.	“	Rostro de Oriana, parte posterior de la cabeza de Sergio.
3	6 seg.	“	Oriana gira la cabeza hacia su derecha.
4	6 seg.	El padre se aproxima.	En medio de la vegetación, las piernas del padre, calzado con botas.
5	4 seg.	Oriana advierte la presencia del padre.	Oriana mira hacia su derecha (al fuera de campo).
6	10 seg.	El padre se prepara para atacar.	Las piernas del padre avanzan. Éste se agacha para tomar un madero que sujeta firmemente con la mano derecha.
7	8 seg.	Oriana(María) mira(n) hacia arriba.	Ramas de los árboles cercanos, al fondo el cielo.
8	14 seg.	El padre golpea a Sergio hasta matarlo. Oriana es testigo del hecho.	El padre golpea varias veces con el madero. Se detiene y mira hacia abajo, a su derecha. Después, vuelve a mirar hacia abajo pero a su izquierda.
9	6 seg.	Sergio yace muerto. Se lo llevan.	Sergio, boca abajo con la espalda lacerada, es arrastrado hasta quedar fuera de campo.
10	10 seg.	María recrea los hechos ante descritos.	Sobre la tierra y bajo el columpio, María gira sobre sí misma hasta quedar con la cabeza sostenida por las manos y apoyada en los codos.
11	15 seg.	El padre encierra a Oriana de por vida.	El padre abre la puerta de una habitación e introduce en ella a Oriana.
12	16 seg.	Oriana encerrada, anuncia la muerte del padre.	Desde el centro de la habitación en penumbras, Oriana se acerca lentamente a la puerta.

(Cuadro II. 4. a)

Escala	Angulación	Movimientos de cámara	Música
P. D.	Vertical (cenital)	No hay.	Se incrementa.
P. P.	“	“	Continúa.
P.1/4	Horizontal (a ras del suelo)	“	“
P. M.	“	“	Disminuye.
P.1/4	“	“	“
P. M.	“	“	Se incrementa.
P. D.	Vertical (desde el suelo)	Movimiento irregular de la cámara.	“
P. M.	Ligeramente vertical (desde abajo)	No hay	Continúa.
P. M.	Ligeramente vertical (desde arriba)	“	Disminuye.
P. E.	Horizontal (a ras del suelo)	Movimiento hacia la izquierda que sigue a María.	Apenas audible.
P. M.	Normal	No hay	Sin música.
P. M.	“	“	“

(Cuadro II. 4. b)

la cual padre e hija se expresan verbalmente, sin que esto llegue a constituir un auténtico diálogo. Por una parte, el padre señala la duración (severidad) del castigo impuesto y, por el otro, Oriana anuncia el final que le aguarda al padre.

Puesta en escena.

Con respecto a la puesta en escena, “lo que existe en un momento dado en la realidad y por ello puede ser registrado a través de la cámara y el micrófono sobre los soportes respectivos”⁹, es posible indicar que, específicamente en el cine, podemos tener una puesta en escena especialmente construida para ser registrada, sin existencia histórica previa, o una puesta en escena que sí tenga dicha existencia histórica. Asimismo, los códigos y s-códigos de la puesta en escena utilizados en el cine, se corresponden en gran medida con los utilizados en el teatro.

En *Oriana*, aspectos tales como el maquillaje, el peinado y el vestuario de los personajes, igualmente la escenografía, que permanecen más o menos constantes a lo largo del filme, dependen básicamente del tiempo (presente o pasado) en el cual se desarrollan las acciones relatadas. Sin embargo, si tomamos en cuenta la iluminación resulta imprescindible señalar la gran importancia que su uso tiene en el filme. Al develarse los misterios o cuando se busca hacer énfasis contrastando zonas muy iluminadas, generalmente en el exterior, con zonas en penumbras, ubicadas en el interior de la casa, la iluminación funciona como una gran metáfora.

⁹ *Ibidem.*, p. 124.

En la secuencia estudiada, tenemos que las acciones comienzan en el exterior, al aire libre, bajo los árboles que apenas permiten el paso de la luz solar. En tal ambiente se actúa en libertad, según los propios deseos. María, al recrear los hechos, se encuentra en un ambiente similar. La última escena de la secuencia, por el contrario, se desarrolla en el interior de la casa, pobremente iluminado, donde el padre ha llevado a Oriana para encerrarla de por vida. De esta manera, aislada, olvidada del mundo, la penumbra que envuelve a Oriana pareciera incrementar la soledad del personaje, víctima de la represión paterna.

Registro de imagen y sonido.

Destacaremos a continuación las características particulares de las imágenes (código icónico) de los planos pertenecientes a la secuencia analizada. Tales particularidades son el resultado del uso específico dado por la realizadora a los diferentes s-códigos para el registro de dichas imágenes, además de la música y los sonidos, sobre los soportes correspondientes, es decir, película y banda sonora. De este modo, nos referiremos especialmente a los s-códigos que como el encuadre, la escala, la angulación y los movimientos de cámara, relacionados directamente con la imagen, forman parte de los principios compositivos de la realizadora, indispensables para la expresión de ciertas nociones ideológicas y estéticas a través del filme. (Nuevamente remitimos a los cuadros ya señalados para mayor información.)

Dada la importancia que tiene el código icónico para la transmisión de información, es posible considerar al encuadre como uno de los s-

códigos de mayor relevancia en el cine. Éste determina, en gran medida, lo que se presenta como imagen al espectador. De modo que resulta de gran relevancia lo que aparece en el campo, como su relación con el fuera de campo. En la secuencia analizada, la presentación de imágenes fragmentadas, evidente por el uso preferencial dado a los planos cerrados, o el dejar las acciones más violentas en el fuera de campo, parecieran obedecer a una manifiesta intención por sugerir o aludir y no tanto por mostrar objetivamente los hechos narrados. Se privilegia de esta manera la subjetividad del personaje María, narradora de tales hechos, más que el realismo o la veracidad de los mismos.

De igual modo, los planos cerrados así como la angulación contribuyen a una mejor expresión de las reacciones o emociones manifestadas por los personajes, tanto de los que miran como de los que son vistos. Tenemos, entonces, que al principio sólo el rostro de Oriana puede ser visto, mientras que los rostros de los personajes masculinos participantes permanecen bien en el fuera de campo (el padre) o apenas visible (Sergio). Luego, al momento del ataque del padre contra Sergio, el punto de vista cambia y sólo el rostro y las acciones del padre son mostrados. La angulación utilizada enfatiza la deshumanización del padre de quien se indica su presencia, primeramente, por las piernas calzadas con botas, claro indicio de dominación y autoridad, para que al final sólo prevalezca su crueldad y severidad. Se logra oponer la violencia y autoridad del padre, quien de pie se impone y obliga a mirar hacia arriba, con la tranquila pasividad de Oriana, testigo y víctima de la arbitrariedad paterna.

El punto de vista de tal forma asumido, el de María, identificada con la joven Oriana, nos permite señalar la evidente integración de ambos personajes. Asimismo, se busca involucrar al(a) espectador(a), lo que es reforzado por el uso de la cámara subjetiva que unifica las diversas miradas involucradas. Esto se pone de manifiesto con uno de los movimientos de cámara utilizados. La cámara subjetiva que mira hacia arriba y se mueve irregular, confusamente entre las ramas de los árboles (plano 7), nos habla tanto de las emociones experimentadas por Oriana ante el inminente ataque del padre, como de la subjetividad de la narradora que recrea los hechos.

Por su parte, la música contribuye tanto a integrar las acciones realizadas, interrumpidas por pequeñas elipsis, como a incrementar la intensidad dramática del momento narrado. Es importante mencionar que la música, en algunos planos, tiende a disminuir para dejar escuchar los sonidos propios de la diégesis que son de especial interés en el desarrollo de las acciones presentadas, tales como las pisadas del padre que se aproxima o los golpes dados a Sergio.

Montaje.

En la secuencia descrita, los planos están enlazados por cortes y la duración de tales planos, muy cortos al principio seguidos de otros más largos al final, establece un particular ritmo que enfatiza la intensidad dramática de las acciones desarrolladas. La rapidez de la primera escena, también incrementada por las pequeñas elipsis, está en consonancia con la violenta movilidad del padre, opuesta a la pasividad

de Oriana. Sin embargo, en las escenas siguientes de la secuencia, esta rapidez es atenuada por la duración más prolongada de los planos. De allí que, si tomamos en consideración las diversas funciones asignadas al montaje (sintácticas, semánticas y rítmicas), sea posible señalar que en este caso el montaje utilizado tiende a privilegiar no tanto la continuación y objetividad de los hechos mostrados, como a enfatizar la intención de sugerencia o alusión ya mencionada.

De esta manera, queda en evidencia las estrechas relaciones existentes entre el plano del contenido y el plano de la expresión de *Oriana*. La historia mostrada en el filme, al dar cuenta del proceso intro- retrospectivo del personaje María, es contada a partir de una subjetividad femenina interesada en hacernos testigos (cómplices) de las situaciones presentadas. A través de un lenguaje descriptivo, íntimo y emotivo que busca precisamente hacer énfasis en tal subjetividad, se logra recrear un mundo donde lo verdaderamente importante son las experiencias y necesidades, los deseos y afectos de los principales personajes femeninos, Oriana y María. Se pone así de manifiesto la presencia a todo lo largo del filme de una particular sensibilidad, que apela más a la sugerencia y a la alusión que a la narración verídica u objetiva de los hechos.

III. Tiempo y espacio “otros” de Oriana

La lucha de las mujeres por su liberación, en contra de la opresión y/o explotación masculinas, ha pasado por diversas fases y ocurrido en diferentes lugares y momentos. También en Venezuela, como en toda Latinoamérica, las acciones femeninas por una vida mejor se hicieron sentir. Tales acciones, influidas por el movimiento feminista internacional, aunque con características propias, abarcaron los más variados ámbitos, desde lo meramente político y social hasta manifestarse en campos como la academia o el arte. Las difíciles condiciones políticas, económicas y sociales confrontadas por los(as) latinoamericanos(as), en general, y por los(as) venezolanos(as), en particular, así lo exigían. Nuevamente, aliadas con otros grupos o por cuenta propia, las mujeres demandaron el derecho a una plena realización, tanto individual como colectiva.

De acuerdo con el cuestionamiento a que era sometido el sistema imperante, las mujeres utilizaron todos los medios, teóricos y prácticos, a su disposición. Así, el cine se convirtió en uno de los medios más idóneos no sólo para poner de manifiesto la opresión padecida, consecuencia de los condicionamientos culturales, sino también para, a partir de la reflexión, alcanzar los cambios anhelados. En nuestro país, los filmes producidos por mujeres tendieron a incrementarse. De forma tal que el cine venezolano se vio enriquecido con producciones que reivindicaban una nueva sensibilidad, reflejada en temas tratados a partir de un particular punto de vista, el femenino. Podemos, entonces, considerar a *Oriana* de Fina Torres como uno de los filmes más

emblemáticos de dicha sensibilidad, en perfecta consonancia con las circunstancias y vivencias que le dieron razón de ser.

III. 1. La revolución feminista venezolana

Tal como fue señalado anteriormente, la segunda mitad del pasado siglo XX, específicamente durante las décadas de los sesenta y los setenta, se caracterizó por una serie de manifestaciones, protestas y revueltas que marcaron el nuevo rumbo a seguir en un desesperado afán por un mundo más justo, libre e igualitario. De forma que si en los países desarrollados los movimientos estudiantiles, obreros y de las minorías raciales y sexuales alzaron sus voces para poner en evidencia las contradicciones de los sistemas capitalista y socialista, asimismo en los llamados países del Tercer Mundo, numerosas voces se dejaron escuchar para poner de manifiesto años de explotación e intolerancia.

En Latinoamérica, muchos países, influidos directa o indirectamente por la Revolución Cubana, llevada a cabo a partir de finales de los cincuenta, dieron muestras de un total rechazo en contra de las pretensiones imperialistas, manifiestas o encubiertas, de los Estados Unidos. Aliado a las pequeñas élites políticas y económicas de estos países latinoamericanos, el gran país del norte incrementaba la dependencia económica de los mismos, contribuyendo así a profundizar la gran pobreza de la mayoría de sus habitantes.

Prueba de ello fueron las sucesivas crisis políticas y sociales, la continua inestabilidad económica que han caracterizado la mayor parte

del continente americano. De allí que en medio de sistemas democráticos legítimamente constituidos proliferaran, en consecuencia, tanto la tiranía de las dictaduras militares como la violencia de las guerrillas urbanas y rurales. La gran injusticia social, representada por la abundancia para unos pocos y la miseria para la mayoría, la represión policial y militar ejercida precisamente por quienes se habían comprometido a defender los derechos y las libertades de todos los ciudadanos, suscitaron una toma de conciencia generalizada en pro de una vida mejor, mucho más digna. De modo que las luchas populares locales, promovidas, en gran parte, por obreros, estudiantes y mujeres, aunque fuertemente influenciadas por los sucesos foráneos, también obedecieron a circunstancias propias largamente padecidas. Ante tal estado de cosas, Venezuela, como es de suponer, no fue una excepción.

El desarrollo del feminismo en Latinoamérica presenta características propias, al estar determinado por las condiciones particulares de los países donde tuvo lugar. Referirse a la historia del feminismo latinoamericano con sus momentos más álgidos o de estancamiento y aparente extinción, es referirse también a la historia de opresión y explotación de dicha región: un antes y un después de la conquista y colonización española, las guerras por la independencia o las confrontaciones civiles posteriores. Pruebas que el feminismo ha debido enfrentar para una provechosa redefinición de su razón de ser y de los objetivos a desarrollar con el fin de lograr las metas propuestas. De esta manera, las feministas latinoamericanas han concebido su lucha no sólo como mujeres que buscaban la derrota del machismo imperante, sino

además como ciudadanas que aspiraban a ejercer con absoluta plenitud los derechos y deberes asociados a un sistema auténticamente democrático.

De manera semejante a los movimientos feministas de la América del norte o de los países europeos, el feminismo en Latinoamérica se inicia a principios de la década de los setenta con los grupos de autoconciencia, formados principalmente por mujeres de clase media, y con las manifestaciones populares de las mujeres de izquierda. En confrontación o aliadas a otros grupos y movimientos, como el estudiantil y el obrero, las mujeres demandan un cambio en los condicionamientos sociales y sexuales que las subordinaban y explotaban. De allí que junto a reivindicaciones más generales, como una mejor distribución de la riqueza o una pronta transformación en lo laboral y educativo, también luchaban por el derecho al aborto o el reconocimiento de los hijos considerados ilegítimos, y en contra del maltrato hacia la mujer o de la represión de la sexualidad femenina. Sin embargo, la radicalización política característica de esos años, ejemplificada en los levantamientos populares como el Cordobazo en Argentina y la represión institucionalizada como la masacre de Tlatelolco en México, obligaba al movimiento feminista a un cuestionamiento y autoevaluación constantes, con la finalidad de establecer prioridades en las metas por alcanzar y los compromisos políticos necesarios para alcanzarlas.

A mediados de los setenta, la ideología reaccionaria propia de las dictaduras militares, implantadas en algunos países (Chile, Argentina, Uruguay, etc.), y la política neoliberal importada desde los Estados

Unidos, actúan en detrimento de los objetivos trazados por los movimientos populares. Estos sufren una merma considerable al tener que confrontar tanto el terrorismo de Estado con sus persecuciones políticas y la secuela correspondiente de encarcelamientos, torturas, desapariciones y exilios, como unas condiciones de vida cada vez más difíciles, consecuencia directa de unas medidas económicas que no beneficiaban en absoluto a los menos favorecidos. En tal situación el desarrollo del movimiento feminista latinoamericano se vio en gran medida perjudicado. Aunque algunos grupos de mujeres trataron de mantenerse activos, incluso actuando en contra de los regímenes dictatoriales, no se llegó a la amplia difusión alcanzada por el feminismo en otros países.

Es en la década de los ochenta cuando el feminismo emprende una nueva avanzada en Latinoamérica, al retomar los viejos planteamientos y concebir otros totalmente nuevos. En los ochenta, el feminismo está caracterizado por la proliferación de un movimiento amplio de mujeres que comprende no sólo grupos feministas autónomos, sino además mujeres que participaban de una doble militancia, en los partidos políticos y en los sindicatos de trabajadores. Se establece, entonces, un mayor acercamiento de dichos grupos hacia las mujeres de los sectores más desposeídos, dando como resultado una labor más práctica en las zonas rurales y barriadas urbanas para una mayor participación de dichas mujeres. Se busca, sobre todo, combatir los prejuicios sexuales y sociales derivados de la ideología patriarcal, así como del sistema capitalista imperante. Por esto, resulta asimismo de gran importancia el

trabajo teórico y de reflexión, presentado, discutido, cada dos o tres años en los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe a partir de 1981.

También en Venezuela, el movimiento feminista, a pesar de las oposiciones y controversias originadas, ha sido una constante. Las mujeres venezolanas, en los diversos momentos de nuestra agitada vida política y social, ya sea en regímenes dictatoriales o en democracia, no han permanecido indiferentes ante las más adversas circunstancias. Aprovechando las oportunidades a mano, se han destacado en la lucha por causas justas y en la obtención de una mejor calidad de vida tanto para las mujeres como para el resto de la población, sobre todo, de los más necesitados. Infinidad de veces, menospreciadas, criticadas, burladas o ignoradas, las mujeres han intentado asumir ese nuevo rol que los avatares de la vida moderna les han conferido, en una continua búsqueda, individual y colectiva, para alcanzar la plena realización a que todo ser humano tiene derecho.

En nuestro país, las luchas del movimiento feminista pueden remontarse hasta mediados de la década de los treinta tal como es comentado por la periodista Carmen Clemente Travieso fundadora en 1936, junto a otras mujeres, de “la Agrupación Femenina, una organización que se hizo sentir en Venezuela y que lanzó una movilización nacional por el derecho al voto de la mujer y por la reforma del Código Civil, lo que lograron finalmente.”¹ Dicha agrupación no sólo se dedicó a las acciones de tipo político, sino también a las de carácter

¹ Rosita Caldera, Carmen Clemente Travieso Celebran los 80 años de una de las Primeras Reporteras de Venezuela, *El Nacional*, Cuerpo C, Caracas, 22-07-1980.

social y cultural como la organización de dispensarios, guarderías, escuelas y bibliotecas circulantes, además de la redacción de la página “Cultura de la Mujer”. Durante la década de los cuarenta, junto a otras agrupaciones integradas por mujeres (la Agrupación Acción Femenina, fundada en 1945, la Asociación de Amas de Casa, etc.) realizaron algunas conferencias, en vista al primer congreso de mujeres que no llegó a realizarse.

De forma semejante, en los años cincuenta, durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, las mujeres venezolanas contribuyeron determinantemente al establecimiento de la democracia, participando en las luchas clandestinas que intentaban derrocar al dictador. Esto ha sido reseñado por Fania Petzoldt y Jacinta Bevilacqua en su libro *Nosotras también nos jugamos la vida*, el cual expone los testimonios de un grupo de mujeres participantes en dichas acciones. Es importante destacar, por una parte, las razones que llevaban a estas mujeres a emprender acciones tan peligrosas para sus vidas y, por la otra, las reacciones que ello provocaba en los compañeros de tales luchas:

la mayoría tendía a trabajar motivada por el deseo de una libertad más bien abstracta. Muchas actuaban dominadas por razones emotivas, por admiración a determinados personeros de la oposición ... Seguían el ejemplo de sus padres, de sus hermanos y maridos. Aunque muchas veces estos últimos dificultaban la participación de la mujer...²

Asimismo, resulta conviene señalar que a pesar de haber luchado juntos, hombres y mujeres, éstas no fueron tomadas en cuenta a la hora

² Jessie Caballero, Las mujeres eran las convidadas de piedra, *El Diario de Caracas*, 18-03-1980, p. 20.

de tomar decisiones, una vez fue alcanzada la meta por la que todos se habían esforzado.

Peor aún, con el paso de los años, las expectativas creadas con el establecimiento de la democracia no fueron satisfechas. Los planes diseñados para reactivar la economía, a fin de lograr un reparto de la riqueza más equitativo y así mejorar la calidad de vida de los venezolanos, resultaron infructuosos. Durante los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, ni los gobiernos adecos ni los copeyanos pudieron dar con una salida a la crisis política, económica y social que desde tiempo atrás aquejaba a la mayor parte de la población venezolana.

De nuevo las mujeres, relegadas en su mayoría al ámbito del hogar y del cuidado de los hijos, salieron a la calle a manifestar en reclamo por las promesas incumplidas y a favor de los derechos que como mujeres se les había negado por tanto tiempo. Más aún al constatarse que los elevados ingresos provenientes de la explotación petrolera, eran totalmente despilfarrados, incrementándose la deuda externa, la inflación y los casos de corrupción administrativa.

En un principio, militantes de algún partido político, generalmente de izquierda, las mujeres venezolanas participaron en la lucha desde las prerrogativas de dicho partido. Concebían la liberación de las mujeres y el ejercicio pleno de sus derechos como parte de la liberación del resto de los seres humanos. Sin embargo, continuaban siendo relegadas a funciones “típicamente femeninas” por los miembros masculinos del partido político en el cual militaban. Veían así, como siempre, postergada

la realización de sus propios deseos y objetivos. De esta forma, con el correr del tiempo, como ocurrió en otros tantos países, debieron reconocer que era preferible cierta autonomía para la lucha, particular y específica, del sexo femenino.

En la Historia venezolana contemporánea, los años transcurridos desde los sesenta hasta mediados de los ochenta, constituyen una época de constantes transformaciones, así como de grandes contradicciones. Estos años se caracterizan principalmente por los deseos de superación insatisfechos, alimentados por las promesas incumplidas; por un modelo socio-económico a merced de variables externas, que dio como resultado una miseria generalizada en medio de una gran abundancia; pero, sobre todo, por las confrontaciones políticas y sociales, reflejadas a través de manifestaciones públicas de diversa índole.

Después de los difíciles y convulsionados años sesenta, que sirvieron como prueba para intentar olvidar los traumas dejados por la reciente dictadura, una especie de etapa de transición hacia una promisoría democracia, la década de los setenta se presentaba para los venezolanos como la gran oportunidad para la construcción del país moderno, progresista que todos sus habitantes anhelaban. Sin embargo, esto pareció muy lejos de ser una realidad. De forma que a las múltiples acciones llevadas a cabo a nivel internacional por la fuerza de los movimientos que intentaban subvertir el sistema establecido y como continuación de éstos, se sumaron las que en Venezuela realizaban los distintos grupos y organizaciones en pro de un auténtico cambio en todas las áreas del acontecer nacional.

El periodo presidencial presidido por Carlos Andrés Pérez, el del proyecto de la “Gran Venezuela”, entre 1973 y 1979, es un buen ejemplo de dicha situación. Con la respectiva nacionalización del hierro y del petróleo, principales recursos generadores de ingresos, se esperaba una distribución más equitativa de la riqueza nacional y, por consiguiente, una mejor calidad de vida para todos los venezolanos. Sin embargo, nunca llegó a realizarse, a pesar de que las condiciones económicas para lograrlo estaban dadas. Durante 1974, nuestra economía se ve enormemente beneficiada por

circunstancias ajenas a la realidad venezolana (que) producen un aumento inimaginable de los precios petroleros, el cual determina un incremento desmesurado de la renta del Estado venezolano, que pasa de 61.000 millones de bolívares en 1973 a 99.000 millones de bolívares en 1974³.

Pero, semejante bonanza económica fue torpemente despilfarrada y ya para principios de 1978, con la disminución de los precios del petróleo, se anunciaba el inminente estancamiento económico, en medio de una crisis generalizada.

Ante tal estado de cosas, la acción política de los grupos y organizaciones, ligados sobre todo a la izquierda, no se hacía esperar. Así, se criticaba la dependencia económica en que vivía el país e impedía su desarrollo, como principal estratagema del sistema capitalista promulgado por los Estados Unidos; igualmente, el despilfarro de las riquezas que no llegaban a quienes más las requerían, las clases

³ *Gran Enciclopedia de Venezuela*, Vol. 4, Globe, Caracas, 1998, p. 250.

desposeídas, y que originaba una serie de problemas (inflación, marginalidad, servicios públicos deficientes, etc.) los cuales tendían a incrementarse con el transcurrir del tiempo; asimismo, la incapacidad de los entes gubernamentales para solucionar dichos problemas. De este modo, se buscaba crear conciencia en la mayoría de la población con el fin de impulsar la lucha revolucionaria, la vía más factible e inmediata para el establecimiento de un mundo más justo y equitativo.

Durante todo este tiempo, las mujeres también llevaban a cabo las acciones necesarias en pro de la liberación femenina. Desde principios de los años setenta, grupos como la Liga de Mujeres, del cual surgiría posteriormente al disolverse, el Movimiento hacia la Nueva Mujer, las Mujeres Socialistas, relacionado esencialmente con el MAS, y Petra María, encaminado hacia la actividad práctica del trabajo directo con las mujeres en los barrios, se organizaban para la lucha política y la acción social, promovían discusiones en torno a la particular problemática de la mujer, publicaban boletines, etc.

De este modo, buscaban hacer evidente, por una parte, el estado de sometimiento y frustración en que se encontraban las mujeres y, por la otra, los esfuerzos que debían ser realizados para salir del mismo. “El movimiento de Mujeres Socialistas no es ni quiere ser original: es una necesidad seria para la participación efectiva y el logro de la construcción de una nueva sociedad.”⁴ Las mujeres asumían así el reto que significaba impulsar los cambios y hacían lo preciso, rompiendo con los

⁴ Tecla Tofano, *Ni con el pétalo de una rosa*, Caracas, 1975, p. 8.

viejos esquemas, sobrepasando los múltiples obstáculos, para volverlos realizables.

Sin embargo, ante resultados muy escasos, comprendieron que la lucha femenina se veía limitada, en extremo condicionada, por los propios partidos que decían apoyarlas. Éstos imponían los lineamientos a seguir, poniendo, por encima de los problemas específicos de las mujeres, los problemas más generales derivados de la lucha de clases. Se pretendía que, una vez instaurado el sistema socialista, la liberación tanto del hombre como de la mujer quedaba asegurada. Pero, esto era desmentido por el comportamiento asumido en los partidos que insistían en reproducir los patrones tradicionales impuestos por la ideología dominante. Así, muchas de ellas se desligaron de los partidos políticos para formar otros grupos que gozaran de más autonomía, más aún cuando la crisis por la que atravesaba el país parecía agravarse y las mujeres, como siempre, llevaban la peor parte.

Después del gobierno adeco de Carlos Andrés Pérez, y como una alternativa para solventar la crisis, los venezolanos optaron por el cambio representado en el candidato del partido opositor COPEI, Luis Herrera Campíns, para el periodo presidencial entre 1979 y 1984. Éste inició su mandato con un primer año de reajustes económicos, pero, nuevamente, circunstancias ajenas al país incidieron en la economía venezolana: “la crisis de Irán estremeció el mercado petrolero y Venezuela incrementó

sus ingresos, de 50.147 millones de bolívares en 1979, a 71.508 millones en 1980 y a 94.864 millones en 1981.”⁵

Esta abundancia inesperada trastocó las intenciones originales del gobierno y al volver a un modelo económico totalmente dependiente de la renta petrolera, cuando a principios de 1982 los ingresos disminuyeron, se volvió asimismo a la crisis y al estancamiento de antes. De este modo, se experimentó un incremento desmesurado del gasto público, la deuda externa se duplicó con respecto al quinquenio anterior, el bolívar fue devaluado, la inflación aumentó hasta un 20% y el desempleo hasta un 10%. Una vez más, se ponía en entredicho la capacidad del gobierno de turno para administrar las riquezas del pueblo venezolano.

Es en este clima de crisis generalizada, de polarización política, grandes desajustes económicos y confrontaciones sociales, a principios de los ochenta, que el feminismo venezolano experimentó uno de sus momentos más importantes en toda su historia. Diversos grupos de mujeres, autónomos y activos en diferentes ciudades, decidieron concentrarse en la “específica problemática femenina” y emprender acciones con el propósito de darle una solución posible. Se intentaba, fundamentalmente, reunificar criterios y redefinir los objetivos a desarrollar, así como las acciones a llevar a cabo tanto en el aspecto jurídico como en el ámbito más práctico de lo cotidiano.

Dichos grupos con historias, iniciativas y propósitos particulares eran explícitos al señalar que el enemigo a vencer no era el hombre en sí, sino el sistema que le confería determinados privilegios sólo por el simple

⁵ *Op. Cit.*, p. 263.

hecho de ser hombre, negándolos a la otra mitad de la humanidad. Con todo, no resulta extraño el que tuvieran que confrontar una fuerte oposición, tanto de los hombres como de algunas mujeres, inclusive de aquellos partidos políticos que decían luchar por una sociedad más justa.

En Caracas funcionaban al menos tres grupos: Persona, La Conjura y Miércoles. En los dos primeros, participaban feministas con experiencia en el activismo político, antiguas integrantes del Movimiento hacia la Nueva Mujer, como Marisol Fuentes. El tercero era un grupo de trabajo que solía reunirse el día miércoles, por lo que tomaron tal nombre, y cuyo propósito, entre otras cosas, se centraba en la producción de cortometrajes sobre la mujer venezolana, a partir de la reflexión sobre temas relacionados directamente con la problemática femenina.

En Maracaibo laboraban las feministas de la Liga Feminista, organizadoras del Primer Encuentro Nacional de Grupos Feministas que logró reunir, además de los grupos ya mencionados, a las feministas de Maracay, editoras de la revista *Ahora*, de Valencia, quienes publicaban el boletín *Decir mujer*, así como las de Mérida y Barinas. Estos grupos coincidían en ver como principal preocupación del movimiento feminista venezolano, el develar los mecanismos socio-jurídicos-culturales, asumidos como naturales, que mantenían a las mujeres en un estado de absoluto sometimiento y obediencia hacia el patriarcado, muy a pesar de ellas mismas.

III. 2. El cine: instrumento de la revolución (feminista) venezolana

Una de las acciones de mayor relevancia para el cuestionamiento generalizado del sistema imperante, tanto fuera como dentro de Venezuela, fue el uso consciente, sistemático, del cine. Éste se constituyó en el medio de expresión más idóneo no sólo para mostrar la situación de dependencia en que se vivía, sino también como excusa para la discusión en torno a dicha situación y para la consiguiente difusión de las nuevas ideas. Se buscaba, por tanto, no sólo denunciar los excesos o arbitrariedades del sistema opresor, capitalista e imperialista, sino también la toma de conciencia, el cuestionamiento de tal estado de cosas por parte del espectador, indispensables para la transformación.

El cine venezolano, que buscaba, por una parte, consolidarse como industria y, por la otra, la elaboración de un lenguaje propio, no permaneció indiferente ante lo que entonces ocurría en nuestro país y ambicionó dar una versión de los hechos lo más objetiva y fiel posible. La actividad cinematográfica realizada en el país contribuyó, en gran medida, a la difusión de las nuevas ideas, muy a pesar de las dificultades confrontadas, sobre todo, de índole económica y técnica para hacerla posible. También las feministas venezolanas, en un intento por reflexionar sobre la problemática de la mujer y ponerla de manifiesto, incursionaron en el difícil campo de la producción cinematográfica.

La revolución que significó en Latinoamérica las propuestas del llamado Tercer Cine, o cine del Tercer Mundo, sirvieron como base para

un nuevo cine que pretendía decir lo que hasta entonces permaneciera silenciado y llegar a donde los otros medios no podían o no querían llegar: "...los críticos-teóricos de Latinoamérica apostaban por un cine realizado por y para los latinoamericanos, que se hiciese justo portavoz de la experiencia y las perspectivas latinoamericanas."⁶ El Tercer Cine latinoamericano se propuso ir más allá de lo realizado hasta entonces para constituirse en un movimiento innovador y original, revolucionario tanto en lo político como en lo estético. Así, durante esos años, fueron numerosos los escritos o manifiestos que intentaban guiar o apoyar la práctica cinematográfica, de la mano con la lucha política. Entre los más importantes puede mencionarse la "Estética del hambre" de Glauber Rocha, "Por un cine imperfecto" de Julio García Espinosa, y "Hacia un tercer cine" de Fernando Solanas y Octavio Getino.

Los cineastas venezolanos, sensibilizados ante la crítica situación vivida por el país, emprendieron la ardua tarea de mostrar la realidad, muchas veces, disfrazada o escondida por otros medios de comunicación, más obedientes a los intereses particulares de las pequeñas élites que a los intereses del colectivo. Buen ejemplo de ello, fue el trabajo realizado por el grupo Cine Urgente que apoyado en los postulados del Tercer Cine, tal como se ha mencionado, hacía de la actividad cinematográfica un arma más para la lucha política. Jacobo Borges, uno de los integrantes del grupo, lo describe como:

Un cine abierto, no sólo por su estructura, sino por su relación actor-espectador. Cine hecho no sólo por militantes, sino por los participantes

⁶ Robert Stam, *Op. Cit.*, p. 117.

en la acción, quienes van reflexionando y discutiendo durante todo el proceso, que engloba dialécticamente la acción misma, el acto de la filmación y la visualización cinematográfica, hasta llegar a la crítica de las ideas que generan la propia acción. En estas experiencias, que aún son elementales, está el germen de un trabajo que rebasa las categorías cine, teatro, etc., para convertirse en una *acción cultural revolucionaria*⁷.

De este modo, al basarse en los postulados promulgados por dicho cine innovador, revolucionario, se hace más que evidente la intención de los realizadores de apartarse de las imposiciones del cine tradicional con el fin de elaborar un cine auténtico, autónomo y autóctono, hecho por y para el pueblo, visto como uno de los instrumentos para su propia liberación. De allí que el trabajo en los barrios, en contacto directo con la gente, haya sido una de las prerrogativas del grupo Cine Urgente. Se registraba la realidad, el diario acontecer, se mostraba y se discutía en torno a ella para la reflexión y la toma de conciencia. Así, aunque se trabajaba en directa alianza con los partidos de izquierda, especialmente con el MAS, se intentaba hacerlo siempre en función del colectivo.

Por todo ello, es sumamente importante destacar la labor llevada a cabo por dos integrantes de dicho grupo, Josefina Jordán y Franca Donda. Gracias a ellas es posible hablar de un incipiente cine “feminista”, un cine hecho por mujeres con una temática propiamente femenina. Josefina Jordán, también integrante de la Unidad de Filmación junto a Jesús Enrique Guédez y Abigail Rojas, estudió en Cuba con los cineastas Santiago Álvarez y Joris Ivens. De forma que, impregnada de las nuevas

⁷ Una encuesta Cineastas frente al Tercer Cine, en *Cine al Día*, n° 14, Caracas, 1971, p. 4.

propuestas cinematográficas surgidas en el ICAIC, se constituyó en pilar fundamental del grupo Cine Urgente. Por su parte, Franca Donda, quien posteriormente también formaría parte del grupo feminista Miércoles, como fotógrafa profesional, siempre estuvo en permanente contacto con la actividad cinematográfica, en particular, y con el amplio campo de las imágenes, en general.

En 1975, declarado por las Naciones Unidas como Año Internacional de la Mujer, estas cineastas realizaron un documental llamado *María de la Cruz, una mujer venezolana*. Dicho documental ilustraba la crítica condición de vida de una mujer que, como muchas en nuestro país, debía emprender su propia lucha, día tras día, para sobrevivir. Hecho con una gran sensibilidad, el documental sobre María de la Cruz marcó un importante precedente al poner de manifiesto no sólo la difícil situación padecida por las mujeres venezolanas, sino además la capacidad que podían desarrollar las mismas mujeres para tratar temas tan cercanos a ellas a través del cine.

Capacidad, más aún determinación, que ya había sido demostrada y reconocida en los trabajos anteriores realizados por el grupo Cine Urgente. Prueba de ello es la opinión emitida por la también feminista Tecla Tofano con respecto a *Sí podemos*, película realizada en 1972, pero que igualmente podría referirse, y con mayor razón aún, al documental de 1975:

Una cinta lograda con medios precarios, ayudas económicas restringidas a sectores determinados, que se logró por el empeñamiento de dos mujeres, que además de interesarse por el cine y los problemas

femeninos, vendían boletos de rifas, cuadros y cerámicas y cuantas cosas lograban se les regalasen. Lo que se dice: algo hecho con las uñas y con el seso. Lograda por una lucha constante de querer hacer y decir, a través de su medio de expresión legítimo, quizás una de las pocas películas ideada, construida y realizada aquí por mujeres, ellas son Josefina Jordán y Franca Donda.⁸

Ahora bien, este tipo de actividad en el ámbito cinematográfico indujo a las mujeres, comprometidas por esos años en la lucha política, a considerar que solamente la acción conjunta de ellas mismas, es lo que permitirá la total liberación femenina. Resulta, por tanto, imprescindible señalar la gran importancia que tiene, tanto para la historia del feminismo como para la del cine de nuestro país, el trabajo realizado por el grupo Miércoles. Fue el único de los grupos feministas activos en Venezuela que, conscientemente, buscaba expresarse a través de la actividad cinematográfica, con toda la fuerza de sus imágenes y sonidos. Para ello, el grupo Miércoles eligió como tema principal de sus discusiones e indagaciones la problemática planteada por la maternidad, cuestión que directa o indirectamente afecta a todas las mujeres:

Consideramos que la maternidad como rol preponderante para la mujer, la convierte en un útero, a través del cual es dominada. El caso es que el rol social de la mujer es el de “reproductora” y éste se legitima a través de la maternidad dentro del matrimonio.⁹

⁸ Tecla Tofano, *Op. Cit.*, p. 6.

⁹ Según el Grupo Feminista “Miércoles” la maternidad afecta a la mujer, *El Diario de Caracas*, 14-12-1979, p. 23.

Claro ejemplo de ello, lo constituyó el cortometraje *Yo, tú, Ismaelina* (1981), obra del grupo y que obtuviera dos premios municipales a la mejor producción y a la mejor fotografía.

El origen de este cortometraje puede encontrarse en un audiovisual sobre las alfareras de Lomas Bajas, poblado ubicado en el estado Táchira,

que fue exhibido en el Primer Encuentro Feminista de Maracaibo y en la Feria de San Cristóbal. Entre los espectadores se encontraba uno de los hijos de Lomas Bajas, quien llorando al ver a su madre Ismaelina en el audiovisual, contó que ella había muerto durante el parto número 27.¹⁰

Esto dio pie para que las integrantes del grupo Miércoles, quisieran profundizar en sus investigaciones sobre la maternidad a través de un cortometraje que mostrara los condicionamientos culturales que llevaban a las mujeres de Lomas Bajas a cumplir con su destino de madres, aún a costa de sus vidas. Así, pudo constatarse, gracias a los diversos testimonios, como las mujeres estaban completamente sometidas a los dictámenes masculinos, a pesar de ser ellas, con la alfarería, las principales generadoras de ingresos, además de llevar el peso adicional del trabajo doméstico.

Ello puso en evidencia, una vez más, que “son las mujeres quienes perpetúan los esquemas tradicionales de la sociedad patriarcal; son las mujeres las primeras en contribuir en su propia opresión.”¹¹ De esta manera, se ponía nuevamente de manifiesto la urgente necesidad de

¹⁰ Susana Rotker, La ciudad de las mujeres, *El Nacional*, Caracas, 10-01-1981.

¹¹ A. H., “Yo, tú, Ismaelina” El esfuerzo común de un grupo de mujeres, *El Nacional*, Caracas, 04-07-1981.

desnaturalizar los patrones tradicionales asignados al hombre y a la mujer por el patriarcado, con la finalidad de tomar conciencia de las propias imposiciones culturales.

III. 3. Oriana: la otra historia

La labor cinematográfica emprendida y desarrollada por el grupo feminista Miércoles en la década de los ochenta es sólo una parte del interés generalizado entre las mujeres con respecto al cine. Al proponerse indagar en la propia realidad, con un particular punto de vista, conscientemente feminista o no, las cineastas venezolanas contribuyen con una producción de relevante importancia para la historia de nuestro cine nacional. Más aún al considerar que hacer cine en un país como Venezuela, no es una tarea de fácil ejecución. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, a pesar de las dificultades técnicas o económicas confrontadas, las películas realizadas por mujeres han tendido a multiplicarse. Es por ello que, sin duda alguna, la destacada labor llevada a cabo por Fina Torres, sobresale como claro ejemplo de una vida de completa entrega y dedicación al cine.

Fina Torres Benedetti nació en Caracas, el 9 de octubre de 1951. Extremadamente rebelde, inquieta, traviesa y curiosa, tuvo una infancia feliz en la casa familiar de La Castellana. A la edad de diez años, vivió unos meses con su mamá en New York. Más tarde estudió en un internado en Suiza y durante unas vacaciones la llevaron a Paris, la capital de Francia, lo que para ella fue “una experiencia extraordinaria”.

Hizo diversos cursos de dibujo en el Museo de Bellas Artes. Al finalizar el bachillerato, entró a la Universidad Católica Andrés Bello para estudiar Comunicación Social, por un par de años. Sin embargo, su interés principal era hacer cine. Trabajó como fotógrafa para varias publicaciones venezolanas, entre las que pueden mencionarse el suplemento dominical “Séptimo Día” del diario *El Nacional* y la revista *Variedades*, dirigida por el periodista colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, quien, una vez en París, junto a su esposa la escritora Marvel Moreno, le brindarían un gran apoyo y toda su ayuda.

En 1972, a la edad de 21 años, Fina Torres se marchó del país para residenciarse en la capital francesa. Trabajó como fotógrafa para corresponsales asociados de América Latina y España. Ingresó en el Institute de Hautes Etudes Cinematographiques para egresar como Licenciada en Cinematografía, con las más altas calificaciones, en 1977. Su tesis de grado, un cortometraje llamado *Un largo viaje* en 16 mm, blanco y negro, y con una duración de 33 minutos, fue seleccionado para el Festival Internacional de Cortometrajes de Lille en Francia. Asimismo, en este país, hizo cine y televisión, dirigiendo cortometrajes y documentales.

En 1985, ganó la “Cámara de Oro” del Festival de Cannes por su primer largometraje, *Oriana*. Además de dicho premio, recibió otros premios internacionales, así como elogiosos comentarios, al ser exhibida en varios países de Europa y América. Entre los premios recibidos pueden mencionarse dos “Catalinas de Oro” en Cartagena, como mejor guión y mejor película; el “Hugo de Bronce” en Chicago; el “Glauber

Rocha” del Festival Internacional de Cine de Figueira Da Foz en Portugal, etc. También fue presentada en los Festivales de La Habana, Bogotá y La Rochelle y en ciudades como Montreal y New York. En nuestro país, recibió dos Premios Municipales, a la mejor película y a la mejor fotografía, de la ciudad de Caracas en 1986.

Los elogios otorgados a *Oriana* se deben tanto a la calidad técnica mostrada en el filme, como al tratamiento dado a los diferentes temas planteados. Así, es importante destacar tanto la excelente fotografía como el montaje, cuidadoso y preciso, imprescindible para poner de manifiesto los diversos planos temporales en los cuales se desarrolla(n) la(s) historia(s) presentada(s). Igualmente, la sensibilidad con respecto a los temas, de un marcado acento local sin dejar por ello de ser universal. Todo ello hizo de *Oriana* una de las películas venezolanas más vistas y alabadas tanto fuera como dentro de nuestras fronteras, haciendo evidente que era posible hacer cine venezolano de calidad y con mucho éxito.

Oriana, una coproducción franco-venezolana, fue el resultado de una minuciosa e intensa labor, llevada a cabo durante diez años. Es la adaptación de un cuento escrito por Marvel Moreno, “Oriana, tía Oriana”, durante unas vacaciones en la provincia francesa y dado como regalo a Fina Torres. Resulta de gran importancia mencionar que la literatura escrita por Moreno, cuentos y novelas, se caracteriza por la exposición de la problemática femenina desde un punto de vista transgresor, de rebelión frente a la opresión patriarcal.

No sólo porque sus personajes son femeninos, sino porque hizo entenderse a mujeres separadas por generaciones al hablar la lengua de las mujeres, hizo escucharse a compañeras de escuela, hizo defenderse a víctimas de diferentes clases de opresión, y les permitió entrelazarse en parentescos poco convencionales, en ríos de vida, en pecados que, al ser adivinados o descubiertos, compartieron.¹²

En “Oriana, tía Oriana”, destacan básicamente tres personajes: la adolescente María, quien comienza a descubrir su sexualidad; la tía Oriana, llena de secretos; y la nana, vieja criada quien todo lo sabe y es, por ello, cómplice y censora de lo que pasa. Tenemos, entonces, ya en dicho cuento los elementos que como la solidaridad femenina, los secretos develados y compartidos, o la rebelión en contra de lo establecido, serán fundamentales para la recreación hecha por Fina Torres. Sin embargo, conviene señalar que al realizar *Oriana*, ésta le añadió elementos que el cuento original no tenía, logrando mantener la atmósfera muy latinoamericana que Marvel Moreno le había dado.

De esta manera, es posible afirmar que *Oriana* es el producto no sólo de una inquietud, de una necesidad por expresar “algo” profundamente sentido, sino además de un proceso reflexivo que comienza, ciertamente, con la lectura del cuento escrito por Marvel Moreno y se prolonga hasta dar con todos los elementos que finalmente hicieron posible la realización del filme. En principio, la complicidad femenina patente en la historia de Oriana y María, es fiel reflejo de la complicidad, ya existente, entre Marvel y Fina. En otras palabras, la

¹² Francesca Gargallo, *Las ideas feministas latinoamericanas*, Desde abajo, Bogotá, 2004, p. 131.

historia de la escritora colombiana es reconstruida, visualizada, por la cineasta venezolana como consecuencia directa de una íntima comuni(caci)ón entre las dos mujeres. *Oriana* nos habla, por tanto, de vivencias particulares y colectivas que en algún momento de su existencia cada mujer ha experimentado.

Fina Torres elaboró y reelaboró el guión de *Oriana* muchas veces. Dibujó cada plano y recorrió toda Venezuela hasta dar con las locaciones idóneas para la realización del filme. Fundó la productora Pandora Films y consiguió un crédito de Foncine, organismo del estado venezolano, mientras que a través de otra empresa francesa, Arion Production, lograba un importante aporte financiero en el país galo. De igual modo, logró que actores venezolanos de la talla de Rafael Briceño y Doris Wells accedieran trabajar para ella.

Una vez obtenido el apoyo económico, comenzó el rodaje de su opera prima con técnicos y actores de ambos países. De forma que, como ya ha sido mencionado, tal esfuerzo y dedicación se vieron finalmente compensados por el reconocimiento y el éxito alcanzados. Es factible entonces hablar en nuestra cinematografía de un antes y un después de *Oriana*, filme que no puede desligarse de los importantes cambios socio-culturales experimentados por esos años en Venezuela y el mundo.

Las mujeres, tradicionalmente oprimidas, obligadas a vivir en función de los demás, al experimentar las contradicciones en las cuales debían vivir, comprendieron que tenían que mirar dentro y descubrirse a sí mismas. Las feministas más radicales promulgaban un continuo hablar

del problema “sin nombre”, una toma de conciencia individual para sacar a la luz las frustraciones e insatisfacciones producidas por la represión de la dominación masculina. Se buscaba así cambiar las condiciones externas a partir de la transformación interna. La liberación en el mundo de la vida cotidiana sería entonces resultado de una primera liberación, mucho más íntima y personal. Dicho proceso liberador queda perfectamente ejemplificado en el viaje hacia el pasado, en lo más profundo de la memoria, que emprende María al regresar a la hacienda de la tía Oriana.

En el capítulo anterior, al hablar de la estructura narrativa de *Oriana*, se hizo mención del proceso tanto introspectivo como retrospectivo experimentado por el personaje María. Es relevante hacer notar que, de hecho, tal proceso ocurre dos veces, pero en tiempos diferentes vividos por el personaje: en la mujer adulta que regresa a la hacienda y en la adolescente que recrea el pasado de su tía. En la María adulta obedece a la necesidad de encontrar en el pasado la convicción y fortaleza necesarias para afrontar el presente y de cara al futuro. En la adolescente para, a partir del descubrimiento de sus propios deseos y su consiguiente identificación con la joven Oriana, lograr darles satisfacción repitiendo, posteriormente, la historia recreada.

Este proceso intro-retrospectivo nos habla de hechos ocurridos en el pasado, en tiempos y espacios concretos, pero también de vivencias muy íntimas, sentidas en lo más profundo del alma humana femenina. Se ha señalado con anterioridad que ante la realidad o veracidad de los hechos presentados, prevalecen las motivaciones afectivas, las

emociones experimentadas por los principales personajes femeninos. De allí que sea posible hablar de la confluencia o interrelación de diversos ámbitos en los cuales acontece la historia relatada. Tenemos el ámbito físico, concreto, aunque cerrado y privado, de la hacienda familiar, en donde se desarrollan las acciones relacionadas con el exterior o mundo de afuera y las del interior o espacio doméstico, adjudicado tradicionalmente a la mujer. También, otro, mucho más abstracto e íntimo, situado en el interior del personaje-narradora.

María, casi una extranjera, regresa a la hacienda de su difunta tía Oriana acompañada de Georges, el esposo, representando el respetable rol de mujer casada. “Al principio es un personaje insensible y frío, su vida de pareja pareciera estar marcada por la incomunicación.”¹³ Comienzan el recorrido de la casa juntos. Pero, él, poco después, da las instrucciones pertinentes sobre lo que ha de hacerse para dirigirse al exterior, donde pasa la mayor parte del tiempo, arreglando el carro. “El está preocupado por salir de aquella casa que le parece sólo un museo y apresura a María, no sin cierto fastidio, a que elabore el inventario de su herencia.”¹⁴ Esto señala la división tradicional de los espacios dados a hombres y mujeres: el público del mundo exterior y el privado del hogar. Es en este espacio doméstico, familiar, donde María inicia el viaje que la lleva al encuentro consigo misma.

Sola y en silencio, en el estado anímico más propicio para ello, de habitación en habitación, María comienza a recordar: “...los recuerdos

¹³ Igor Barreto, Apuntes de un espectador de *Oriana*, en: *Oriana. El Guión*, Fina Torres y Antoine Lacomblez, Angria-Cinemateca Nacional, Caracas, 1991, p. 95.

¹⁴ Igor Barreto, *Op. Cit.*, p. 95.

contienen otros recuerdos, las nuevas visitas recuerdan antiguas visitas...”¹⁵ El transitar por la casa en ruinas, se traduce entonces en un transitar por los oscuros rincones de su memoria. Es, asimismo, un sacar a la luz lo que por tanto tiempo ha permanecido profundamente sepultado. Ya en el apartado dedicado al análisis del lenguaje cinematográfico, en el segundo capítulo, hacíamos referencia al singular efecto producido por la iluminación. De allí que ese sacar a la luz, o iluminar los oscuros rincones, se traduzca en las ventanas que se abren, que también permiten mirar a través de ellas. “Aperturas fantásticas que necesita síquicamente para reencontrarse con una libertad que intuye pérdida o a punto de perderse.”¹⁶

A partir de un mirar profundo e inquisitivo por lugares, muebles y objetos, que hablan por sí mismos, somos trasladados al pasado, o, lo que es igual, al interior del personaje que contempla. De forma que dicha exploración interior está representada por un continuo ir y venir por la casa, un permanente buscar en las habitaciones, un abrir y cerrar de armarios o el cofre de madera, repletos, hoy como ayer, de secretos. De este modo, tales idas y venidas de la María adulta, el mirar o buscar aquí y allá, no hacen más que repetir las acciones, los gestos e inquietudes de la María adolescente quien al recrear la historia de su tía lo hace a partir de objetos cargados de misterio: un inesperado columpio, una desechada casa de pájaros, un viejo vestido encontrado en un baúl, antiguas fotografías familiares, permitidas y prohibidas.

¹⁵ David Suárez, Oriana: una tragedia feudal vista por los ojos foráneos, *El Diario de Caracas*, 19-10-1985, p. 37.

¹⁶ Tecla Tofano, Oriana, una lectura, *El Nacional*, Caracas, 03-08-1987, p. C-7.

María, quien tiempo atrás, logró descubrirse apropiándose de la historia de la tía Oriana, se (re)descubre en el presente gracias a los recuerdos de cuando era apenas una adolescente. “Los recuerdos que fueron verdades o que los son ahora, sus aprendizajes y conocimientos, su iniciación a la vida.”¹⁷ No resulta extraño que sea precisamente María adolescente, en la primera parte del filme, quien invite a mirar. Después de tal confrontación con el pasado, al reencontrarse con la persona que fue, María puede volver al exterior transformada. Decide entonces no vender la propiedad por respeto a sí misma, consciente de su verdadero ser, de sus propios deseos y aspiraciones.

Oriana se nos presenta así, con unas propuestas muy en consonancia con las ideas que el feminismo contemporáneo venía discutiendo desde hacía ya algunos años. Las mujeres, además de propiciar la toma de conciencia individual, comprendieron la importancia de reconocerse y apoyarse como colectivo oprimido. Se intentaba, por tanto, dejar de lado la tradicional rivalidad femenina, el simplemente verse como el “otro” establecido, impuesto, por la cultura patriarcal. La solidaridad entre mujeres pretendía impulsar la lucha por la emancipación que sólo las mujeres, como mujeres, podían llevar a cabo. En lugar de reflejarse en el espejo opaco creado por el patriarcado, las mujeres comenzaron a verse en uno mucho más diáfano, el que les permitía identificarse unas a las otras. Conscientes de la carga que todas llevaban por igual, sujetas a los mismos condicionamientos y represiones, las

¹⁷ Tecla Tofano, *Op. Cit.*, p. C-7.

mujeres reivindicaron su derecho a una vida más plena, a una auténtica realización en lo personal y social.

De igual modo, los principales personajes femeninos del filme realizado por Fina Torres, Oriana y María, se caracterizan por su lucha cómplice, transgresora y reivindicativa. Una lucha sin confrontación directa, casi sin violencia. Aunque silenciosa, más bien encubierta, no por ello pasa desapercibida para el/la espectador/a atento/a que logra finalmente identificarse con sus protagonistas. “La historia de Oriana puede pertenecerle a Oriana, para María es la ‘historia’ que nos pertenece a todas. Su creación, a través de los recuerdos y ahora, es presente, es de ahora y de antes y puede ser nuestra.”¹⁸ De manera tal que los misterios develados, los secretos descubiertos no llegan nunca a ser abiertamente revelados. Permanecen, por consiguiente, compartidos en lo más íntimo del ser femenino, manifestados apenas por una emoción contenida, por una alegría casi imperceptible, ejemplificado en el comportamiento de María al final del filme.

Las acciones individuales y colectivas emprendidas por las mujeres en pro de su liberación implicaron, asimismo, una (re)construcción de la cultura femenina. Definidas desde afuera, las mujeres comenzaron a ver dentro de ellas mismas, con el fin de (re)encontrarse y partir de sus propios anhelos y experiencias. Buscaban la realización y autoafirmación personal en roles diferentes a los tradicionales de madres y esposas. Comprendieron la gran importancia de entenderse, visualizarse, como seres completos, tanto física como síquicamente. El rescate del cuerpo y

¹⁸ *Ibídem.*

la sexualidad, el poder disponer de sí mismas, se convirtieron en prioridades para las mujeres que luchaban reivindicando sus derechos. Así, además de mejoras en lo económico y social, demandaron el libre ejercicio de la sexualidad, el derecho al aborto o a la maternidad como una opción y no como una obligación. Pretendían ser dueñas de sus cuerpos y de sus vidas, y no meros objetos a disposición de los hombres según su capricho y conveniencia.

Tal como ya ha sido señalado previamente, la subversión en contra de lo establecido, iniciada por Oriana y seguida por María, tiene que ver principalmente con la sexualidad. Ésta “está siempre presente en este filme, bajo los más diversos aspectos. Es el motor secreto del argumento.”¹⁹ Sexualidad que busca expresarse libre y naturalmente, fuera de los condicionamientos o imposiciones sociales y que finalmente logra imponerse. “El tránsito por un pasado originario y primitivo le permitirá a María redescubrir, reafirmar una sexualidad que en el presente pareciera aplazada.”²⁰ De allí, que la María adulta sólo consiga la reconciliación consigo misma, con su pasado, al recuperar la expresión más inmediata y personal de todo ser humano, su sexualidad. Al aceptar, revalorizar, su pasado, María logra aceptarse en el presente para mirar confiada hacia el futuro. Es, precisamente, esa sensación final de segura autocomplacencia, casi felicidad, lo que le permite tomar sus propias decisiones.

De esta forma, es posible decir que *Oriana* tiene el inestimable valor de ser una obra de arte completa, no sólo por su calidad técnica o

¹⁹ Juan Liscano, Oriana por dentro, *El Diario de Caracas*, 17-11-1985, p. 5.

²⁰ Igor Barreto, *Op. Cit.*, p. 96.

estética, el sensible tratamiento dado a sus temas, también por la carga ideológica que porta, reivindicativa de lo femenino. Al realizar dicho filme, Fina Torres, como mujer, cineasta y venezolana, ha contribuido grandemente en la (re)afirmación, (re)valorización, de unos atributos, durante mucho tiempo, subestimados o menospreciados por una cultura (patriarcal) que se ha construido a partir de la dominación y subordinación del “otro”. Hoy como ayer, la (re)construcción de una cultura propiamente femenina, con y desde las mujeres, amerita de obras tan relevantes como las producidas por Fina Torres.

Conclusiones

Durante milenios, las mujeres han manifestado de una u otra forma la necesidad que tienen de una vida mejor, de un trato más justo e igualitario con respecto a la otra mitad de la humanidad, los hombres. Pero, ha sido, sobre todo, en la modernidad de los dos últimos siglos que la lucha de las mujeres se ha hecho mucho más tenaz, consecuente y consistente. Las diferentes olas feministas se han caracterizado tanto por una toma de conciencia de la particular opresión padecida por las mujeres, como por una intensa y permanente búsqueda para encontrar alguna solución a dicha situación. De este modo, las mujeres han debido confrontar no sólo obstáculos externos, relacionados con las específicas condiciones socio-culturales en las cuales se ven obligadas a vivir, sino también los internos, referidos primordialmente a la carga ideológica que necesita ser comprendida para poder ser superada.

Aunque, en principio, aliadas a otros grupos políticos o movimientos sociales, las mujeres pronto descubrieron, a través de la toma de conciencia individual y colectiva, que la lucha por la liberación femenina debía ser llevada a cabo por las mismas mujeres. Tradicionalmente tratadas como lo "otro", inferior y diferente, las mujeres emprendieron un análisis de la cultura patriarcal que de tal modo las calificaba. Esto implicaba, por tanto, un cuestionamiento de los patrones o normas sociales existentes para iniciar los cambios que llevarían a una mejor calidad de vida para las mujeres, lo que redundaría, igualmente, en mejores condiciones de vida para toda la humanidad. La teoría feminista

pasó así a ocupar un lugar preponderante en la lucha por la emancipación de las mujeres.

Al poner en evidencia los mecanismos culturales, asumidos por tanto tiempo como naturales y prácticamente inmutables, que sustentan y justifican la subordinación femenina, las feministas pasaron de pedir la igualdad con los hombres a reivindicar su derecho a ser diferentes, a partir de su específico “ser mujer” para definirse según sus propios deseos y aspiraciones. Pretendieron, entonces, poner distancia, alejarse de la cultura dominante, que las subyugaba a través de sus instituciones y discursos científicos, religiosos o artísticos, para intentar la (re)construcción de una cultura femenina, de exaltación o (re)valorización de los aportes realizados por mujeres del presente y del pasado. Las mujeres aprendieron a verse de otra manera para la identificación y el respaldo mutuo, ya que al reconocer el valor de tales aportes, iniciaban el arduo proceso para la creación de un lenguaje que fuese característico de una subjetividad propiamente femenina.

Definidas desde afuera y casi sin oportunidades para expresarse, las mujeres decidieron recobrar, reelaborar un lenguaje que desde sí mismas les permitiera una verdadera realización como seres humanos. Así, optaron por manifestarse de diferentes formas y por múltiples medios para reflejar las inquietudes y preocupaciones más inmediatas. En el campo de las artes, en general, y del cine, en particular, la labor desarrollada por las mujeres fue de singular importancia. Sobre todo, si consideramos la tradicional exclusión a que fueron sometidas las mujeres, tomadas en cuenta sólo como objetos, fuente de inspiración idealizada o

ejemplo de maldad e imperfección, pero no como sujetos creadores. De este modo, las cineastas, a través de su singular punto de vista, abiertamente feminista o no, abordaron los temas que como mujeres les estaban más cercanos: la lucha del día a día, la relación de pareja y la expresión de la propia sexualidad, o la maternidad y la relación con los hijos, etc.

Resulta, entonces, incuestionable la destacada labor realizada por la directora venezolana Fina Torres, específicamente con el filme *Oriana*. En dicho filme, el especial énfasis puesto en lo “femenino” revolucionó la manera de hacer y entender el cine hecho hasta entonces en Venezuela. De manera que el éxito alcanzado por el filme en su momento, puede ser considerado un producto de la complicidad característica de las relaciones entre los personajes femeninos del filme, que logró trascender hasta reflejarse en los(as) espectadores(as) del mismo. Es posible, por tanto, hablar de una subversión generalizada, en la historia recreada, a través y fuera de ella.

La reivindicación privada, casi secreta, que realizan las protagonistas de *Oriana* con respecto a la libre expresión de la sexualidad femenina y la satisfacción de los propios deseos, se traduce, asimismo, en una construcción consciente, precisa y cuidada, del filme para poder expresarla. El uso de los códigos y s-códigos para recrear la historia relatada da cuenta de un lenguaje innovador, diferente, alejado de los esquemas o patrones tradicionalmente utilizados en el cine, resultado directo de la lógica masculina. El punto de vista así asumido puede entonces relacionarse con la realizadora que lo construye y con los(as)

espectadores(as) que llegan a identificarse con las experiencias presentadas. De esta forma, la historia de Oriana, recreada (apropiada) por María, puede llegar a ser la historia de cualquier mujer que se ha sentido reprimida o frustrada por las imposiciones sociales.

Es particularmente interesante y de vital importancia para resaltar en el filme de Fina Torres, el énfasis puesto en algunos atributos, considerados tradicionalmente como femeninos. De manera tal que la subjetividad del personaje-narradora, presente en las diferentes rupturas temporales, en la elaboración de la historia a partir de la imaginación y la especulación para dar lugar a las alusiones, suposiciones o sobreentendidos, logra romper con la pretendida objetividad y el omnipresente realismo del cine clásico, mayoritariamente difundido. Asimismo, la adaptación por parte de los personajes femeninos de ciertas características vistas como masculinas, pero puestas al servicio de dichos personajes, rompe con la acostumbrada dicotomía (separación) entre lo femenino y lo masculino. Se cuestiona, por tanto, la esencialidad de tales atributos o características, asociadas de forma prácticamente inmutable a uno u otro género.

De allí, la manifiesta preeminencia que *Oriana* tiene y lo mucho que aporta tanto para el estudio de nuestra cinematografía como para los estudios feministas en Venezuela, ámbitos que todavía permanecen prácticamente inexplorados. De modo que no está de más insistir en la relevancia de tales estudios para una mayor y mejor comprensión de nuestra realidad, y en la urgente necesidad existente para llevarlos a cabo. Sólo con el reconocimiento y la correspondiente valoración de las

obras producidas por mujeres, sobre todo, si tal reconocimiento y valoración parte de las mismas mujeres, podrá hablarse de un verdadero cambio en la sociedad.

Con el tiempo, las mujeres han buscado expresarse de múltiples maneras y por variados medios. Así, las manifestaciones artísticas específicamente hechas por mujeres se han incrementado. Esto es señal evidente de que las mujeres tienen mucho que decir con respecto al mundo en que viven y sobre las formas en que desean transformarlo para poder ser parte de él. De alguna u otra forma, el cuestionamiento continúa y no parará hasta tanto no se consiga una vida mejor, basada en unas relaciones auténticamente humanas.

Bibliografía

- AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- ARIÈS, Phillippe y DUBY, Georges (drs.) *Historia de la vida privada*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 1989.
- AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BARRERA L., Luis. *Discurso y literatura. Introducción a la narratología*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado F.H.E-U.C.V., 2000.
- BARRETO, Igor. Apuntes de un espectador de *Oriana*. En: Fina Torres y Antoine Lacomblez. *Oriana. El Guión*. Caracas: Angria-Cinemateca Nacional, 1991.
- BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos. En: V. V. A. A. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1977.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CAPRILES A., Oswaldo. *Reflexiones sobre cine*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

- CARABI, Angels y SEGARRA, Marta (eds.) *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CARSON, Diane; DITTMAR, Linda; WELSCH, Janice (eds.) *Multiple voices in feminist film criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.
- COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- DELGADO, Gloria M. *El mundo moderno y contemporáneo. Volumen II El siglo veinte*. México: Addison Wisley Longman, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Santafé de Bogota: F.C.E, 1994.
- ECKER, Gisela (ed.) *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1995.
- EISENSTEIN, Zillah (comp.) *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. México: Siglo Veintiuno, 1980.
- ERENS, Patricia (ed.) *Issues in feminist film criticism*. Indiana: Indiana University Press, 1990.

FRANCO, Jean. Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana. En: *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Tomo I. Caracas: Ayacucho, 1996.

FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Jucar, 1974.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y LORENZO E., José M. *Historia del mundo actual (1945-1995) 1. Memoria de medio siglo 2. Imago mundi*. Madrid: Alianza, 1996.

GARGALLO, Francesca. *Las ideas feministas latinoamericanas*. Bogotá: Desde abajo, 2004.

GARRATY, John A. y GAY, Peter. *La edad contemporánea*. Barcelona: Bruguera, 1981.

GEAUDREULT, André y JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GODECHOT, Jacques. *Las revoluciones (1770-1799)*. Barcelona: Labor, 1969.

GOMEZ REDONDO, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Edaf, 1996.

GREER, Germaine. *La mujer completa*. Barcelona: Kairós, 2000.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. El personaje femenino y otras mutilaciones. En: *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Caracas: Ayacucho, 1997.

HUNT, Lynn. La vida privada durante la Revolución. En: Philippe Ariès y Georges Duby (drs.) *Historia de la vida privada*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 1989.

- KAPLAN, E. Ann. *Women and film. Both sides of the camera*. New York: Routledge, 1993.
- KOLLONTAI, Alexandra. *Sobre la liberación de la mujer. Seminario de Leningrado 1921*. Fontámara, s.f.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Barcelona: Anthropos, 1996.
- MARDER, Herbert. *Feminismo y arte*. Madrid: Debate, 1979.
- MARTÍN-GAMERO, Amalia. *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza, 1975.
- MASIELLO, Francine. Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. En: *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posición*. Tomo III. Caracas: Ayacucho, 1997.
- MICHEL, Andrée. *El feminismo*. México: F.C.E., 1983.
- MILLET, Kate. *Política sexual*. México: Aguilar, 1975.
- MITCHELL, Juliet. *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- MITCHELL, Juliet. *La condición femenina*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- MOLINA PETIT, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992.

- NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catharine R. (comps.) *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: F.C.E., 1998.
- NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catharine R. (comps.) *Sexualidad, géneros y roles sexuales.* Buenos Aires: F.C.E., 1999.
- OSBORN, Reuben. *Marxismo y psicoanálisis.* Barcelona: Península, 1969.
- PENLEY, Constance (ed.) *Feminism and film theory.* New York: Routledge, 1988.
- RIVAS, Luz Marina. *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956.* Tesis de maestría. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1992.
- RIVAS, Luz Marina. *La novela intrahistórica Tres miradas femeninas de la historia venezolana.* Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Carabobo, 2000.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *Femenino fin de siglo La seducción de la diferencia.* Barcelona: Anthropos, 1994.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *Foucault y la genealogía de los sexos.* Barcelona: Anthropos, 1999.
- ROFFÉ, Alfredo. Una aproximación al análisis fílmico. En: Tulio Hernández (ed.) *Pensar en cine.* Caracas: Conac, 1990.
- ROWBOTHAM, Sheila. *Mundo de hombre, conciencia de mujer.* Madrid: Debate, 1977.
- ROWBOTHAM, Sheila. *Feminismo y revolución.* Madrid: Debate, 1978.
- SAU, Victoria. *Diccionario ideológico feminista.* Barcelona: Icaria, 1990.

SNYDER, Louis L. *El mundo en el siglo XX 1900-1950*. Barcelona: Labor, s.f.

SPECEL DE CHIRINOS, Marie-Claude. *La subversión de una escritura. Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado F.H.E-U.C.V., 2000.

STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.

TOFANO, Tecla. *Ni con el pétalo de una rosa*. Caracas, 1975.

TORRES, Fina y LACOMBLEZ, Antoine. *Oriana. El Guión*. Caracas: Angria-Cinemateca Nacional, 1991.

TORRES, Ana Teresa. *Historias del continente oscuro. Ensayos sobre la condición femenina*. Caracas: Alfa, 2007.

TRABA, Marta. Hipótesis sobre una escritura diferente. En: *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Caracas: Ayacucho, 1997.

URBANEJA, Luis. *Queer! Cine e instrumentalización del discurso homosexual masculino*. Tesis de grado. Escuela de Artes. Tutor: Prof. Ricardo Azuaga. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1996.

V. V. A. A. *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila, 1993.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

WOOLF, Virginia. *Tres guineas*. Barcelona: Lumen, 1983.

ZWEIG, Connie (ed.) *Ser mujer*. Barcelona: Kairós, 1993.

Diccionario de Biografías. Barcelona: Océano, s.f.

*Enciclopedia Temática de Venezuela. Historia *** Caracas: Venelibros, 1993.

Gran Enciclopedia de Venezuela. Volumen 4, Caracas: Globe, 1998.

Historia del mundo moderno. Entre la Gran Guerra y el nuevo milenio.
Barcelona: Océano, s.f.

Historia de la Humanidad. Los grandes desafíos del siglo XX. Barcelona:
Larousse, 1997.

La liberación de la mujer. Biblioteca Salvat de grandes temas. Barcelona:
Salvat, 1973.

Protagonistas del Mundo. Tomo III. Bogotá: Terranova, 1991.

Hemerografía

BARRETO, Igor. "El Tigre que se comió a Oriana", *El Nacional*, Caracas,
11-05-1986, p. C – 29.

CABALLERO, Jessie. "Primer Congreso Nacional Siete ponencias y un
destino", *El Diario de Caracas*, 06-12-1979, p. 18.

CABALLERO, Jessie. "Las mujeres eran las convidadas de piedra", *El
Diario de Caracas*, 18-03-1980, p. 20.

CALDERA, Rosita. "Carmen Clemente Travieso Celebran los 80 años de
una de las Primeras Reporteras de Venezuela", *El Nacional*, Caracas, 22-
07-1980, Cuerpo C.

CAPRILES, Oswaldo. "Oriana", *Cine-oja*, N° 7, Caracas, diciembre 1985.

CARIANI K., Alexandra. "¿Cine femenino o cine hecho por mujeres? (IV)
La mujer está en la búsqueda de una nueva conciencia sobre sí misma",
El Universal, Caracas, 12-01-1988.

E. G. "Un año de redefiniciones y crecimiento", *El Nuevo Venezolano*, Caracas, 28-01-1979, p. 17.

ETTEDGUI, Marco Antonio. "Premio Municipal de Cortometraje Yo, Tu, Ismaelina y Mayami Nuestro se llevaron los galardones", *El Universal*, Caracas, 04-07-1981, p. 4-1.

FREILICH, Miriam. "La industria del cine nacional está grave", *El Nacional*, Caracas, 13-03-1988, p. C – 2.

FUENTES, Elizabeth. "Las feministas estamos a la izquierda de la izquierda", *El Diario de Caracas*, 06-12-1979, pp. 18-19.

GUZMÁN, Patricia. "Cargada de premios viene Oriana", *El Nacional*, Caracas, 11-09-1985, p. C – 15.

H. A. "Yo, Tu, Ismaelina El esfuerzo común de un grupo de mujeres", *El Nacional*, Caracas, 04-07-1981.

LISCANO, Juan. "Oriana por dentro", *El Diario de Caracas*, 11-11-1985, p. 5.

MARTÍNEZ, Argenis. "Cuando el feminismo nos alcance", *El Nacional*, Caracas, 10-01-1981, p. 11.

MENDOZA, Plinio A. "El arte de ser Fina", *El Nacional*, Caracas, 26-05-1985, p. 1 – 3.

MONTEZÚÑIGA, Indiana. "Fina Torres Benedetti: Soy una nueva pobre", *El Diario de Caracas*, 06-02-1988, p. 4 -5.

MORALES, Gustavo. "Oriana se hizo gracias a un pensamiento de Bolívar", *El Diario de Caracas*, 26-05-1985, p. 48.

OLAVARRIA H., Jorge Juan. "¿Es Oriana un filme de aroma autobiográfico?", *El Diario de Caracas*, 01-06-1985, p. 60.

PAELINCK, Roseline. "Yo, Tu, Ismaelina", *El Diario de Caracas*, 18-07-1981, p. 27.

RODRÍGUEZ C., Fernando. "La otra política Marisol Fuentes: la izquierda es tan machista como la derecha", *El Nuevo Venezolano*, Caracas, 03-10-1980, pp. 18-19.

ROFFÉ, Alfredo. "Yo, Tu, Ismaelina", *Cine al Día*, N° 25, Caracas, abril 1983.

ROTKER, Susana. "Feminismo en erupción", *El Nacional*, Caracas, 18-02-1979.

ROTKER, Susana. "La ciudad de las mujeres", *El Nacional*, Caracas, 10-01-1981.

SUÁREZ, David. "Oriana: una tragedia feudal vista por los ojos foráneos", *El Diario de Caracas*, 19-10-1985, p. 37.

TOFANO, Tecla. "...De una rosa", *El Nacional*, Caracas, 25-01-1980, Cuerpo C.

TOFANO, Tecla. "Oriana, una lectura", *El Nacional*, Caracas, 03-08-1987, p. C – 7.

VALLEJO, Raúl. "Oriana dará una lección al cine venezolano", *El Nacional*, Caracas, 22-05-1985, p. B – 20.

WANLOXTEN, Gustavo. "La película Oriana es un ajuste de cuentas de su productora", *El Diario de Caracas*, 02-07-1985, p. 33.

ZAPATA, Rafael. "Con premio municipal y todo", *El Nacional*, Caracas, 10-08-1981, Cuerpo C.

"Hoy en la cinemateca: Yo, Tu, Ismaelina Estrena Grupo Miércoles", *El Universal*, Caracas, 11-07-1981, p. 4-4.

“Mujeres Venezolanas en Movimiento”, *El Nacional*, Caracas, 10-02-1979.

“Según el Grupo Feminista Miércoles la maternidad afecta a la mujer, *El Diario de Caracas*, 14-12-1979.

“Una encuesta Cineastas frente al Tercer Cine”, *Cine al Día*, N° 14, Caracas, 1971.

Filmografía

Oriana (Francia - Venezuela, 1985): Dirección: Fina Torres. Producción: Pandora Films (Venezuela), Arion Production (Francia). Productor ejecutivo: Alfonso Henríquez. Productores asociados: Luis Eduardo Henríquez, Oscar Benedetti, Fina Benedetti. Guión: Fina Torres, Antoine Lacomblez. Fotografía: Jean Claude Larrieu. Escenografía: Asdrúbal Meléndez. Montaje: Christiane Lack. Sonido: Claude Bertrand y Víctor Luckert. Música: Eduardo Marturet. Música complementaria: Fauré, Bach y Beethoven. Asistentes de dirección: Mercedes Hortensi y Juan Andrés Valladares. Asistentes de producción: Patricia Caressi, Amadeo Corredor, Pamela Garino y Gabriela Gamboa. Asistentes de montaje: Sophie Chaillet, Marie-Claude Van Dorpp y Ludovic Berrivin. Asistentes de sonido: Pierre Tucac, Francisco Ramos. Asistentes de cámara: Bernard Blaise y Ely Quintero. Script: Marianela Alas. Segundo escenógrafo: Rubén Siso. Efectos de sonido: Jérôme Levi. Maquillaje: Sandy Jelambi. Peluquera: Norela Bedoya. Vestuarista: Ubencio Lizardo. Utilero: Leo Barbera. Foto fija: Andrés Augusti. Electricidad: Miguel Berzares, Pedro Rojas y Oswaldo Lara. Material eléctrico: Cinefilms,

U.L.A. Intérpretes: Doris Wells, Daniela Silverio, Rafael Briceño, Mirtha Borges, Maya Oloe, Claudia Venturini, Luis Armando Castillo, Asdrúbal Meléndez, Philippe Rouleau, Martha Canelón, Hanna Caminos. Película: Fuji, 35 mm, color. Duración: 88 min.