



Fermentum. Revista Venezolana de
Sociología y Antropología

ISSN: 0798-3069

fermenta@ula.ve

Universidad de los Andes
Venezuela

Arreaza Camero, Emperatriz
Oriana de Fina Torres: Un lugar para el Discurso Femenino
Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, vol. 15, núm. 44, septiembre-
diciembre, 2005, pp. 398-425
Universidad de los Andes
Mérida, Venezuela

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70504407>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Oriana” de Fina Torres: Un lugar para el Discurso Femenino

Dra. Emperatriz Arreaza Camero¹
Cine Club Universitario de Maracaibo
Universidad del Zulia, Venezuela

Resumen

El presente trabajo intenta hacer una aproximación al análisis de la película venezolana *Oriana* de Fina Torres (1985), situándola dentro del contexto del discurso novedoso de las cineastas venezolanas en las últimas décadas. En primer lugar, *Oriana* significa una importante ruptura con el cine de exteriores y denunciativo que caracterizó al movimiento del ‘Nuevo Cine Latinoamericano’ en sus inicios, abriendo caminos hacia un discurso diferente, intimista y renovador, desde el punto de vista femenino. Por otra parte, *Oriana*, desde su interior, presenta la ruptura de las estructuras tradicionales de género, raza y clase social, asumido por sus protagonistas. Finalmente, en su estructura narrativa, *Oriana* es una ruptura importante en la manera lineal de ‘contar la historia’, asumiendo la circularidad del proceso recordatorio de la protagonista.

Palabras clave: *Oriana*, Fina Torres, discurso femenino

¹ Profesora Titular Emérita de la Universidad del Zulia, Presidenta de la Fundación “Manuel Trujillo Durán”, Maracaibo, Venezuela. E-mail: earreaza@gmail.com; earreaza@cantv.net

Abstract

FINA TORRES' ORIANA: A PLACE TO THE FEMENINE DISCOURSE

This paper is attempts to analyze the Venezuelan film Oriana (Fina Torres, 1985), in the midst of the Venezuelan women filmmakers' discourse in the last decades. Firstly, Oriana means a significant rupture from the 'New Latin American Cinema' movement, characterized by an external and denunciative approach, instead, Oriana presents a fresh, intimate and renewed discourse from the women's point of view. Secondly, Oriana presents the rupture of traditional structures of gender, race and social class by the active role of women in the film. Finally, in its narrative structure, Oriana breaks the lineal perspective, and assumes a circular way of storytelling as the protagonist's process of remembrance.

Key words: Oriana, Fina Torres, women discourse

Introducción

Cuando en las Universidades Norteamericanas y Europeas, o en los Festivales Internacionales de Cine se habla del "Nuevo Cine Latinoamericano", generalmente se hace referencia al cine realizado en Argentina, Brasil, Cuba o México. Usualmente, la experiencia fílmica o cinematográfica de otros países latinoamericanos simplemente es asimilada a la de los países mencionados, de la misma manera como el común de la gente tiene la falsa creencia que a todos los latinos nos gusta la comida picante, o que vestimos de mariachis en nuestras fiestas. Por ello, es importante recordar que América Latina, dentro de su singularidad sub-continental, tiene particulares diferencias en su voz, cultura, cine, y ficción historiográfica.² De hecho, existen importantes y significativas diferencias en el desarrollo económico, socio-político o histórico en cada país, y sus relaciones coloniales y neo-coloniales con el sistema capitalista y, en consecuencia, en sus expresiones culturales y artísticas, incluyendo las cinematográficas.

Este trabajo intenta presentar una aproximación a un ejemplo del cine venezolano más reciente, el cual ha sido escasamente analizado

² Fusco, C. (1987). *Selections from New Latin American Cinema*. Hallwalls. New York.

por la academia norteamericana y/o europea. El cine venezolano surge en medio del auge del movimiento del "Nuevo Cine Latinoamericano", en la década de los sesenta. Sin embargo, es particularmente durante los setenta y comienzos de los ochenta cuando el cine venezolano experimentó su máximo esplendor como industria naciente, gracias a la situación económica privilegiada que el país alcanzó a raíz del aumento de los precios del petróleo para la época.

Esta situación coyuntural coadyuvó en el surgimiento de un grupo de jóvenes cineastas, con propuestas discursivas diferentes, más interesados en contar la historia cotidiana de los habitantes en las poblaciones urbanas, y en el impacto de la "cultura del petróleo" en individuos particulares, en lugar de proseguir la saga, iniciada por los documentalistas de los sesenta, de un cine didáctico, de denuncia social, y políticamente orientado hacia la transformación radical de la realidad social.

Otra importante característica del cine venezolano que emergió desde los años ochenta, fue el auge de las propuestas cinematográficas por parte de las mujeres cineastas. Actualmente más del 30% de los cineastas venezolanos, son mujeres, que enfatizan no sólo en el punto de vista femenino sobre la misma temática social de marginalidad, violencia o delincuencia (presente en la filmografía de la mayoría de los cineastas venezolanos), sino también en la exploración sobre el papel de la mujer en la sociedad venezolana, y en "la búsqueda de los secretos individuales que cubren las verdades colectivas."³

El Nuevo Cine Latinoamericano como "Tercer Cinema"

El punto inicial, cuando se habla del "nuevo cine latinoamericano", es destacar la corriente teórica sobre "el tercer cinema" desarrollada por Solanas y Gettino, hace cuatro décadas. Era el cine realizado con el compromiso político concreto por las luchas de liberación nacional, hacia

³ Rich, R. (1987). "After the revolution: the second coming of Latin American Cinema." En: *Village Voice*, Feb. 10. pp. 23-27.

el logro de cambios sociales radicales, que se dieron en la mayoría de los países latinoamericanos durante los años sesenta y a partir del ejemplo de la revolución cubana.

Solanas y Gettino oponían el "tercer cinema" frente a la industria cinematográfica institucionalizada de Hollywood (primer cinema) e igualmente al "cine de autor", realizado por los cineastas independientes como expresión individual de su arte (segundo cinema). En contraste, el "tercer cinema" sería el cine de la descolonización cultural, el cine revolucionario, fuera y en contra del sistema hegemónico capitalista, un "cine guerrillero", que despertaría la conciencia política del pueblo y lo motivaría para la acción revolucionaria hacia la transformación radical de la realidad social, llena de miseria, opresión y dominación por parte de las burguesías nacionales, afines al capitalismo mundial.⁴

El propósito del "tercer cinema" era no sólo subvertir el orden político-social en estos países, sino también las estructuras cinematográficas a través de la desmitificación de las técnicas de filmación, con la simplificación y la democratización en el uso de la cámara: la estructura anti-jerárquica del proceso de filmación, trabajando como un equipo colectivo, con actores no-profesionales, y la desaparición del "star system" al estilo hollywoodense; la selección de temas diferentes, que denunciasen la situación de explotación y dominación que causaba la miseria del pueblo; asimismo, al buscar la activa participación por parte de la audiencia, no sólo en la producción y recepción del discurso fílmico, sino también en la acción política subsiguiente, se estarían destruyendo las pautas del espectador-consumidor pasivo en el cine tradicional.

En síntesis, la tarea del "tercer cinema" no era sólo contar historias o reinterpretar el mundo (como en el primero y segundo cinema), sino transformar la realidad y hacer historia, hacia la construcción de la utópica "nueva sociedad" y del "hombre nuevo." El movimiento del "Nuevo Cine Latinoamericano", dentro del contexto socio-político de la mayoría de

⁴ Solanas, F. y O. Gettino. (1969). "Hacia un tercer cinema." En: Revista *Tricontinental*. No. 13. Consultar también, Gabriel, T. (1989). "Towards a critical theory of Third world films." En: *Question of Third Cinema*. Pines, J. and Willenmen, P. (ed). BFI. Londres.

los países latinoamericanos durante la década de los sesenta, fue virtualmente un instrumento de resistencia cultural.⁵ La cámara fue usada como un arma, en la ofensiva cultural por la "búsqueda de la identidad nacional", en el rescate de la "cultura popular", en la investigación y el análisis social de la realidad nacional y continental. Dentro de este contexto, fueron estos movimientos de liberación nacional los que hicieron posible el *boom* del "tercer cinema" en los sesenta y no a la inversa.

El compromiso político radical de los cineastas simpatizantes de estos movimientos, los hicieron asimismo, blanco de la represión gubernamental, y demandaron, por otra parte, el compromiso político de la audiencia de estos filmes: distribuir, exhibir y ver estas "películas subversivas" era un riesgo consciente que asumía el público-activo-receptor. Estas mismas condiciones propiciaron la "marginalización" de esta producción fílmica, realizada y exhibida desde las "catatumbas" cinéfilas en cada país de origen, pero triunfadoras en los festivales internacionales de Europa y Estados Unidos. La mayoría de la audiencia latinoamericana eran, básicamente, estudiantes, intelectuales de vanguardia y activistas políticos, que soñaban transformar la realidad a partir del proceso de concientización generado por estos "ensayos sociológicos cinematográficos", pero sin conocer realmente los deseos y pensamientos de la gente común en las calles de las populosas ciudades latinoamericanas.

Por ello, en la década de los setenta, tres hechos contradictorios tomaron la escena política en Latinoamérica: por una parte, la derrota y/o cese de "hostilidades" por parte de estos grupos, propiciaron el proceso de "pacificación" para los ex-líderes y ex-guerrilleros y, de su subsecuente asimilación, y reinserción dentro sistema "democrático representativo" (Venezuela es el mejor ejemplo de este proceso de 'pacificación' política, en donde los ex-guerrilleros de los sesenta, fueron los ministros de la economía neo-liberal de los noventa y los líderes que han asumido la conducción del país desde 1998). Por otra parte, el surgimiento de dictaduras de extrema derecha y, el consecuente

⁵ Burton, J. (1978). "The camera as gun: two decades of culture and resistance in Latin America." En: *Latin American Perspective*. 16. Vol. V. No. 1

establecimiento de regímenes de terror y censura en el cono sur, provocaron el exilio de muchos intelectuales, activistas y artistas hacia otros espacios y, finalmente, el deterioro político de la mayoría de los partidos latinoamericanos de izquierda, los cuales fallaron, entre otras cosas, en la interpretación correcta de las necesidades del pueblo que decían representar; estas tres variables, entre otras, incidieron notablemente en la producción cultural y artística de cada país (incluyendo la producción fílmica).

Asimismo, la necesidad por buscar una mayor audiencia hacía urgente una redefinición del concepto de "cultura popular" y de "identidad nacional." Se trataba ahora de definir el entorno cultural no sólo desde la perspectiva de la población campesina o indígena idealizada, sino también de la variable población urbana con todas sus mezclas culturales. El "redescubrimiento de lo popular" estaba directamente relacionado con la "revaluación de la articulación y las mediaciones de la sociedad civil, el significado social del conflicto más allá de su expresión y síntesis política, el reconocimiento de las experiencias colectivas que no habían sido comprendidas por los partidos políticos tradicionales."⁶ En este sentido, la reconceptualización de la cultura estaba redirigida hacia la percepción de "nuevas dimensiones del conflicto social, de la formulación de nuevos sujetos —étnicos, regionales, religiosos, sexuales, generacionales—, de nuevas formas de resistencia, [que] legitimizaban otras experiencias de lo popular."⁷ De allí que la "identidad nacional" debía ser redefinida en este subcontinente "mestizo" con más de cuatrocientos diferentes grupos étnicos.

Estas circunstancias externas influyeron en la posición de los cineastas en sus posteriores expresiones cinematográficas. El "Nuevo Cine Latinoamericano" comienza a experimentar una etapa de metamorfosis, "de un cine de la exterioridad hacia uno de la interioridad, desde un cine épico hacia uno orientado a la crónica, de un cine polémico hacia uno basado más en el drama."⁸ Un cine que buscaba más la

⁶ Martín-Barberó, J. "Communication and culture." En: *Media, Culture and Society*. Vol. 10. 1988. Y también del mismo autor: *De los Medios a las mediaciones*. G. Gilli. 1993.

⁷ Martín-Barberó, Ob. Cit. 1993.

⁸ Rich, Ruby. Ob. cit.

“subjetividad colectiva” de la gente común en Latinoamérica, en lugar de despertar, como en los sesenta, su “conciencia política.”

Si el “Nuevo Cine Latinoamericano” de los sesenta y del comienzo de los setenta fué considerado “el vocero de los oprimidos”, el de finales de los setenta y a partir de los ochenta, intentará ser “el reflejo de la cotidianidad de la gente común.” Estará más interesado en el sujeto que sobrevive en medio de la lucha social, que en la denuncia de esta lucha por sí misma. “La política todavía está presente, pero ahora en los alrededores, subsumida de una manera diferente. Es una nueva forma de hacer cine, más accesible al público, más abierta estética y políticamente.”⁹

En este sentido, y según lo apunta García Espinoza, el cine realmente popular debería estar enraizado en la cultura popular.¹⁰ La “redefinición de la cultura popular” implica, por tanto, una nueva consideración de la audiencia, del público como espectador activo en su propia cotidianidad, y no tan sólo como el participante político que pretendía el “Nuevo Cine Latinoamericano” de los sesenta. Ahora, se estaría más interesado en rescatar en pantalla, las emociones, la identidad individual, los gestos, la sexualidad de la gente, pero este nuevo interés nunca estaría tampoco divorciado del contexto sociopolítico en el cual se daba. De allí, que aparezcan nuevas formas de narración cinematográfica: si en los sesenta los cineastas e intelectuales latinoamericanos rechazaban las melodramáticas telenovelas y películas tradicionales latinoamericanas, criticando la audiencia de las mismas como “víctimas de la ideología dominante” y, su contenido, como alienante y mitificador, a partir de los ochenta, por el contrario, existe una notoria reconsideración en torno al melodrama y el “gusto popular” de su audiencia, especialmente después del *boom* de la telenovela brasileña que aún sigue vigente. El aporte de los estudios culturales al análisis de los medios masivos de comunicación, que rescata los estudios de audiencia, desde el punto de vista de las lecturas oposicionales que el espectador hace de los mensajes comunicacionales, introduce también nuevos elementos a la producción fílmica en

⁹ Ibid.

¹⁰ García-Espinoza, Julio. 1979. *Una imagen recorre el mundo*. Ed. Letras Cubanas. La Habana.

Latinoamérica. En tal sentido, el "Nuevo Cine Latinoamericano" toma nota de la aparente popularidad del género melodramático y desarrolla estrategias fílmicas en el discurso, las cuales orienta hacia otras formas culturales populares, tales como la música popular (salsa, merengue, samba, joropo, o tango, o más recientemente la música electrónica), chistes y sátiras, danzas, sincretismo religioso, fiestas o ferias populares, con el fin de rescatar el "derecho popular a la alegría" y no sólo referirse en los textos fílmicos, al sufrimiento y la opresión de los grupos subalternos y marginales en Latinoamérica.

Esta situación sugiere que a partir de los ochenta, existe "una nueva dirección en el cine latinoamericano hacia la subjetividad popular, hacia sus luchas individuales, solitarias, secretas y hacia las verdades colectivas."¹¹ Sin embargo, se intenta conservar el original compromiso político en la búsqueda de una renovada visión de la "identidad cultural" y en la crítica permanente de las nuevas formas de homogenización cultural, a partir de las políticas económicas neoliberales impulsadas por los procesos globalizadores de las últimas décadas. Es un cambio sustancial en las estrategias políticas, culturales y estéticas, que permiten al "Nuevo Cine Latinoamericano" adaptarse creativamente a las condiciones cambiantes en el orden político y económico a nivel transnacional.

Nuevas perspectivas del Cine Venezolano

En general, el cine venezolano ha seguido —con algunas variantes— la misma evolución del cine latinoamericano en general. En los sesenta, la saga de documentalistas trató de reflejar fielmente las luchas ideológicas y políticas que estremecieron al país durante el proceso de "instauración de la democracia representativa", luego del derrocamiento de la última dictadura venezolana en 1958. Este cine siguió, en general, los lineamientos promulgados por Solanas y Gettinós en su manifiesto *Hacia un tercer cine*: la cámara como arma, como instrumento de concientización política, con actores sin experiencia previa, y dirigidos a una audiencia activista y/o militante. Los

¹¹ Rich, R. : Ob. cit.

largometrajes de ficción de los setenta, por el contrario, tendían a ser menos explícitos políticamente y dirigidos a una audiencia mayoritaria. El tema de la marginalidad social y la criminalidad violenta fueron presentados como ensayos de denuncia, algo más superficial, desde el punto de vista de los personajes de baja extracción social (D y E, generalmente), muchos de ellos “rebeldes sin causa”; pero, esta vez no se pretendía generar con estas películas la concientización política de la población, ni muchos menos la participación activa de la audiencia hacia un cambio social radical. Noventa por ciento de los cines y teatros estaban ubicados en zonas urbanas densamente pobladas, especialmente en Caracas; y el sesenta por ciento de estos cines estaban ubicados en las zonas residenciales de la clases ABC, donde la mayor parte de los espectadores (18 a 35 años) tendían a identificarse con los personajes rebeldes de estas películas, siguiendo en parte sus proposiciones contraculturales, pero desde una perspectiva diferente y opuesta experiencia socio-económica.¹²

Por esta razón, muchos de estas propuestas cinematográficas fueron definidas como “un cine burgués que describía para la burguesía, los defectos de las clases marginales, sin dirigirse —directamente— a las clases más bajas”,¹³ con el objetivo no manifiesto de promover —indirectamente— un eventual cambio social. Sin embargo, la audiencia de las clases bajas lograron reconocer en estas películas sus propias realidades sociales, a pesar de los estereotipos negativos sobre los sectores marginales y delincuenciales que pretendían describirlos. Esta paradoja permitió el éxito y popularidad de esta particular temática y promovió una sustancial ganancia a nivel de taquilla.¹⁴ La principal crítica hacia esta cinematografía se orienta hacia su “debilidad teórica”, sus proposiciones románticas y superficiales y la exposición simplista sobre los conflictos sociales en la Venezuela de los setenta, sin una búsqueda más profunda de las causas estructurales de la marginalidad

¹² Aguirre, J. M. y Bisbal, M. (1980). *El nuevo cine latinoamericano*. Ed. Ateneo. Caracas.

¹³ Aguirre y Bisbal. Ob. cit.

¹⁴ Burton, Julianne. (1976). “The hour of the Embers: on the current situation of Latin American Cinema”. En: *Film Quarterly*. Vol, XXX. No. 1

social o de la criminalidad convencional y de sus consecuencias en la reflexión activa por parte de una audiencia más participativa.¹⁵

La década de los ochenta fue testigo del intento en la consolidación de la incipiente industria fílmica en Venezuela, gracias al apoyo gubernamental de la época que permitió la continuidad de la producción fílmica de cineastas reconocidos y el comienzo de una nueva saga de jóvenes realizadores.

La crisis económica, política y social que se hizo manifiesta en el país, a partir de Febrero 1983,¹⁶ y que ha proseguido sin interrupción hasta la actualidad, ha repercutido en la reducción de salas de cine a nivel nacional. Sin embargo, esta situación crítica también ha incrementado la importancia estratégica del cine nacional, no sólo como inversión rentable (gracias al empleo de técnicos, artistas, escenarios nacionales y, a través de las co-producciones cinematográficas, con cineastas y productores de otros países), sino también como instrumento esencial en la redefinición de la "identidad nacional", después del fracaso evidente de la "cultura del petróleo" que había creado en los venezolanos falsas expectativas sobre los alcances y proyecciones de la riqueza nacional.¹⁷

¹⁵ "Venezuela: un cine en busca de su identidad". (1980). Close Up. s/e.

¹⁶ Dicha crisis comenzó a hacerse manifiesta a partir del llamado "viernes negro" (18-2-83), el cual fué sólo el iceberg de lo que ha proseguido desde entonces: fluctuaciones en el precio del petróleo, lo cual genera mayor corrupción e impunidad administrativa y gubernamental a niveles siderales —Venezuela es uno de los países más corruptos del globo terráqueo—; privatización de empresas públicas y enérgicas con el beneplácito del cada gobierno de turno; incremento de la deuda externa y, también, de la interna a través del colapso de los institutos y leyes de seguridad social; quiebra sin precedente del sistema bancario y financiero y devaluación de un 500% de la moneda nacional que ha incidido en niveles insospechados de inflación y escaso o nulo poder adquisitivo de las clases trabajadoras, son algunas de las características que describen a la sociedad venezolana en las postrimerías del siglo XX y comienzos del tercer milenio. Algunos de estos hechos ocasionaron conflictos sociales de severa magnitud en febrero de 1989 y golpes militares en febrero y noviembre de 1992, que produjeron millares de bajas en la población civil, pero escaso o nulo efecto en la reconducción política, social y económica del país, que permitieron el ascenso al poder de una clase política desde 1998, con idénticos vicios de corrupción, autoritarismo y demagogia.

¹⁷ Lucien, O. "Cine Venezolano: ¿una quimera?" *Comunicación. Zoom al cine*. No. 68. Caracas: Centro Gumilla.

En 1980, se crea el Fondo de Cine Nacional (FONCINE), una institución que centralizaría, promocionaría y financiaría las producciones fílmicas nacionales. En 1989, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y el Foro Iberoamericano de Cinematografía fueron organizados, para promover la producción, distribución y exhibición de las películas iberoamericanas, en cada país de Latinoamérica, el Caribe y la Península Ibérica. Hasta esa fecha, el 90% de la exhibición fílmica en Latinoamérica provenía exclusivamente de Hollywood, debido a la dificultad de controlar el circuito de distribución en esta misma región para su propia producción fílmica. En 1993, fue aprobada la Ley Nacional de Cine (por la cual los cineastas y autores cinematográficos luchaban desde 1967), lo cual ha permitido también el auge y fortalecimiento de la producción fílmica regional en los Estados de provincia.

De allí que, a partir de la década de los ochenta, los cineastas venezolanos se hayan esmerado más aún en la calidad técnica y narrativa de su producción fílmica, con el fin de competir en los mercados cinematográficos internacionales, así como en los Festivales Internacionales de Cine. De hecho, numerosas producciones venezolanas han alcanzado premios importantes en Huelva, Cannes, Biarritz, Leipzig, Cartagena, La Habana, Montreal, Chicago, Nueva York, o Los Angeles, entre algunos de los festivales de cine más reconocidos.

Un fenómeno particular, digno de destacar en el cine venezolano a partir de los ochenta, ha sido el auge de la producción de largometrajes de ficción por parte de mujeres cineastas. Si bien es cierto, que en Venezuela ha existido una larga tradición de excelentes directoras, la mayoría de ellas documentalistas, desde los años cincuenta, cuando Margot Benacerraf ganó el premio especial en el Festival de Cannes, con *Araya* (1958), obra clásica del cine venezolano, posterior a su *Reverón* (1952); siguiendo con *Warao* de Matilde Suárez en los sesenta (1968); en los setenta con María Lourdes Carbonell, a través de sus largometrajes *Punto Débil* (1973), *La Imagen* (1974) y *300.000 Héroes* (1976), Silvia Manrique (*Caraballo*, 1975), Marilda Vera (*La Luna no es pan de horno*, 1976), Ana Cristina Henríquez (*Las Turas*, 1979) y las cineastas del Grupo Miércoles, Josefina Acevedo, Franca Donda y

Josefina Jordán, a través del análisis de la marginalidad femenina en *Si podemos* (1973), *Un nuevo modo de vivir donde nada se parece el pasado* (1974), *María de la Cruz* (1974) y *Yo, tú, Ismaelina* (1982).¹⁸

Sin embargo, ha sido justamente en las últimas décadas cuando se ha consolidado el reconocimiento nacional e internacional hacia las cineastas venezolanas a través de su producción filmica, todavía a la espera de un análisis más exhaustivo. Entre ellas, destacan la prolífica cineasta Solveig Hoogesteijn, quien debuta con el documental *Puerto Colombia* (1975) y el largometraje *El mar del tiempo perdido* (1976), para continuar su filmografía con *Manoa* (1980), *Macú, la mujer del policía* (1987) y, más recientemente, *Santera* (1996).

También, es reconocido los trabajos, entre otros, de Marilda Vera (*Por los caminos verdes*, 1984 y *Señora Bolero*, 1991); Elia Schneider con sus éxitos taquilleros *Huelepega* (2001) y *Punto y Raya* (2004); Silvia Manrique (*Panchito Mandefúa*, 1985); Haydeé Pino (*Helena*, 1978; *Unas son de amor*, 1987; *La Ventana* y *Diálogo* en 1989; *Cuando deje de llover* y *Solos* en 1995); Ana Cristina Henríquez (*La Casa de Pandora*, 1981 y *Luna LLena*, 1992); Lilian Blasser (*Juego de Siglos*, 1981; *Apocalipsis no*, *Urbanismo*, 1980; *Venezuela, 27 de Febrero*, 1989; *La Otra Mirada* y *Llamada a la paz desde los EEUU*, 1991); María Eugenia Esparragoza (*Salto al Atlántico*, 1991); Mónica Henríquez (*Crónicas Ginecológicas*, 1993); Sabrina Montiel (*Función Desierta*, 1995); Mariana Rondón (*Calle 22*, 1995 y *A la medianoche y media*, 1996);¹⁹ Carmen L'Roche con *Tres monos* (1999) y *El Último Frankenstein* (2004), ambos ganadores del Premio a los Derechos Humanos en el Festival Nacional de Cortometrajes "Manuel Trujillo Durán", que realiza bianualmente el Cine Club Universitario adscrito a la Universidad del Zulia.²⁰

¹⁸ Schwartzman, Karen. (1992). Cronología descriptiva de películas hechas por mujeres en Venezuela. (1952-1992). Mimeo. Cinemateca Nacional. Consultar también nuestro trabajo: "Aproximación al estudio de la mujer en el cine venezolano: La Cineasta como Escritora." (1997) En: *Mar de Leva*. Maracaibo.

¹⁹ Ibidem

²⁰ Catálogos de las VI, VII y VIII edición del Festival "Manuel Trujillo Durán."

Entre las cineastas venezolanas que han logrado sobresalir no sólo por su estilo narrativo particular, sino también por una técnica cinematográfica impecable, destaca Fina Torres, quien gracias a sus estudios y permanencia por más de dos décadas en la capital francesa, ha logrado internacionalizarse desde el comienzo de su carrera. Es así como, luego de su primer cortometraje *El Otro Lado del Sueño* (1978), logra, con su primer largometraje *ORIANA* (1985), no sólo importantes premios en festivales de cine nacionales e internacionales, sino abrir camino a la cineasta para su posterior producción *Mécanicas Celestes* (realizada entre 1990 y 1996 y estrenada en el Festival de La Habana de 1996), y *Women on Top*, protagonizada por Penélope Cruz, en co-producción con la cineasta norteamericana Lauren Schuller de la Warner y Columbia.²¹

Como ya hemos anotado, en la producción fílmica venezolana a partir de los ochenta, existe un marcado interés en la redefinición de los conceptos de "identidad nacional" y de "cultura popular" —como ha sido la característica del movimiento del "Nuevo Cine Latinoamericano" desde los años ochenta. De allí que se incorpore otras formas de la expresión cultural popular, tanto urbana como rural, reflejadas antes en el género melodramático de las telenovelas latinoamericanas. Como lo señala Ana López, "*la forma melodramática está siendo usada hoy de una manera diferente, debido a su potencial cultural diferente, el cual ha jugado una parte significativa dentro de la cultura popular latinoamericana.*"²²

Si en los sesenta el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano rechazaba la forma narrativa de las telenovelas —por reforzar los mensajes de la cultura dominante, como instrumentos de alienación propios de la dependencia cultural impuestos por el sistema capitalista— desde finales de los ochenta, se ha desarrollado todo un movimiento académico y cultural que modifica sustancialmente esta apreciación, sobre las nociones y funciones de las llamadas "fuerzas de la cultura dominante", gracias a los aportes de los estudios culturales, que destacan

²¹ Ref. entrevistas a Fina Torres en: Rodríguez, Albor. (1996). "Benacerraf y Torres: señoras del cine". En: *El Nacional*. Papel Literario. 28-4-96; González, Norberto. (1996). "Fina Torres: un salto de película." En: *El Nacional*. F-9. 10-11-96.

²² López, Ana. 1986. "The Melodrama in Latin America." En: *Wide Angle*. Vol. 7. No. 3.

las lecturas oposicionales que son capaces de realizar los sectores subalternos de los discursos “dominantes” y a la re-evaluación del concepto de “cultura popular”, como instrumento de resistencia cultural en el contexto de los conflictos sociales presentes en los “nuevos movimientos sociales”, dentro de la sociedad civil de la mayoría de los países latinoamericanos. Como Ana López destaca, *“los textos de la cultura de masas, incluidas las telenovelas y las películas melodramáticas, no son necesariamente manipuladoras en todos los contextos, y para todos los lectores o videntes...[Si bien es cierto que algunas] formas de la cultura popular pueden representar intentos de control social y/o dominación cultural, también es cierto que satisfacen deseos y necesidades reales de la gente real y concreta...[Por ello], es necesario concebir los textos de la cultura popular como posibles sitios de la resistencia cultural a la hegemonía cultural, y como vehículos de contra-respuesta cultural por parte de los sectores subalternos.”*²³

El nuevo cine venezolano a partir de los años ochenta surge como un cine alternativo que ofrece algo diferente a las denuncias políticas de los sesenta, y los estereotipos negativos sobre las clases marginales en los setenta. A partir de los ochenta, se prefiere la representación humorística y/o melodramática de la vida cotidiana de la gente común: hombres, mujeres y niños de todas las clases sociales que componen la heterogénea población y la audiencia venezolana. Audiencia híbrida que puede identificarse con este “nuevo cine”, el cual intenta definir, desde una nueva pero más modesta y sutil manera, la actual “identidad nacional”, en un país que ha permanecido en esta búsqueda durante toda su historia contemporánea.

ORIANA: Un lugar para el Discurso Femenino

Un interesante ejemplo de este “nuevo cine venezolano” que usa de manera creativa el género melodramático, ha sido la producción de la cineasta venezolana Fina Torres, quien se formó en la Universidad Central de Venezuela y en el Instituto Cinematográfico de París.

²³ Ibid.

ORIANA (1985, Color, 35 mm, 88 min.)²⁴, cuenta la saga de una familia rural de terratenientes, desde comienzos de este siglo, a través de la voz y las memorias de María, quien es la última heredera de la plantación de cacao, ubicada en la costa central del Caribe venezolano, propiedad del padre de Oriana.

ORIANA 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 los conflictos y tensiones de esta familia, en la cual el padre es —literalmente— el dueño no sólo de las inmensas y fértiles tierras, sino de las vidas y destinos de todos los habitantes de la plantación, incluidas su esposa, hijas, y sirvientes. Esta película representa la estructura familiar de la Venezuela rural del primer cuarto del siglo XX, cuando el General Juan Vicente Gómez mantuvo su férrea y despótica dictadura por cerca de treinta y cinco años. Asimismo, *ORIANA* representa de una manera bastante novedosa dentro del cine nacional— los conflictos y relaciones de poder racial y clasista que se daban entre los “criollos blancos” (descendientes de españoles), y sus sirvientes negros y mulatos. De esta manera, *ORIANA* presenta el importante papel asumido por algunas mujeres, para romper las reglas patriarcales y las divisiones de raza y clase presentes en esa sociedad rural, logrando con sus acciones, la posibilidad de una sociedad más híbrida y mestiza (aunque no necesariamente más justa y democrática).

²⁴ Oriana. Ficha Técnica: Guión: Fina Torres y Antonine Lacomblez sobre el cuento homónimo de Marvel Moreno. Dirección: Fina Torres. Producción: Pandora Films y Arion Production. Financiamiento: ULA y FONCINE (Venezuela), Ministerios de Relaciones Exteriores y Cultura (Francia). Montaje: Christiane Lack. Sonido: Claude Bertrand y Victor Luckert. Música original de piano: Eduardo Marturet. Fotografía: J. C. Larrieu. Foto Fija: Andrés Agusti. Escenografía: Asdrúbal Meléndez. Material Eléctrico y Máquinas: ULA. Ficha Artística: Doris Wells (Oriana adulta), Claudia Venturini (Oriana adolescente), Hanna Caminos (Oriana niña), Daniela Silveiro (María adulta), Maya Oloe (María adolescente), Mirtha Borges (Fidelía), Rafael Briceño (Padre), Luis A. Castillo (Sergio), Asdrúbal Meléndez (Sanchez), Philippe Rouleau (Georges). Premios: Cámara de Oro (Cannes, 1985), Selección oficial (New York, 1985), Catalina de Oro (Cartagena, 1985), Hugo de Bronce (Chicago, 1985), Glauber Rocha, Católico y Mujeres (Figuerada Foz, 1985), Católico (Mannheim, 1985), Municipal mejor película y fotografía (Caracas, 1986), Ateneo de Caracas (Mérida, 1986).

La acción comienza cuando María adulta vuelve desde París, donde ella vive, a la vieja hacienda que ella una vez visitó siendo adolescente. Su primera intención es vender la hacienda tan pronto como sea posible y volver inmediatamente a París, con Georges, su esposo francés, que la acompaña en esta singular "vuelta a la patria." Sin embargo, desde su llegada, la subyuga la presencia de la lujuriosa vegetación tropical que bordea la costa caribeña; la intrigan los comentarios taciturnos de Sánchez, el viejo capataz; y sobre todo, la atrapan los secretos vivientes contenidos en los vestigios de la abandonada casa paterna, a través de los objetos pertenecientes a su tía Oriana, que le hacen recordar lentamente todos los misterios ocultos, que ella descubrió por sí misma en las vacaciones disfrutadas al lado de su tía, veinte años atrás.

Cada objeto que María encuentra al recorrer la casa tiene un significado particular, que abre, a su vez, cada una de las secuencias en la película.

El primer encuentro de María con el pasado, luego de entrar en el umbral de la mansión, será el viejo piano de su tía Oriana, y la inolvidable melodía que María interpreta, introduciendo el tema musical de la película, que describirá asimismo la íntima relación existente entre la tía y la sobrina.

El segundo encuentro será la caja de joyas, que María descubre, guiada por su intuición, escondida en el escaparate del cuarto de su tía Oriana; en esta "caja de sorpresas y recuerdos", María descubre fascinada el caleidoscopio con el cual jugaba de niña, las conchas marinas que recogió en la playa cercana veinte años atrás y, además, las fotografías donde faltan justamente los rostros de los personajes de la historia oculta de su tía. Cada uno de estos objetos abrirán las puertas del recuerdo para que María descubra, junto al espectador, las claves que definen la vida de Oriana.

El tercer y último redescubrimiento, será el columpio enterrado, debajo del árbol inmenso cercano a la casa, que sería el mudo testigo de los trágicos amores adolescentes de Oriana y Sergio, el único personaje masculino joven que aparece en toda la película.

Así como cada objeto reencontrado introduce a María en el camino de sus recuerdos, cada recuerdo de María introduce al espectador en la historia de *ORIANA*, contada a través de sus personajes arquetípicos.

La estructura narrativa de la película se desenvuelve dentro de una circularidad concéntrica, donde cada recuerdo evocado por María adulta, transporta al espectador a las vivencias de María adolescente, cuando descubre la historia juvenil de la tía Oriana. La temporalidad en el film es irregular, como el "caleidoscopio de la conciencia" del sujeto evocador.²⁵ Ambretta Marrosu, por su parte, asocia la historia contada en *ORIANA* a un "juego de cajitas chinas", donde la primera cajita es María adulta al arribar a la vieja hacienda, la segunda es María adolescente de visita en casa de la tía Oriana, la tercera es la tía Oriana vista por su sobrina María durante esas vacaciones en la hacienda, la cuarta cajita representa la trágica historia de los amores juveniles de Oriana y Sergio, y la quinta cajita, complemento de la anterior, es la Oriana niña, hija menor, rebelde y consentida del padre.²⁶

Esta circularidad en la forma narrativa completa, asimismo, el periplo del viaje de vuelta de María a la hacienda y a sus recuerdos: 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 las 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 oposiciones entre díadas 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 giro y en el desenlace final del desarrollo narrativo.²⁷ De tal manera que, las relaciones entre: Oriana-

²⁵ Barreto, Igor. 1985. "Apuntes de un espectador de Oriana". *Imagen*. No.100-13.

²⁶ Marrosu, Ambretta. 1985. "Oriana". *Encuadre*. No. 5.

²⁷ Baíz, Frank. 1993. *La ventana imposible*. Caracas: Fundarte.

María-Fidelia, Oriana-Fidelia-Sergio, Oriana-Padre-Sergio, Oriana-Padre-Fidelia marcarán las pautas del desenlace en cada etapa del relato.

Seguidamente, a través de la descripción de cada uno de estos personajes centrales, se tratará de explicitar las relaciones entre ellos y las rupturas básicas que involucran las mismas.

Oriana, desde niña, mantiene una relación afectiva de "odio-temor-amor" hacia su padre, quien debido a la rebeldía de la niña hacia su autoridad, acostumbraba a confinarla en el cuarto más oscuro de la casa, como máximo castigo, hasta que manifestara su arrepentimiento, el cual garantizaría el perdón paterno. Desde el principio de la película, la confrontación entre estos dos personajes es clara, aún cuando el padre manifiesta a Oriana, cuán orgulloso se siente porque ella nunca llora cuando él la castiga. El padre de Oriana, es el auténtico representante de la cultura patriarcal venezolana, en la cual *"el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través de la orden lingüística, imponiéndola sobre la silenciosa imagen de las mujeres que todavía están atadas a sus lugares, como recipientes de significado, pero no como estructuras de significado."*²⁸ En esta época, Oriana sólo oye y obedece las órdenes de su padre, y nunca le responde. Pero cuando Oriana se transforma en una espigada adolescente y se enamora por primera y única vez de su medio hermano Sergio, estableciendo una relación profunda y vital, ella confronta abiertamente a su padre y, comienza a quebrar por sí misma, no sólo el tabú del incesto, sino sobre todo las barreras de género, clase y raza, que su padre encarna y promueve. Finalmente, Oriana, cuando alcanza su reflexiva madurez, ilustra y enseña sutilmente a su sobrina María, acerca de todas las razones y claves para sobrevivir a su eterno confinamiento en la vieja casa; de esta manera, Oriana "no le miente al pasado", como el resto de las mujeres de su familia prefirió hacer, incluyendo a la madre de María (única hermana de Oriana). Oriana a través de su amor eterno, de su recuerdo permanente, y de sus palabras que evocan el pasado como presente y futuro, se hace artífice de su propia historia, quebrando con su palabra el mandato del padre iracundo. Una secuencia crucial, que

²⁸ Mulvey. L. (1988). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En: *Feminist Film Theory*. Penle, C. (ed.) BFI. Londres.

ejemplifica este enfrentamiento, se da cuando el padre, tras descubrir a Oriana y a Sergio en los matorrales y asesinar a su propio hijo, arrastra a Oriana hasta la pequeña habitación del último piso, y la encierra....

Padre (en voz baja): *Para toda tu vida*
 Oriana (murmura): *No la mía, la tuya.*²⁹

Este último parlamento entre Oriana y su Padre marca no sólo la ruptura final de la tensión entre ambos personajes, sino la decisión final de Oriana de asumir su propio destino, como dueña absoluta de su propia vida, y de la hacienda, removiendo así, al padre del centro de la esfera familiar. Como lo señala Jane Thompkins, "*La remoción del hombre del centro a la periferia es el componente más radical de este esquema milenario, en el cual se han enraizado sólidamente los valores tradicionales de la maternidad, la religión, el hogar o la familia...[en general] los [melodramas] elaboran mitos que dan a la mujer, la posición central del poder y la autoridad dentro de la cultura.*"³⁰

La sola presencia del Padre [interpretado por el primer actor Rafael Briceño, quien siempre ha caracterizado al personaje del general Juan Vicente Gómez tanto en largometrajes —*Juan Vicente Gómez y su tiempo*— como en la telenovela *La Dueña*, de Jose Ignacio Cabrujas, transmitida por el canal del Estado en la década de los setenta, desde las tomas iniciales en la película establece la autoridad indiscutible de su patriarcado. En la primera secuencia de la película, previa a los títulos y créditos, el padre aparece como el centro indiscutible en la foto familiar, rodeado de toda su familia (esposa e hijos —incluido Sergio a instancias de la pequeña Oriana). A lo largo de toda la historia, su presencia no necesita de largos parlamentos, su breve y tajante mandato y su figura inspira temeroso respeto de parte de su esposa, de su hija mayor, de su sirvienta Fidelia, de su hijo ilegítimo Sergio y aún, en la rebelde y pequeña Oriana. El Padre es el mismo hombre capaz de enseñar, con extrema dulzura a su hija menor Oriana cómo cultivar rosas en una hacienda tropical; y con recio orgullo, a su único hijo varón Sergio, cómo disparar

²⁹ Torres, Fina y Lacomblez, Antonine (1991). Oriana. El guión. En: *Secuencia* 64.

³⁰ Thompkins, Jane (1981). "Sentimental Power on Uncle Tom's Cabin." En: *Glyph*. No. 8.

con infalible puntería. Pero tiene asimismo, la sangre fría de asesinar y enterrar con sus propias manos a su hijo Sergio, y confinar a Oriana al cuarto más oscuro "para toda tu vida", cuando él los descubre a ambos en la consumación de su relación amorosa. En este mismo lugar, donde el Padre enterró a Sergio, María encontrará veinte años más tarde, el columpio enterrado donde Sergio y Oriana se citaron por última vez.

Es el Padre quien controla vida y hacienda, y quien presiente la relación incestuosa entre Oriana y Sergio (Secuencia 51), cuando desde la ventana de la biblioteca observa a Sergio de espaldas, quien a su vez contempla a Oriana frente al espejo en la cabaña donde se guardan los trastos viejos. Secuencias sin palabras, sólo imágenes presentan el nudo central de esta tríada de relaciones: Oriana-Padre-Sergio. Sólo en cuatro oportunidades, estos tres personajes aparecen juntos en la película, en la foto inicial de la secuencia 1, en esta escena de miradas de la secuencia 51, en el baile de la escena 52, cuando el padre aparta a Sergio y Oriana y le ordena a ésta retirarse a dormir, y en la escena del filicidio de la secuencia 62. En tres de ellas, no hay cruce de palabras, sólo miradas que establecen claramente las relaciones de poder/rebeldía/sumisión entre Padre-hija-hermano.

Fidelia, la vieja sirvienta negra y madre de Sergio, mantiene siempre una actitud defensiva frente a sus patronos blancos (tanto el padre, como Oriana o María), revelando con ello los nexos que existían entre las mujeres de la Venezuela rural de finales del siglo XIX y comienzos del XX, las cuales "*no necesariamente implicaban amistad, ni hermandad, ni una eventual y natural comprensión...[por el contrario] las deudas [y conflictos] entre las clases simbolizaban más consentimiento que amistad.*"³¹ La confrontación existente entre Oriana y Fidelia, en torno a la curiosidad que la adolescente María manifestaba hacia cada uno de los objetos en la casa (el piano, la caja de joyas, el columpio enterrado), va revelando sus diferentes y contradictorias posiciones hacia el pasado que involucra a ambas. Mientras Oriana permite a María conocerla a través de cada una de las claves que encierran los secretos de la vieja casa, al decirle: "*Hay cosas que uno*

³¹ Burket, E. 1977. "In dubious sisterhood: class and sex in Spanish Colonial South America." En: *Latin American Perspectives*. Vol. IV. No. 1 y 2.

ve y, sin embargo, esas cosas no están donde uno las ve...dales tiempo para irse...ellas regresarán si tú lo quieres de verdad...y si cierras los ojos, las verás todavía mejor...y quizás cuando los abras, todavía están allí"³², como un aviso premonitorio de todo cuanto María descubriría durante sus vacaciones de adolescente al lado de su tía y, al regresar a la misma mansión, veinte años más tarde. Por el contrario, Fidelia insiste una y otra vez, especialmente cuando María pregunta delante de Oriana y Fidelia, sobre la procedencia del columpio enterrado, que María recién había descubierto:

"...Hay cosas que ella (María) no debería ver... cosas que deben quedar en la sombra... Lo que está enterrado, debe quedar enterrado."³³

Oriana y Fidelia representan en sí mismas no sólo dos posiciones diferentes en cuanto a raza y clase, sino también en su actitud ante la vida y ante las relaciones de dominación y opresión que les ha tocado vivir, en el contexto de la sociedad clasista, racista, sexista de la Venezuela rural de principio de siglo XX.³⁴ Fidelia, una mujer negra y cuasi-esclava, acepta con resignación el castigo para su acción de callada rebeldía, buscando el olvido eterno para su pasado. Oriana, joven, blanca, propietaria por herencia, es activa en su confrontación, y con ello, busca dejar su impronta en el presente y para el futuro a través de las memorias de quien la escucha. Oriana usa las palabras para agredir, para vengarse, para recordar. Fidelia actúa tan silenciosamente como vive, al vengar la muerte de su único hijo Sergio: es aleccionadora la escena cuando Fidelia luego de echar veneno para ratas en el agua del Padre que sale de viaje, se sienta en la mecedora a esperar que los zamuros anuncian la muerte del patriarca y procede, sin mediar palabra, a liberar a Oriana de su encierro (secuencia 66). Estas posiciones diversas frente a la vida, son, a veces, indigeribles para la teoría feminista tradicional que "*parece no prestar oídos a las mujeres [pobres] de color,*

³² Torres, F. y Lacomblez, A. ob. cit. *Secuencia* 22.

³³ Ibid. *Secuencia* 12.

³⁴ Wright, W. (1991). *Café con leche: Race, class, and national image in Venezuela*. University of Texas Press. Austin.

*sobre sus propias experiencias de opresión, primero, en sus relaciones de raza, y luego, en sus relaciones de género; de allí que, para muchas de ellas [mujeres, pobres, negras], la explotación y dominación puede estar personificada también por una mujer blanca de clase alta.*³⁵

Sergio, el hijo ilegítimo de Fidelia y el Padre, permanece silente a lo largo de toda la película, sólo establece diálogo con Oriana, durante la infancia y adolescencia de ambos, primero como compañeros de juego y luego como amantes. La única conversación que se suscita ente Sergio y su Padre es, cuando éste lo expulsa de la hacienda, al presentir las relaciones incestuosas entre los hermanos. Sin embargo, la cámara no enfoca este encuentro, sino la reacción de Fidelia a la misma:

Durante toda la conversación de Sergio y el Padre, Fidelia, pegada a la puerta, permanece inmóvil. Sólo una de las sus manos juega nerviosamente con su delantal, arrugándolo y alisándolo.

Padre (off): *Ahora te vas...*

Sergio (off): *Déjeme al menos dos días.*

Padre (off): *Tuviste 18 años para saber cuál era tu puesto.*

Sergio (off): *¿Y cuál era ese puesto?*

Padre (off): *Ya no lo tienes más.*

El diálogo es cubierto por algunas notas de piano entrecortadas que llegan del salón. Fidelia se separa de la puerta y mira hacia el salón.³⁶

Fidelia, asimismo, le advierte a su hijo: "*Ella es tu hermana*", (Secuencia 54) cuando Sergio se balancea en la mecedora mientras observa a Oriana columpiarse en el jardín. Sergio silente no responde a su madre ni a su padre y prosigue sus relaciones, o mejor dicho, las miradas recíprocas con Oriana.

³⁵ Gaines, J. (1986). "White privilege and looking relations: race and gender in Feminist Film Theory". En: *Cultural Critique*. No. 4

³⁶ Torres y Lacomblez. Ob. cit. *Secuencia* 59.

En *ORIANA* el tabú del incesto es presentado de una manera sutil y delicada, comienza como un juego entre niños inocentes, y sólo en el clímax de la narración se descubre el punto clave del confinamiento de Oriana a la casa y sus recuerdos, siendo María adolescente, quien develará los detalles que lentamente va desmadejando su tía, al descubrir la presencia, en ausencia y memoria viva, de un primo desconocido.

Por otra parte, en *ORIANA* el placer visual es experimentado con mayor deleite por el personaje femenino, personaje activo desde el inicio en el juego de seducción: Oriana-niña siempre toma la iniciativa para invitar a jugar con sus muñecas a Sergio; más tarde es Oriana-adolescente, quien —gracias a la cámara que rodea voluptuosa el torso desnudo de Sergio en los rigores del trabajo de la hacienda— mira con deleite la belleza de Sergio, quien a su vez sólo se deja mirar (secuencia 50).

Y en la etapa decisiva para la relación entre ambos, es Oriana quien precisa a Sergio, cuando le ordena tajante, en el mismo tono de mandato que su padre acostumbra tener con sus subalternos:

Oriana: *No, ahora la que habla soy yo: "o las tierras o la hija", pero no "ni las tierras, ni la hija." Elige, ¿qué prefieres?*

Sergio: *Oriana... vete...*

Oriana: *¿La hija?, o prefieres todavía las tierras secas de Caño Largo?*

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.³⁷

³⁷ Ibid. *Secuencia 61.*

Sergio, como hijo de la negra Fidelia, tiene que decidir entre vivir para siempre bajo las reglas del Padre, o liberarse a sí mismo de la doble esclavitud que el Padre representa en esta sociedad patriarcal y racista. Con esta decisión Sergio podría quebrar también las barreras de clase y raza que Oriana intentaba romper desde su infancia. Sin embargo, debido al silencio y la pasividad de Sergio frente a su propio destino, es Oriana quien realmente quiebra con el "patriarcado blanco" tradicional de la Venezuela rural de principios de siglo XX y sugiere la apertura de nuevas posibilidades para la compleja mezcla racial que ha caracterizado a Venezuela.³⁸ Es así, cómo Oriana, al precipitar la primera gran ruptura, no sólo viola los prejuicios raciales y de clase, al enamorarse de su hermano mulato, sino que también desplaza al padre del centro a la periferia de la esfera familiar.

Sin embargo, las diferencias de clase siguen estando presentes en la película, en la relación dominación/sumisión entre Oriana y Fidelia. Aunque existe una tácita y silente complicidad entre ambas, cuando Oriana responde ante el castigo del padre que la encierra "para toda tu vida." Oriana le responde altanera: "No de la mía, la tuya." Inmediatamente a este diálogo decisivo, Fidelia despide al patrón dándole el agua envenenada. Cuando el caballo regresa sólo sin el patrón y los zamuros anuncian su muerte, ambas quedan al fin libres de su común opresor y unidas por un mismo secreto y una misma sangre.

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 dársela 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 de la tierra a manos de los

³⁸ La temática sobre las relaciones interraciales consensuales ha sido tratada antes en la novelística venezolana, en especial por Rómulo Gallegos en *Pobre Negro* y *La Trepadora*, donde es la mujer blanca de clase alta, la que inicia y permite por su propia voluntad una nueva simiente híbrida, siendo ésta el inicio de una sociedad más libre e igualitaria, al menos según la utopía de sus protagonistas femeninas.

terratenientes. Si Oriana rompe con el orden patriarcal sexista y racista de la Venezuela rural y agrícola; será María quien destruirá —al ceder la propiedad heredada a su primo mulato— el sistema de propiedad privada clasista 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, utilizando la forma narrativa melodramática en su discurso fílmico. En este sentido, *ORIANA* va un poco más allá de la incipiente propuesta de liberación femenina iniciada en *Ifigenia* (película basada en la obra homónima de Teresa de La Parra, y dirigida por Iván Feo). *Ifigenia* describe la vida de una señorita de la clase alta, que se aburre en la Caracas de los años veinte; también *ORIANA* supera la propuesta populista presentada por Romúlo Gallegos en *Pobre Negro*, donde se relata la rebelión de los esclavos negros en las haciendas de cacao a finales del siglo XIX; en ninguno de estos casos se resuelven las relaciones de poder, explotación y dominación basadas en las diferencias raciales y de clase.

Por el contrario, *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 todos los argumentos de las telenovelas venezolanas, la mujer es representada como una chica pobre del campo, que depende de los deseos del hombre rico de la ciudad para tomar sus propias decisiones. En *ORIANA*, los personajes femeninos son quienes adquieren y ejercen por sí mismas el poder para controlar sus propias vidas y tomar decisiones por ellas mismas, con el fin de romper la estructura familiar y patriarcal tradicional que las rodea. 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 oprimidas, a través de la resignación, y la sumisión que refuerzan los valores de la clase dominante³⁹, películas como *ORIANA*, pueden convertirse en una alternativa válida del género

³⁹ Ref.: Colomina, Marta. 1971. *El huésped Alienante*. LUZ. y Arreaza, E.; Bettarell, E. y Gonzalez, R. 1972. "Imagen de las telenovelas en un sector de la población caraqueña". Caracas: *Orbita*. No. 2, entre otros trabajos pioneros que analizan las telenovelas venezolanas.

melodramático para la reformulación del discurso dominante, con el fin de “facilitar el aprendizaje crítico de la realidad por parte del público en general.”⁴⁰

Conclusión

Este trabajo ha sido un primer intento de analizar algunos aspectos del cine venezolano en el contexto del “Nuevo Cine Latinoamericano” como alternativa del cine industrial y autoral. El cine venezolano ha sido escasamente estudiado por los académicos e investigadores, no sólo en EE.UU. y Europa, sino también en Latinoamérica y Venezuela, donde la investigación se ha centrado más en los aspectos económicos y las estrategias de producción. Sin embargo, desde 1967 con la revista venezolana *Cine al día* se dió inicio al análisis sistemático del cine nacional, desde otras perspectivas. Esta tendencia ha sido proseguida exitosamente por las revistas *Comunicación*, *Encuadre* y, más recientemente, *Objeto visual*, de la Cinemateca Nacional, que intentan ser material de apoyo indispensable para docentes e investigadores de las incipientes cátedras de estudios cinematográficos en las universidades venezolanas.

Este trabajo presenta como una característica singular del cine venezolano, el auge de las mujeres cineastas, quienes enfatizan no sólo el punto de vista femenino en torno a los temas recurrentes sobre la marginalidad, la violencia y la delincuencia, sino también exploran el papel de la mujer en la cambiante sociedad venezolana, especialmente en la búsqueda de “los secretos individuales para descubrir verdades colectivas.” El cine venezolano dirigido, producido e interpretado por mujeres, asume, en un primer estadio, un estilo melodramático, que revisa y modifica sustancialmente las interpretaciones sobre las relaciones de poder referidas a raza, clase y género, no sólo en la Venezuela rural, sino también urbana.

El renacimiento del estilo melodramático, en el contexto de la segunda y tercera ola del “Nuevo Cine Latinoamericano” —más

⁴⁰ López, Ana. 1988. “La Otra historia: el nuevo cine latinoamericano”. *Radical Historical Review*. No. 41.

interesado en la "subjetividad colectiva popular" que en la denuncia concreta de situaciones de opresión— necesita ser analizado cuidadosamente, con el fin de propiciar mecanismos de resistencia cultural, sin descuidar la redefinición de la "cultura popular" en el contexto de una audiencia mayor, más identificada con la cinematografía nacional y en la cual se siente mejor reflejada.

En este sentido, *ORIANA* es una propuesta importante para emprender esta tarea. Dentro de la filmografía de Fina Torres el regreso a la patria y la huída de ella —tal como se evidencia en su segundo largometraje *Mecánicas celestes*, (1996)—, desde el género melodramático, adquieren el valor de los arquetipos para describir los mecanismos de resistencia a la cultura nacional tradicional, asumiendo el control de la propia historia, o de la cultura foránea como permanentes exiliados en busca de la tierra de las utopías invencibles.

Bibliografía

- AGUIRRE, J. M. y BISBAL, M. (1980). *El nuevo cine latinoamericano*. Ed. Ateneo. Caracas.
- ARREAZA CAMERO, E. (1997). "Aproximación al estudio de la mujer en el cine venezolano: La Cineasta como Escritora." En: *Mar de Leva*. Maracaibo.
- ARREAZA, E., BETTARELL, E. y GONZÁLEZ, R. (1972). "Imagen de las telenovelas en un sector de la población caraqueña." En: *Orbita*. No. 2. Caracas
- BAÍZ, F. (1993). *La ventana imposible*. Fundarte. Caracas.
- BARRETO, I. (1985). "Apuntes de un espectador de Oriana." En: *Imagen*. No. 100-13.
- CATÁLOGOS de las VI, VII y VIII ediciones del Festival Manuel Trujillo Durán.
- BURKET, E. (1977). "In dubious sisterhood: class and sex in Spanish Colonial South America." En: *Latin American Perspectives*. Vol. IV. No. 1 y 2.
- BURTON, J. (1976). "The hour of the Embers: on the current situation of Latin American Cinema." En: *Film Quarterly*. Vol, XXX. No. 1.
- (1978). "The camera as gun: two decades of culture and resistance in Latin America." En: *Latin American Perspective*. 16. Vol. V. No. 1.
- COLOMINA, M. (1971). *El huésped Alienante*. LUZ.

- FUSCO, C. (1987). *Selections from New Latin American Cinema*. Hallwalls. New York.
- GAINES, J. (1986). "White privilege and looking relations: race and gender in Feminist Film Theory." En: *Cultural Critique*. No. 4
- GABRIEL, T. (1989). "Towards a critical theory of Third world films." En: *Question of Third Cinema*. Pines, J. and Willenmen, P. (ed). BFI. Londres.
- GARCÍA-ESPINOZA, J. (1979). *Una imagen recorre el mundo*. Ed. Letras Cubanas. La Habana.
- GONZÁLEZ, N. (1996). "Fina Torres: un salto de película." En: *El Nacional*. F-9. 10-11-96.
- LÓPEZ, A. (1986). "The Melodrama in Latin America." En: *Wide Angle*. Vol. 7. No. 3.
(1988). "La Otra historia: el nuevo cine latinoamericano." En: *Radical Historical Review*. No. 41.
- LUCIEN, O. (s/f) "Cine Venezolano: ¿una quimera?" En: *Comunicación. Zoom al cine*. No. 68. Caracas: Centro Gumilla.
- MARTÍN-BARBERÓ, J. (1988). "Communication and culture." En: *Media, Culture and Society*. Vol. 10.
(1993). *De los Medios a las mediaciones*. G. Gilli.
- MARROSU, A. (1985). "Oriana." En: *Encuadre*. No. 5.
- MULVEY, L. 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En: *Feminist Film Theory*. Penle, C. (ed.) BFI. Londres.
- RICH, R. (1987). "After the revolution: the second coming of Latin American Cinema." En: *Village Voice*. Feb. 10. pp. 23-27.
- RODRÍGUEZ, A. (1996). "Benacerraf y Torres: señoras del cine." En: *El Nacional*. Papel Literario. 28-4-96.
- SCHWARTZMAN, K. (1992). *Cronología descriptiva de películas hechas por mujeres en Venezuela (1952-1992)*. Mimeo. Cinemateca Nacional.
- SOLANAS, F. y GETTINO, O. (1969). "Hacia un tercer cinema." En: *Revista Tricontinental*. No. 13.
- THOMPCKINS, J. (1981). "Sentimental Power on Uncle Tom's Cabin." En: *Glyph*. No. 8.
- TORRES, F. y Lacomblez, A. (1991). Oriana. El guión. En: *Secuencia* 64.
- WRIGHT, W. (1991). *Café con leche: Race, class, and national image in Venezuela*. University of Texas Press. Austin.