

Cuando nos aproximamos al estudio de la mujer en el cine del país surgen diferentes perspectivas de abordaje: la reseña, todavía en proceso, sobre las cineastas y/o videoastas y sus obras más representativas; el análisis fílmico de la representación de la mujer, como personaje protagónico o antagónico, dentro de la producción fílmica realizado por cineastas venezolanos, sin distingo de género; o precisar con mayor detenimiento sobre la validez del discurso femenino, el descubrimiento de la mirada femenina, oculta o manifiesta, que se trasluce en la producción fílmica realizada por mujeres.

La mujer en el cine venezolano

■ **Emperatriz Arreaza - Camero**



ILUSTRACIÓN: EMELY RUIZ

...e look
...an who lov
...aders who woun
...on beauty and fashion
...! If you're interested in vo
...etwork of cross-country regiona
...ters, send us a separate sheet of
...g your name, age, add
...ne and busin
...owing

...cluyend
...ación y si
...es). Tambi
...ciones y tu cond
...necesario que sepa
...rio que nos digas
...brir inglés.
...nes que incluir una a
...tuyas. Sonriendo,
...entero son mejor.
...Nuestra única pe
...stes a todos los cabe
...le de los que te hayan
...nómico u. ocu

INTRODUCCIÓN

Una de las características más destacadas del cine en Venezuela es la variada producción audiovisual realizada por las mujeres cineastas, desde 1958, cuando Margot Benacerraf triunfa en Cannes con su obra maestra *Araya*, hasta la más reciente participación en el mismo escenario de Fina Torres con su tercer largometraje *Women on top*, y de Carmen L'Roche con su cortometraje *Tres monos*.

Las cineastas venezolanas no sólo han creado «escuela y estilo» cinematográfico propios, sino que han sido pioneras en la difusión y promoción del séptimo arte y en un significativo replanteamiento en la representación de la mujer, como ser humano, en el cine venezolano.

Cuando nos aproximamos al estudio de la mujer en el cine del país surgen diferentes perspectivas de abordaje: la reseña, todavía en proceso, sobre las cineastas y/o videoastas y sus obras más representativas¹; el análisis fílmico de la representación de la mujer, como personaje protagónico o antagonico, dentro de la producción fílmica realizado por cineastas venezolanos, sin distinción de género²; o precisar con mayor detenimiento sobre la validez del discurso femenino, el descubrimiento de la mirada femenina, oculta o manifiesta, que se trasluce en la producción fílmica realizada por mujeres³.

En este trabajo pretendemos abordar el análisis de la representación de la mujer en el cine venezolano, a partir de una muestra de la producción fílmica de las dos cineastas con mayor proyección internacional actualmente: Fina Torres y Solveig Hoogesteijn.

Ambas tienen la peculiaridad de haberse formado profesionalmente en Francia y Alemania, respectivamente, y haber realizado sus trabajos con el apoyo del cofinanciamiento internacional. Las películas que analizaremos *Oriana* (Fina Torres, 1985), y *Santera* (Solveig Hoogesteijn, 1996), tienen algunas similitudes dignas de destacar:

1. Recurren al género melodramático como forma de expresión narrativa;
2. utilizan la circularidad del tiempo para resolver, entre recuerdos y acciones, las encrucijadas personales de las respectivas protagonistas;
3. construyen sus historias fílmicas a través del contraste entre diadas o tríadas de personajes contradictorios;
4. el protagonismo de los personajes femeninos determina el desarrollo y



El cine de Fina Torres presenta el ir y venir del personaje femenino dentro de la madeja de su historia personal, donde el huir y reencontrarse con su propia realidad que trasciende fronteras, le hace asumir riesgos íntimos, que transgreden, en esencia, las barreras tradicionales y externas de clase, género, raza e identidad sexual.



resolución de la historia fílmica;

5. y, coincidentalmente, ambas películas ubican sus respectivas historias en las costas del litoral central venezolano.

FINA TORRES: EL CINE DEL "EXILIO A LA VENEZOLANA"

Fina Torres realiza sus estudios en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París, y comienza su obra fílmica en 1978 con *El otro lado del sueño*. En 1985, irrumpe con *Oriana*, una película que marca pauta en la producción fílmica nacional, debido a su temática intimista inusual, desde la óptica del personaje protagónico femenino, quien al regreso de su larga estancia parisina, rompe con determinación las divisiones de clase, género y raza que marcaban el destino de su familia y sus bienes patrimoniales en la antigua hacienda cacahutera situada en las costas venezolanas. *Oriana*, ópera prima de Torres, recibe la Cámara de Oro en Cannes en 1985, así como otros premios en los festivales de Nueva York, Cartagena, Chicago, Mannheim, Caracas y Mérida, entre otros. Diez años después, estrena *Mecánicas celestes*, también muy premiada en festivales internacionales, donde cuenta la historia de los marginados parisinos desde la perspectiva de una

inmigrante ilegal venezolana, quien como «Ifigenia aburrída» abandona Caracas y su pretendida opulencia para arribar cual Cenicienta esperanzada a París, con el fin de lograr su sueño operístico, gracias «a la ayuda de sus amigos» tan marginales y latinos como ella. En ambas películas son las protagonistas femeninas quienes vencen obstáculos y se convierten en las artífices de sus propios destinos, incidiendo además en las vidas de quienes les rodean.

En mayo de 2000, Fina Torres participa de nuevo en el Festival de Cannes con *Women on top*, cuyo sugestivo título confirma nuestra apreciación sobre la perspectiva asumida reiteradamente por la cineasta cuando define y dibuja a sus personajes femeninos, siempre «on top» de las circunstancias, de los obstáculos, protagonizando con determinación sus propias historias.

En este trabajo analizaremos *Oriana* (1985, Color, 35 mm, coproducción franco-venezolana, Dirección: Fina Torres, Guión: Fina Torres y Antoine Lacomblez, basado en el cuento de Marvel Moreno *Oriana, Tía Oriana*), película que presenta, desde una perspectiva intimista y original, el tema del «exilio a la venezolana»: el drama de quien se va del país y vuelve tratando de comprender, adaptarse o quebrantar las normas preestablecidas por las tradiciones patriarcales, para redescubrir, durante este proceso de autoliberación, su propia historia.

El cine de Fina Torres presenta el ir y venir del personaje femenino dentro de la madeja de su historia personal, donde el huir y reencontrarse con su propia realidad que trasciende fronteras, le hace asumir riesgos íntimos, que transgreden, en esencia, las barreras tradicionales y externas de clase, género, raza e identidad sexual.

La película *Oriana* utiliza el género melodramático para narrar el regreso nostálgico a un pasado oscuro que deberá ser resuelto y absuelto por la protagonista. La película presenta en setenta y una secuencias, la historia oculta de varias mujeres, de diferentes edades, razas y clases sociales, y sus luchas para hacer oír sus voces dentro de una familia patriarcal tradicional en la sociedad venezolana de principios del siglo XX. En tal sentido, la película revela conflictos y tensiones de esta familia, en la cual el padre es - literalmente- el dueño absoluto no sólo de las inmensas y fértiles tierras cacahuteras, ubicadas en la costa central de Venezuela, sino de las vidas y destinos de todos los habitantes de la plantación,

incluidas su esposa, hijos y sirvientes. Representa, con tono nostálgico pero crítico, la estructura familiar de la Venezuela rural del primer cuarto del siglo XX, cuando regía la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez. Asimismo, Oriana representa de una manera bastante novedosa dentro del cine nacional, los conflictos y relaciones del poder social y racial que se daban entre los «criollos blancos» (grupo al cual pertenecen María y Oriana, protagonistas de la película) y sus sirvientes negros y mulatos (grupo al cual pertenecen Fidelia y su hijo Sergio, hermanastro y amante de Oriana). Oriana presenta el importante papel asumido por algunas mujeres para romper las reglas patriarcales y las divisiones de raza y clase presentes en la sociedad rural, logrando con sus acciones, la posibilidad de una sociedad más híbrida y mestiza (aunque no necesariamente más justa y democrática).

El viaje de retorno de María, desde París a la vieja casa solariega, desata sus recuerdos, que organizan, a su vez, la estructura narrativa de la película. El reencuentro con los objetos, ambientes y vivencias que compartieron la tía Oriana y sobrina sirven, cual «juego de cajitas chinas», para descubrir la circularidad en el tiempo del «caleidoscopio en la conciencia de quien evoca»⁴. Dentro del mismo espacio y tiempo circular está contenida toda la historia de las relaciones trágicas de los personajes, así como también la determinación de estas dos mujeres, en sus diferentes edades cronológicas, para decidir por sí mismas su propio destino.

Por otra parte, las relaciones que se establecen entre los personajes se logra a través de las oposiciones entre diadas, y a través de las similitudes y diferencias entre tríadas de personajes. Es así como en una primera aproximación, encontramos que las relaciones Oriana/Padre, Oriana/Fidelia, Oriana/Sergio, Oriana/María, van a configurar el hilo conductor en la madeja circular de la narración. Asimismo, las relaciones triangulares en la resolución de los conflictos serán determinantes en los nudos o puntos de giro y en el desenlace final del desarrollo narrativo⁵. De tal manera que las relaciones entre Oriana/María/Fidelia, Oriana/Fidelia/Sergio, Oriana/Padre/Sergio, Oriana/Padre/Fidelia, marcarán las pautas del desenlace en cada etapa del relato.

Dentro de esta composición narrativa, son precisamente Oriana adolescente y María-adulta, las artífices de las rupturas significativas dentro de la estructura so-

“

La producción fílmica de Solveig Hoogesteijn se ha caracterizado por retratar los sectores marginales en Venezuela, desde la perspectiva de las mujeres abusadas, maltratadas o condenadas por supuestos delitos.

”

cial y racial que representa esta película. Frente al silencio y pasividad de su hermanastro Sergio, es Oriana quien demuestra a través de su sexualidad activa y vital, la decisión de quebrar la tradición del «patriarcado blanco» tradicional de la Venezuela rural de principios de siglo, y sugiere la apertura de nuevas posibilidades para una más diversa mezcla racial y social:

Oriana: «... ahora la que habla soy yo: o las tierras o la hija, pero no 'ni las tierras ni la hija'. Elige, ¿qué prefieres?...»

Sergio la mira sin saber qué hacer ni qué decir.

Oriana avanza hacia él.

Oriana: «Tú te quedas».

Toma la mano de Sergio y la coloca sobre su pecho.

Sergio la mira sin moverse.

Sergio «¿Y si él viene?»

Oriana: «¿Y si tú te vas?»

Sergio se inclina y la besa en los labios.⁶

Es así como Oriana precipita la primera gran ruptura, no sólo viola los prejuicios raciales y de clase, al enamorarse de su hermanastro mulato, sino que también desplaza al padre del centro a la periferia tanto de la esfera familiar como de la trama de la narración.

La segunda ruptura se presenta cuando María-adulta, luego de recorrer la casa de sus recuerdos de adolescente, y después de descubrir todos estos «secretos

individuales que ocultan verdades colectivas», decide no vender ni la casa ni la hacienda. Por el contrario, decide cedérsela a su primo mulato, el hijo desconocido y sin rostro de Oriana y Sergio, quien ha sido el habitante invisible de este sitio durante toda su vida. Por primera vez, una extensa tierra, fértil y productiva, puede ser propiedad legal de un miembro de la clase subalterna y oprimida, en el contexto del sistema de tenencia tradicional latifundista de la tierra. Si Oriana rompe con el orden patriarcal sexista y racista de la Venezuela rural y agrícola; será María quien transformará -al ceder la propiedad heredada a su primo mulato- el sistema de propiedad privada en la Venezuela moderna.

Dentro de este contexto, Oriana es una propuesta interesante, atrevida y sutil a la vez, para subvertir el orden establecido que determina la propiedad privada y la tenencia de la tierra, usando la forma narrativa melodramática en su discurso fílmico. En este sentido, Oriana va un poco más allá, no sólo de la incipiente liberación femenina presentada en *Ifigenia* (película basada en la obra homónima de Teresa de la Parra y dirigida por Iván Feo), donde se describe la vida de una señorita de la clase alta, quien se aburre en la Caracas de los años veinte; sino también de la propuesta populista presentada por Rómulo Gallegos en *Pobre negro*, donde se relata la rebelión de los esclavos negros en las haciendas cacaoteras a finales del siglo XIX, sin resolver en ninguno de ambos casos las relaciones de poder, explotación y dominación basadas en las diferencias raciales y de clase.

Oriana redescubre la validez del melodrama, a nivel cinematográfico, para contar historias y proponer una nueva interpretación en las relaciones de poder, de una manera diferente a la convencional que presentan las telenovelas comerciales. En la mayoría de los argumentos de las telenovelas venezolanas, la mujer es representada como una pobre chica campesina que depende de los deseos del hombre rico de la ciudad para alcanzar sus metas. En Oriana, por el contrario, los personajes femeninos son quienes adquieren y ejercen por sí mismas el poder para controlar sus propias vidas, y tomar decisiones por ellas mismas, con el fin de romper la estructura familiar y patriarcal tradicional que las rodea. Si las telenovelas comerciales han sido criticadas duramente porque ellas enseñan la «normalidad de la vida real», y la aceptación

pasiva de esas «reglas normales», impuestas por los sectores dominantes a las clases subalternas, a través de la resignación, la sumisión y la aceptación tácita que refuerzan los valores de la clase dominante; películas como Oriana pueden convertirse en una alternativa válida del género melodramático para la reformulación del discurso dominante, con el fin de «facilitar su aprendizaje crítico por parte del público en general»⁷.

SOLVEIG HOOGESTEIJN: LA MUJER MARGINAL COMO PROTAGONISTA

Solveig Hoogesteijn, luego de graduarse en la Escuela de Cine y TV de Múnich (Alemania), debuta con el documental Puerto Colombia (1975) y el largometraje El mar del tiempo perdido (1976), basado en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez, galardonado con el Segundo Premio Coral en el Festival de La Habana (1981), para continuar su obra con Manoa (1980), también premiada en muchos festivales internacionales. Sin embargo, es a partir de Macú, la mujer del policía (1987) —la cual batió records de taquilla nacional para la época, compartiendo exitosamente contra ET, Rambo o Superman— cuando la obra fílmica de esta autora se convierte en una de las más importantes referencias académicas para estudiar el 'nuevo' cine venezolano dentro de las universidades del país y del extranjero. Macú ha participado también en innumerables festivales internacionales, entre ellos, Río de Janeiro, Sao Paulo, La Habana, Biarritz, Huelva, Cartagena, Chicago, Los Angeles, San Francisco, San Antonio, Washington, Puerto Rico, Bélgica, Múnich, Montevideo y Buenos Aires, entre otros. En 1996, estrena Santera, con igual de taquilla nacional y de activa participación en festivales internacionales.

Tradicionalmente se ha descrito al cine venezolano como el «cine de la marginalidad, de la delincuencia y de la violencia». Sin embargo, las historias contadas por Hoogesteijn presentan desde la perspectiva femenina, una nueva forma de abordar la marginalidad, incluso, una manera diferente de enfrentar y cambiar el destino marcado por circunstancias externas, caracterizadas por la pobreza extrema y el abuso doméstico.

La producción fílmica de Solveig Hoogesteijn se ha caracterizado por retratar los sectores marginales en Venezuela, desde la perspectiva de las mujeres abusadas, maltratadas o condenadas por supuestos



Tradicionalmente se ha descrito al cine venezolano como el «cine de la marginalidad, de la delincuencia y de la violencia».

Sin embargo, las historias contadas por Hoogesteijn presentan desde la perspectiva femenina, una nueva forma de abordar la marginalidad, incluso, una manera diferente de enfrentar y cambiar el destino marcado por circunstancias externas, caracterizadas por la pobreza extrema y el abuso doméstico.



delitos. Especialmente, en Macú y Santera, la mujer marginal, desde los personajes femeninos protagónicos, va desarrollando, a través de la historia fílmica, una conciencia de su propio destino, y asumiendo con ello, la conciencia necesaria por el control personal sobre sus decisiones.

Para este trabajo analizaremos Santera (1996, Color, 35 mm, coproducción entre España, Cuba y Venezuela, Dirección: Solveig Hoogesteijn, Guión: Solveig Hoogesteijn y Senel Paz), película que en el contexto de los ritos de santería afrocaribeña, presenta la historia de dos mujeres cargadas de culpas, quienes resuelven sus respectivas encrucijadas asumiendo sus propias decisiones y responsabilidades con determinación y autonomía.

Santera relata la historia de Paula, médica española y funcionaria de Amnistía Internacional, que llega a Venezuela para investigar la situación de los derechos humanos en las cárceles de mujeres del país. En su primera visita a la cárcel de Los Teques conoce a Soledad, 'curandera quien ha sido acusada de la

muerte de su cuñado y de una niña al utilizar ritos de magia negra. Paula, quien considera toda magia como superstición, se interesa en el caso, el cual había sido paralizado y archivado, e inicia una investigación que reconstruye (a través del recurso fílmico del flashback) no sólo el bautizo e inicio de Soledad dentro de los rituales yorubas, sino prueba su absoluta inocencia en las muertes de las que se le acusa, según la aplicación arbitraria de la Ley de Vagos y Maleantes (derogada por inconstitucional en 1998), la cual castigaba penalmente a los practicantes de cultos y creencias no oficiales.

Las protagonistas fueron Hilda Salcedo como Soledad, actriz y bailarina del Teatro Negro de Barlovento, novel en la interpretación fílmica; y Laura del Sol como Paula, actriz de reconocida trayectoria en el cine español, cuya inclusión en Santera facilitó la coproducción internacional, así como la confrontación entre dos modos diferentes de ver el mundo dentro de la narrativa fílmica: la razón vs. la intuición, lo racional vs. lo irracional, la religión vs. la santería. Por ello el tema principal, según la realizadora, «es la ética del poder, que en este caso es un poder mental, como concepto universal»⁸.

Los principales personajes secundarios femeninos son la madre y las dos hermanas de Soledad: Eulalia y Belén, quienes como coro griego anuncian o explican a través del flashback las razones por las cuales Soledad fue acusada y recluida en la Cárcel de Mujeres: para Eulalia, «Soledad es una santa» que sanaba gratuitamente a los vecinos; Belén, por el contrario, es «testigo» de sus actos de brujería y de su culpabilidad. Para la madre, Soledad es una víctima de la influencia del santero Eulogio, y de sus propias pasiones.

Entre los personajes secundarios masculinos destacan Eulogio, el padrino, maestro y mentor de Soledad en los ritos de santería, quien guiará asimismo a Paula hacia el descubrimiento y/o aceptación de estas creencias; José, marido de Belén y objeto prohibido del deseo para Soledad; y Napoleón, también discípulo de Eulogio, y pretendiente tenaz de Soledad.

Las interrelaciones entre estos personajes se estructuran en torno a sus respectivas relaciones con Soledad: a quienes unos odian y otros persiguen por amor o deseo. Soledad utilizará sus dones de santera, aprendidos de Eulogio, para atraer a José, o desdeñar a Napoleón, con la consecuente aceptación o rechazo por

parte de su madre y hermanas, quienes se muestran reticentes a las prácticas de santería. Paula es el elemento exterior que sirve de catalizador, biógrafo y evaluador final de las acciones de Soledad.

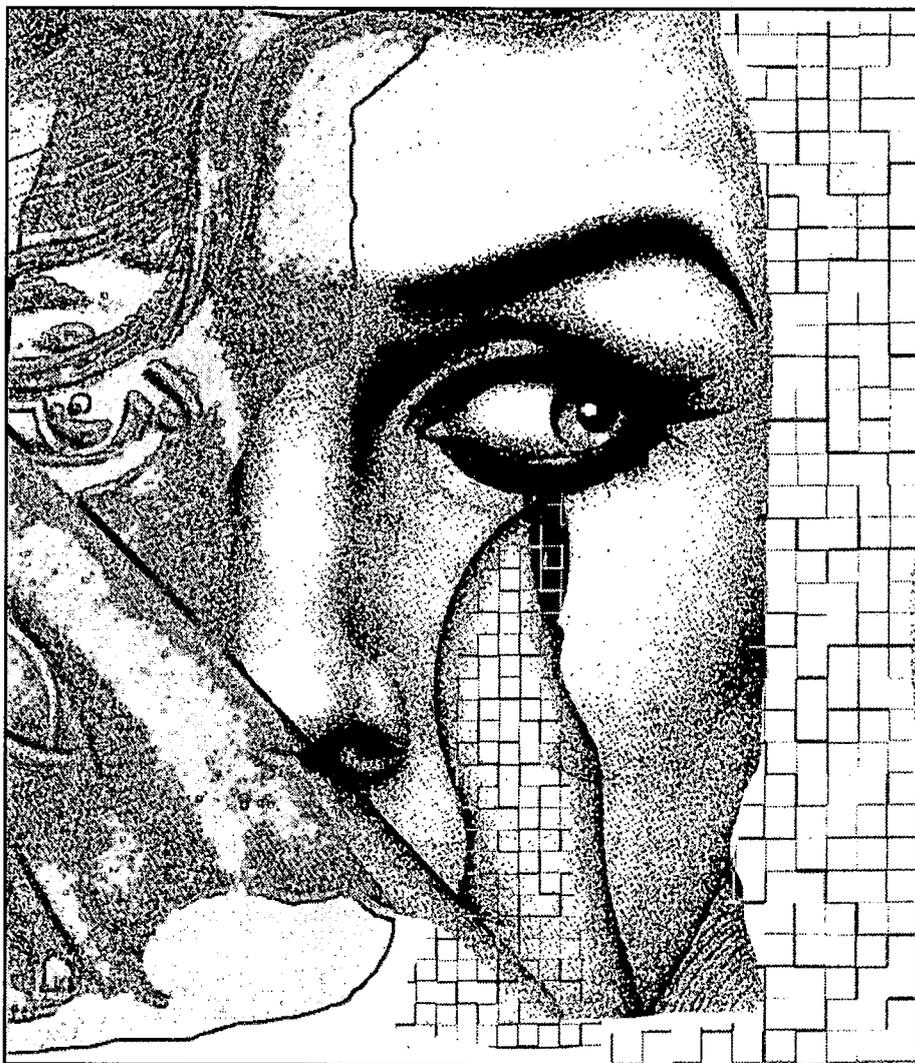
El tiempo fílmico en *Santera* está ubicado entre las dos fiestas tradicionales más importantes de las poblaciones de Choroní y Chuao: la fiesta de San Juan y la de Corpus Christi. El baile de los tambores de San Juan es celebrada el 24 de junio, al comienzo del solsticio de verano, organizado por la cofradía de mujeres, quienes danzan en honor y agradecimiento al Santo que protege la pesca y la cosecha de cacao, los principales productos de la región. En el film esta fiesta es ubicada en Choroní, donde vive Soledad con el resto de su familia. A partir de esta fiesta se suceden los hechos que llevarán a Soledad a la cárcel de mujeres.

La fiesta de Corpus Christi es celebrada el octavo jueves después de Semana Santa (última semana de mayo o primera de junio), cuando la cofradía de hombres, ataviados con máscaras de diablos y ropas multicolores, danzan en el patio central de la Iglesia, en honor del Santísimo Sacramento. En la película esta fiesta está ubicada en Chuao, donde Soledad había recibido con anterioridad el abutizo e iniciación en los rituales de la santería de su padrino Eulogio, y adonde llegará, tras un peregrinar purificador, para recuperar su poder como santera.

Santera también destaca los espacios sagrados en estas poblaciones afrovenezolanas. En Chuao, así como también en Choroní, el espacio sagrado está claramente delimitado: la plaza donde se seca el cacao frente a la Iglesia, es el espacio donde danzan los diablos durante Corpus Christi, en honor al Santísimo Sacramento, hasta llegar al árbol del caimito, donde podrán quitarse las máscaras y descansar bajo su sombra, al culminar la procesión.

Los límites de ambos pueblos, entendiendo a éstos como espacios sagrados, están demarcados por las infranqueables montañas de Turmero, y la costa del mar Caribe, cuya navegación es peligrosa en tiempos de lluvia: montaña y mar constituyen los espacios prohibidos, donde los diablos danzantes y la gente del pueblo pierden toda protección divina, y pueden ser víctimas de figuras atemorizantes, como la Sayona, la Llorona o el mismo Satanás.⁹

En el relato fílmico de *Santera* es durante la fiesta de San Juan cuando Soledad, vestida de amarillo brillante (que



representa a la deidad femenina de Ochum en el culto yoruba)¹⁰, baila al son de los tambores rodeada por la gente de Choroní. En el transcurso de la danza, Soledad es detenida por los policías locales, tras ser acusada de 'bruja', 'loca', e 'hija del demonio', por su propia madre y el sacerdote católico del pueblo. A partir de este episodio, Soledad deja de practicar la sanación por vocación de santera, y se dedica al negocio lucrativo de los trabajos de amarre y otros ritos asociados a la magia negra, lo cual eventualmente la llevará a la cárcel de mujeres al serle aplicada la Ley de Vagos y Maleantes, y ser acusada de contribuir, con sus brujerías, en la muerte de su cuñado, ahogado en el mar, y de una niña, enferma de tuberculosis.

Durante todo el relato de los recuerdos, que Soledad narra a Paula para explicar su encierro, se observa como su proceso de aprendizaje como 'santera' está mediatizado por la ambigüedad y ambi-

valencia que oscila entre el bien y el mal, entre los usos permitidos y los prohibidos de los rituales que practica. A cada ritual de curación, tras el cual es llamada 'santa', se sucede un trabajo de amarre, donde desanda lo aprendido y se convierte en 'bruja' o 'hechicera', no sólo frente a su familia, sino incluso frente a su maestro y padrino. Más adelante, Eulogio develará la razón de este devenir irregular en las viejencias como santera de Soledad: frente a la capacidad de decidir entre los diversos caminos que le presenta la diosa Ochum, Soledad prefirió usar los poderes de Ochum Colé (hechicera empedernida), en lugar de los de Ochum Yyekaría (curandera), logrando con ello atraer su propia desgracia. Esto explica que, aún en la santería, la «ética del poder», a la cual aludía Hoogesteijn como el tema principal de *Santera*, sea el elemento básico que determinará finalmente el favor de los dioses y la potencialidad benefactora del ritual.

Indefensa y abandonada frente a la justicia oficial, será entonces Paula quien abogará por ella, y quien, a su vez, irá descubriendo los poderes mentales de Soledad, y enfrentándose a sus propias dudas frente a la irracionalidad aparente de los cultos afrocaribeños y a sus propias culpas frente a situaciones irresueltas de su pasado. La confrontación entre estos dos personajes, antagónicos en sus visiones del mundo, será el eje narrativo principal de la película. Paula, al terminar de oír la confesión de Soledad, también le re-crimina:

«En la vida hay tabúes que no se pueden quebrantar, no puedo hacer nada más por ti». Le entrega amuleto e indicaciones enviadas por Eulogio.

Sin embargo, los poderes mentales de Soledad y sus propios conflictos atraen a Paula a interesarse de nuevo en el caso. Contribuye así en la liberación milagrosa de Soledad (quien se vuelve invisible al salir de la cárcel) y la acompaña en la travesía expiatoria y purificadora de cinco días por las montañas de Turmero, para llegar a tiempo a la fiesta de Corpus Christi. En esta fiesta, Soledad recuperará sus poderes de santera, y Paula se abrirá ante las nuevas creencias, operándose una conversión a la inversa, de quien tras la finitud de su propia razón, no encuentra otra opción que aceptar la infinitud de la irracionalidad. Es así como Paula, quien viene condescendiente y paternalista, con la pretensión de ayudar y defender a la mujer desvalida y oprimida, gracias al poder secular que le otorga la sociedad occidental, deviene, de pronto, indefensa frente al poder mental y espiritual, de quien creía su inferior, por razones discriminatorias de clase, raza, nacionalidad o creencias religiosas. Este episodio es una muestra donde se presenta la resolución que la película Santera propine ante el (des)encuentro de dos mundos contradictorios y antagónicos.

Los aspectos fundamentales que Solveig Hoogesteijn ha presentado en esta película reafirman algunos elementos ya presentes en Macú, a saber: 1) la representación de los aspectos más acuciantes de la situación delictiva, policial y carcelaria en Venezuela; 2) la potencialidad sexual de la mujer frente al poderío masculino que se nota aún en lo religioso; y 3) el contraste entre la religión católica percibida como opresiva, frente a otras alternativas religiosas más liberadoras.¹¹

En este sentido, consideramos que en Santera, Hoogesteijn ha logrado profun-

dizar el análisis de género para abordar con valentía las contradicciones de clase, raza y otras diferencias culturales que separan a la población femenina como pretendida totalidad uniforme. La última secuencia de Santera, la cual describe la despedida entre Paula y Soledad, es expresión de la confrontación entre ambos personajes. El diálogo entre ambas es significativo para evidenciar la posición que ha asumido cada una al finalizar el respectivo viaje de retorno hacia su propio destino: Paula duda sobre su futuro, toda vez que ha renunciado a su trabajo en Amnistía Internacional, y le ruega a Soledad: «no me dejes sola»; mientras que Soledad con seguridad afirma: «Todos estamos solos, sigue tu camino. Hasta siempre, amiga».

CONCLUSIONES

Tanto Fina Torres como Solveig Hoogesteijn, aún cuando han afirmado en diversas entrevistas que como cineastas no pretenden limitarse al mundo femenino ni a los personajes femeninos, sino a hacer buen cine, han demostrado con sus respectivas filmografías una sensibilidad especial, al abordar temáticas y lenguajes cinematográficos tan significativos. El recurso de la memoria evocada y narrada en tiempos circulares por las protagonistas, así como el relato del mundo íntimo y secreto de las mujeres, a través de sus sentimientos, emociones, culpas, creencias y hasta en la manera de resolver sus incógnitas, como «sitios de lucha por la igualdad y por la recuperación de su propia identidad como mujeres latinoamericana»,¹² revela una perspectiva cinematográfica diferente, que representa a la mujer en toda su complejidad y ambigüedad.

En ambas películas analizadas se interpela a la mujer espectadora de manera crítica y madura. Esta nueva 'forma de ver y oír' al personaje femenino, desde este particular punto de vista cinematográfico, permite que la mirada y la voz femenina puedan ejercer, quizás en forma vicaria, el control que de otra manera estaría mediatizado por las tradicionales relaciones de poder.¹³ Ya no se trata de cuestionar las representaciones positivas o negativas de la mujer (¿bruja?, ¿santa?, ¿promiscua?, ¿virginal?), sino, por el contrario, visualizarla como sujeto activo, heroína de su propia historia, y finalmente, dueña de su propio destino, consciente de su propia complejidad como ser humano integral ■

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 SCHAWARTZMAN, K. (1992). *Cronología de películas hechas por mujeres en Venezuela (1952-1992)*. Mimeo. Cinemateca Nacional.
- 2 ARREAZA, E. (1994). «La mestiza como alegoría de liberación nacional en el cine venezolano: caso Cubagua». En: *Fermentum*. 4:11. GISAC/ULA. Mérida.
- 3 ARREAZA, E. (1999). «Santera: mujer y rito en el cine venezolano». En: *Heterogénesis*. VIII: 29. Sweden; y «Oriana de Fina Torres: un lugar para el discurso femenino». En: *Colección monográfica de la Asociación Venezolana de Semiótica*. 2. (En prensa).
- 4 MARROSU, A. (1985). «Oriana» En: *Encuadre*. Número 5; y BARRETO, I. (1985). «Apuntes de un espectador de Oriana». En: *Imagen*. 100: 13.
- 5 BAIZ, F. (1993). *La ventana imposible*. Fundarte. Caracas.
- 6 TORRES, F. y LACOMBLEZ, A. (1991). *Oriana el guión*. Cinemateca Nacional. (Secuencia 61).
- 7 LOPEZ, A. (1988). «La otra historia: el nuevo cine latinoamericano». En: *Radical Historical Review*. Número 41.
- 8 MONTAÑEZ, M. (1996). «Los poderes de Santera». En: *El Nacional*. 5-5 1996, p. C-1.
- 9 ALEMÁN, C. (1997). *Corpus Christi y San Juan bautista: Dos manifestaciones rituales en la comunidad afrovenezolana de Chuao*. Caracas. Fundación Bigott. Pp. 105-265.
- 10 POLLAK-ELTZ, A. (1980). *Religiones afroamericanas hoy*. Caracas: UCAB.
- 11 GONZÁLEZ, M. (1979). *Santería: Magia africana en Latinoamérica*. México. Diana.
- 12 Ochum es la diosa que rige el amor, el matrimonio y la riqueza material. Es bella y coqueta. Corresponde a Nuestra Señora de la Caridad del Cobre (patrona de Cuba). Los archivos de amor se efectúan invocándola frente a un altar rodeado de caracoles marinos, carapachos de animales, miel y calabazas, mientras se mantiene una vela amarilla encendida. En Santera, Ochum es la diosa protectora de Soledad.
- 13 TRELLES, L. (1991). Entrevista a Solveig Hoogesteijn. En: *Cine y mujer en América Latina*. San Juan. EDUPR. P. 185-192.
- 12 RICH, R. (1995). «An/Other View of the New Latin American Cinema». En: *Feminism in the Cinema*. Pietropaolo y Testaferrri, edit., Indiana Univ. Press.
- 13 WALTERS, S. (1995). *Materials Girls. Making sense of Feminist Cultural Theory*. Berkeley. Unive. Of California Press.