

Caracas: espacio urbano y travestismo

Caracas: urban space and transvestism

Mirna Mendoza¹

mendozami@gmail.com.

Cósimo Mandrillo²

cosimomandrillo@gmail.com

Resumen

En la cinematografía venezolana se presenta el cuerpo travesti en espacios urbanos donde prevalece la oscuridad. Siguiendo esa hipótesis esta investigación se hizo a la luz de las ideas de una semiótica de la ciudad expuestas por Eco y Greimas. A tal fin, se seleccionaron seis (6) largometrajes como corpus de la presente investigación: *En Venezuela es la cosa* de Giancarlo Carrer (1978), *Más allá del silencio* de César Bolívar (1985), *La oveja negra* de Román Chalbaud (1987), *Amor en concreto* de Franco Peña (2006), *El tinte de la fama* de Alejandro Bellame (2008) y *Cheila, una casa pa' Maíta* (2009) de Eduardo Barberena. En todos ellos se representa una arquitectura de lo secreto, de espacios cerrados que logran seducir y provocar al personaje-usuario-espectador. En contraposición, los espacios abiertos intimidan y alejan. El conjunto tiende a Caracas como la ciudad capital donde todo es posible, especialmente para el rostro masculino/femenino del travesti que se hace presente debido a la configuración de un cuerpo espectáculo durante las noches.

Palabras clave: drag, topografía, ideología, oscuro.

Abstract

Venezuelan films show the travesty body under a dark urban architecture. This research was done under the semiotic of the city proposed by Eco y Greimas. Six films were analysed for this investigation: *En Venezuela es la cosa* Giancarlo Carrer (1978), *Más allá del silencio* de César Bolívar (1985), *La oveja negra* de Román Chalbaud (1987), *Amor en concreto* de Franco Peña (2006), *El tinte de la fama* de Alejandro Bellame (2008) y *Cheila, una casa pa' maíta* (2009) de Eduardo Barberena. This visual imaginary is built under a secret architecture with closed places that seduce the character-user-audience. Meanwhile, open spaces do the opposite. This ideology is

¹ Profesora de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, Venezuela.

² Profesor de la Universidad del Zulia, Venezuela.

mainly based on the idea of Caracas as the city where all dreams come true, especially for the masculine-female face of the travesty that makes himself a show body every single night.

Key words: drag, topography, ideology, darkness.

Recibido: 12/04/2015 - Aprobado: 26/05/2015

La gran pantalla nos muestra un cuerpo sexo género diverso que se mueve en diferentes espacios, unas veces camuflado, otras completamente al descubierto, otras veces exagerando sus características identitarias. En fin, este cuerpo construye un lenguaje propio y se muestra en su dinámica cotidiana mediante su relación con el entorno. Este entorno, por su parte, se recrea y construye su propio lenguaje con base en ciertas características como el deseo identitario de los personajes, una sociedad heteronormada y una particular funcionalidad arquitectónica. Eco (1968) asume una postura funcionalista respecto al signo arquitectónico al proponer que la apariencia de cualquier objeto o espacio comunica su posible función, constituyendo un dato cultural que determina una conducta en el usuario.³

“...quien examina con mayor atención la arquitectura ya tiene la sensación de que es algo más que un acto de comunicación de masas (...) toda obra arquitectónica aporta algo nuevo y no solamente por ser una nueva máquina para vivir que connota una ideología del habitante, sino también porque su existencia critica otras maneras de vivir y las ideologías que le han precedido (...) En la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir...”⁴

En la cinematografía venezolana el cuerpo travesti subversivo se revela ante el espectador en espacios con una arquitectura urbana mayormente cerrada. El descubrimiento ocurre al cobijo de una arquitectura de lo secreto, de lo oculto que seduce y a la vez provoca al personaje-usuario-espectador. En contraposición, los espacios abiertos intimidan y alejan. En su relación con el personaje-usuario, el espacio muestra un gran poder de manipulación sobre los cuerpos. Greimas (1982) plantea, en estudios sobre el entorno, el surgimiento de una semiótica topológica necesaria para “una descripción, producción e interpretación de los lenguajes espaciales”. Se muestra así la estrecha asociación existente entre el cuerpo y el espacio. El elemento topológico provisto también de un lenguaje que basado en su función puede comunicar y manipular al espectador-usuario. De este modo, como la arquitectura y el urbanismo pasan a ser notablemente significantes en cualquier espacio.

1. La ciudad

La ciudad de Caracas es un escenario recurrente al abordar la temática del travesti. La ciudad capital seduce a los sujetos con la idea de la liberación ideológica y socioeconómica, de la diversidad y la posibilidad de un permanente estado de bienestar. Sin embargo, asociadas con esta idea de liberación del travesti como ser, surgen las presiones sociales que lo limitan a existir en la oscuridad.

³ Véase a Eco, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*. España, Lumen, 1979.

⁴ *Ibidem.*, p. 369.

La focalización del travestismo en la gran pantalla venezolana, en general, es coartada hasta llegar al punto de marcar el tiempo espacio-temporal con un solo ritmo de existencia en la gran ciudad, el nocturno y la práctica reclusión en sitios pequeños como clubs, avenidas y calles, casas.

2. Estética de lo oscuro

Los personajes, la ciudad y los espacios asociados con el sexo género diversidad en la cinematografía venezolana se representan mediante una estética de lo oscuro. En Latinoamérica y el Caribe han surgido una serie de estéticas que acompañan los diferentes discursos artísticos, tales como lo real maravilloso de Carpentier, la estética de la basura de Rogerio Sganzerla o la estética del hambre de Glauber Rocha. Estos discursos son el resultado del así llamado hibridismo, atribuido a Homi Bhabha. El hibridismo es una forma de irreverencia a las clases establecidas y al viejo concepto de razas, especialmente durante los períodos coloniales y dado su apoyo al mestizaje y la criollización.⁵

Estas estéticas parten del hibridismo pero han evolucionado hasta llegar a ser un modo de inclusión a todos los excluidos por razones no sólo sociales, económicas, sino también físicas o de género. Entre esos excluidos se cuentan los discapacitados y los sexo género diversos. La estética de lo oscuro se presta para incorporar y reivindicar a esta población en la cinematografía venezolana, y está constituida, solo a manera de ejemplo, por espacios urbanos cerrados, oscuros, privados, solitarios; por el uso de la máscara, el secreto, la aparición de un cuerpo sexual coartado. Una estética semejante es especialmente evidente al analizar el travesti en el marco del binomio compuesto por el cuerpo y la ciudad. Greimas hace énfasis en la importancia de “la existencia de la ciudad como referente imaginario global”.⁶ Caracas ha sido el paisaje representativo de la cinematografía venezolana por años. Al principio se puede pensar que fue solo por razones circunstanciales. Esto nos permitirá visualizar una evolución del concepto espacio e ideología a través del discurso audiovisual venezolano del sexo género diversidad.

3. Metodología

Esta investigación se acoge a un diseño documental. Este tipo de estudio se basa en la localización, análisis e interpretación de documentos (López Morales, 1994). El concepto de documento, sin embargo, es más amplio, cubre, por ejemplo: diapositivas, planos, discos y películas. Estas últimas son el documento primario de esta investigación. Para su análisis, se seleccionaron seis largometrajes de la cinematografía venezolana: *En Venezuela es la cosa* de Giancarlo Carrer (1978), *Más allá del silencio* de César Bolívar (1985), *La oveja negra* de Román Chabaud (1987), *Amor en concreto* de Franco Peña (2006), *El tinte de la fama* de Alejandro Bellame (2008) y *Cheila, una casa pa Maíta* (2009) de Eduardo Barberena.

4. Análisis

En *Venezuela es la cosa* (1978), se muestra ampliamente una estética del espacio abierto tanto diurno (fotograma 1) como nocturno (fotograma 2), en la ciudad de Caracas. Sin embargo, se

⁵ Véase a Stam, R. *Beyond Third Cinema: The Aesthetic of Hybridity*. New York: Routledge, 1998, p.159.

⁶ Greimas, A. *Para una semiótica topológica*. Madrid, Fragua, 1982, p.171.

presentan una serie de sitios de entretenimiento y placer en la ciudad capital, específicamente en las calles del centro. Pero es en la noche, cuando los cuerpos vestidos de rojo, simbolizan y exaltan las características femeninas de las trabajadoras sexuales, dispuestas a lo largo de la calles y en las esquinas, como maniquíes que venden su cuerpo aunque no estén encerradas en vidrieras. (ver fotograma 2).



Fotograma 1. Ciudad de Caracas de día.
En Venezuela es la cosa (1985)



Fotograma 2. Trabajadoras de la noche.
En Venezuela es la cosa (1985)

La travesti que camina en la calle emerge en este discurso unida ya de manera indisoluble a la nocturnidad urbana, como se puede observar no sólo en este largometraje, sino en, *La oveja negra*, *Amor en concreto* y en el *Tinte de la fama*. El viaje, sea corto o largo, es parte sustancial de la metamorfosis del cuerpo travesti en cuerpo espectáculo. Hay un ritual del desplazamiento ligado a la realización de su ser. El travesti se transforma y se moviliza hacia el motel, se moviliza hacia los clubes, y reiteradamente, se moviliza hacia las calles durante las noches para prostituirse. La cotidianidad equivale a una constante movilización.

En Venezuela es la cosa de Giancarlo Carrer (1978) se inicia la narración con lo que acontece en el mundo nocturno de la prostitución. Desde el inicio del film, se hace referencia a la unidad fraseológica (UF) “las estrellas aparecen”, una metáfora que resalta la ironía del discurso a través de la comparación de las trabajadoras de la noche con las estrellas, pues ellas son las protagonistas de la calle durante el horario nocturno. La UF “extrañas mujeres” revela la aparición de todo tipo de

mujeres incluyendo a las travestis. Luego se retoma el tono humorístico irónico en varias partes de este largometraje. El narrador, por ejemplo, enuncia el siguiente fragmento: “No aparecen en la prensa, ni en la televisión. Oficialmente no existen, pero se conocen en todo el mundo”, con lo cual resalta la idea de lo absurdo y lo paradójico de un mundo que se visibiliza sólo en el espacio nocturno de ciertas calles citadinas. Además el narrador interviene otra vez refiriéndose a las prostitutas como trabajadoras que están a la completa disponibilidad del cliente: “Están ahí, esperando al pequeño burgués ya caduco o al joven impaciente que necesita un remedio de urgencia”. La carga irónica de las frases apunta a la configuración humorística del hombre mayor clase media y del jovencito urgido por saciar su ímpetu sexual. Asimismo, se muestran una serie de etiquetas como: las estrellas, extrañas mujeres, Mignotta en Roma, callejeras en Madrid, trottoir en París, caminadoras en Caracas, la amiguita. Todos estos nombres connotados despectivamente enfatizan la marginación al régimen nocturno de personas que como este travesti, trabajan comercializando su cuerpo en las noches caraqueñas.

El espacio cerrado es el hotel del cual sale la pareja (fotograma 3) durante la madrugada cuando aún está oscuro. El espacio cerrado exalta la posibilidad del sujeto heterosexual de consumir relaciones sexuales con un travesti. El lenguaje corporal tal como el sujetar del brazo al travesti (ver fotograma 3) o abrírle la puerta del carro (ver fotograma 4); además del vestuario masculino y femenino, sirve de camuflaje para simular una relación entre individuos heterosexuales.



Fotograma 3.



Fotograma 4. Hombre acompaña al travesti a tomar un taxi.

La luz del día obliga a la reclusión (fotograma 5), cual cenicienta que huye a la hora señalada. El travesti busca su espacio privado. En la habitación se despoja de todo su look femenino (Finol, 2009) y continúa con su rutina nocturna (fotograma 6)⁷.



Fotograma 5



Fotograma 6

La película *Más allá del silencio* (1985), de César Bolívar, se ubica, igualmente, en la ciudad de Caracas. El Travesti, llamado Francisco Brito Moreno, mejor conocido por sus clientes en el mundo nocturno, como Rita, se muestra tanto en espacios abiertos nocturnos limitados a las calles caraqueñas, como en espacios cerrados en la intimidad de su apartamento. Esta intimidad le permite despertar los deseos homosexuales de Luis Alberto solo por breves momentos (fotograma 7), porque una vez que se mueven al espacio abierto de la calle, Luis Alberto retoma su compostura heteronormada y se aleja de Rita (fotograma 8).

⁷ Finol, J. E. "El cuerpo como signo". *Enlace: Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento*. Año 6 número 1, enero-abril, 2009, pp. 115-131.



Fotograma 7

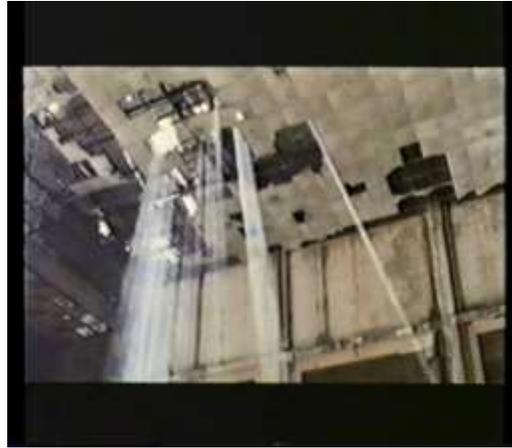


Fotograma 8

En *La oveja negra* (1987) de Román Chalbaud, las ruinas del cine Anauco en Caracas (fotograma 9), sirven de guarida a un grupo de excluidos sociales: ladrones y homosexuales tanto masculinos como femeninos. Nuevamente aquí lo oscuro invade el ambiente y a la gente que allí habita. La claridad del día no es más que una sospecha que se cuele a cuenta gotas a través del techo (fotograma 10). La luz del día y la presencia de quienes viven en la claridad se restringe cuidadosamente.



Fotograma 9.



Fotograma 10. Llovizna de luz.

Además de esta guarida emblemática de la ciudad capital, se muestran las calles caraqueñas donde Evelio se dirige en busca de diversión acompañado por Hermes durante la noche (fotograma 11). Incluso se aprecia una calle caraqueña con caminadoras. La cámara hace un recorrido en primer plano de cada caminadora hasta llegar a Jorge Negrete. La idea de la movilización se acentúa como estrategia narrativa que provoca en el espectador el deseo de selección y compra del artículo deseado.



Fotograma 11

En *Amor en concreto* (2006), Franco Peña maneja a su modo la oposición entre los espacios públicos y los espacios privados. En la calle se desarrolla casi toda la historia y es donde se ubican los travestis. Barberena, su director, recrea una famosa avenida caraqueña, la Av. Libertador, donde confluyen los sexo-género diversos. Barberena, por cierto, transmuta el nombre de la avenida de Libertador a Liberación, con lo cual le confiere una semántica más específica y apropiada al tema central de la película. Además, en *Amor en Concreto* los travestis se muestran no sólo en las calles de Caracas trabajando, sino que dejan ver un mundo creado por ellos a través de los sitios de reunión

(casas ambientadas como sitios nocturnos donde los estigmatizados tienen cabida, incluso con su apariencia femenina-masculina que se muestra en su “facha”. Así lo expresa Clemencia:

“Este es el único sitio donde entro con esta facha [...] Aquí Clemencia es la reina”.

El cuerpo del travesti ligado a su identidad logra mostrarse en armonía en estos mundos posibles, pero siempre a la sombra de la ideología dominante, la heteronorma. La movilización hacia Caracas, la capital, como respuesta a los deseos del ser y su realidad corpórea es abordada en esta película. Así tenemos a Clemencia hablando con Tony después de un enfrentamiento con la policía la noche anterior. En Peña la percepción de lo urbano oscila entre la alternancia del amor y el odio de tal manera la ciudad se dibuja en un escenario de dolor y tristeza como se observa en el siguiente fragmento: Clemencia: ¡Ay qué cómica! Tú sabes que yo me vine a Caracas porque bueno yo quería cambiar mi vida y en cierto modo la cambié porque ahora en lugar de que me caiga a palos mi papá, me cae a palos la policía. Clemencia, confiesa haber abandonado su pueblo natal por tres razones: ser travesti, liberarse de la ira de su padre y ser amada por un hombre. Se observa nuevamente el tema del viaje como estrategia narrativa liberadora. La necesidad de Clemencia de salir de su pueblo natal para “cambiar su vida” la lleva a emprender su viaje a la capital, pero sólo consigue trabajar como travesti.

El ser travesti y no ser amada la impulsa a regresar a su pueblo, a seguir su viaje, y lo hace vestida de hombre de la cintura hacia arriba –sombrero (fotograma 12), camisa, traje- en tanto calza sandalias de mujer (fotograma 13). Aparecen nuevamente las relaciones: arriba/abajo- hombre/mujer. Las sandalias y las uñas pintadas de rojo sobre un fondo negro tendrían una significación de anclaje en el verdadero ser de un naturaleza travesti. Biederman señala que en las sociedades patriarcales los estratos superiores simbolizan lo masculino mientras que los estratos inferiores representan lo femenino. Asimismo, el uso de la hipérbole de la figura masculina en el travesti unida al nombre de Tony el pretendiente y a las sandalias rojas se revisten de una tremenda carga irónica.⁸



Fotograma 12.
Clemencia de traje.

⁸ Véase a Biederman, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.



Fotograma 13.
Clemencia en sandalias y uñas de rojo.

En *El tinte de la fama* (2008), Alejandro Bellame, presenta a Héctor, un travesti que trabaja en la calles de Caracas (fotogramas 14-15), y se cree la reencarnación de Marilyn Monroe. El hecho de que se muestre en este film a Héctor interactuando con otros personajes durante el día, se presenta como elemento innovador ante una estética de lo oscuro que parece predominar en lo que respecta a la cinematografía venezolana ligada al sexo-género diversidad. En el largometraje anterior, *Clemencia*, se muestra bajo la luz del día pero solo brevemente, cuando sale de la jefatura y toma un taxi a casa después de haber estado detenida toda la noche. Héctor, por el contrario, en este largometraje, se muestra en varias escenas donde interactúa con otros personajes.



Fotograma 25.
Calles de Caracas de día



Fotograma 14.

Héctor caminando por las calles nocturnas en su rol de Marilyn



Fotograma 15.

Héctor durante el día.

En *Cheila, una casa pa' Maita* (2009), Eduardo Barberena muestra repetidamente espacios como las casas, con sus respectivas reuniones y fiestas carnavalescas muy al estilo Bajktin. Se muestra el espacio construido y representado por el mundo de los sujetos sexo-género diversos en su totalidad, se trata de un espacio íntimo que les permite poder ser, este es el apartamento de la *drag queen*, un mundo donde se puede ser visibles y gozar de su identidad femenina: el espectáculo. Eco (1979) propone la creación de mundos posibles como una construcción cultural. Todo el erotismo de la indumentaria de los drags unido a la corporeidad se muestra en espacios cerrados como la casa o sitios o clubs nocturnos. En la película se observa una gran toma en primer plano del Barrio 23 de Enero a plena luz del día pero inmediatamente se hace una toma del apartamento de la drag donde se encerrarán a disfrutar de su fiesta (ver fotograma 16-17). El apartamento está decorado con una pancarta enorme de la diva drag y una cortina multicolor en alusión a la bandera de la comunidad LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales). El conjunto de imágenes que se puede apreciar desde afuera del edificio simbolizan la felicidad del encuentro en su máxima expresión (hipérbole). Ver fotograma 18.



Fotograma 16.
23 de enero



Fotograma 17 Fiesta en el apartamento.



Fotograma 18.
Apartamento de la drag.

Consideraciones finales

- La estética de lo oscuro cubre al travestismo en la gran pantalla, en general, hasta llegar al punto de marcar el tiempo con un solo ritmo de existencia, el nocturno y la práctica de reclusión en sitios pequeños, callejeros y camuflados. Sin embargo, los dos últimos largometrajes parecen abrir un boquete y dar paso a una estética de la cotidianidad que refleja la vida de los travestis en su accionar tanto diurno como nocturno. Esto permite mostrar la armonía entre identidad y cuerpo de los sujetos que transitan en el mundo de lo masculino y lo femenino sin mayor contrariedad salvo las demarcadas por el territorio heteronormado.
- En los setenta el director Carrer con su largometraje *En Venezuela es la cosa* (1978) hace un intento, a través de *flashbacks*, por mostrar breves apariciones a la luz del día del travesti con su rostro femenino, pero enfatiza su vida nocturna como caminadora en las calles de la ciudad capital. En los ochentas, César Bolívar con *Más allá del silencio* (1985) y Román Chalbaud con *La oveja negra* (1987) muestran un travesti cuya visibilidad se limita al ritmo nocturno de las calles. Bolívar también muestra muy brevemente la dinámica de vida cotidiana del travesti pero dentro del espacio cerrado e íntimo de su apartamento.
- En los dos mil Franco Peña con *Amor en concreto* (2006) continua con la presentación de un travesti que se limita a estar bajo las sombras, incluso las escenas eróticas se llevan a cabo en un callejón y en la casa de amigos. Todo es un ambiente de gran oscuridad. Alejandro Bellame con *El tinte de la fama* de (2008) aparece un travesti que se mueve en los dos mundos: el nocturno como travesti y el diurno, como hombre, conservando el amaneramiento y su deseo homosexual. Se abre una ventana más grande en la cotidianidad del travesti como ser humano y no sólo como trabajador de la noche; y Eduardo Barberena con *Cheila, una casa pa Maíta* (2009) muestra a no sólo travestis, sino a otros sujetos género diversos rechazados por compartir el espacio diurno de una casa de familia heteronormada y confinados al espacio cerrado de un apartamento de una drag en el 23 de Enero.
- La ciudad de Caracas se muestra como escenario recurrente relacionado con la temática del travesti. La ciudad capital seduce a los sujetos con la liberación ideológica y socioeconómica de la diversidad y bienestar en todo nivel.
- La construcción del cuerpo espectáculo, con la ayuda de la tecnología de la belleza, le permitirá al travesti un lugar en las calles nocturnas ciudadanas o clubs a fin de ser reconocido y aceptado por ciertos grupos de la sociedad heteronormada. Este proceso que al parecer es tan frívolo por relacionarse con el entretenimiento y el goce, permea las fronteras ideológicas y logra que se reconozca y acepte a los travestis como los que son, aunque sea solo en ciertos lugares nocturnos.

Referencias cinematográficas

- BARBERENA, E. (Director). (2010). *Cheila una casa pa' maita*. (Película). Venezuela. Productora: Fundación Villa del Cine.
- BELLAME, A. (2008). *El tinte de la fama*. (Película). Venezuela. Productores: Totem Films.

- BOLÍVAR, C. (1985). *Más allá del silencio*. (Película). Venezuela. Productores: César Bolívar y Cinearte.
- CARRER, G. (Director). (1978). *En Venezuela es la cosa*. (Película). Venezuela. Productores: Corona cinematográfica.
- CHALBAUD, R. (Director). (1985). *La oveja negra*. (Película). Venezuela. Productores: Mauricio Walerstein y Abigail Rojas.
- PEÑA, F. (Director). (2003). *Amor en concreto*. (Película). Venezuela. Productora: Cameo Film, cologne, Annette Pisacane. Coproductores: Ziga Films (Caracas), Acrobates Film (Paris) Claire Lajournard.

Referencias bibliográficas

- BIEDERMAN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- ECO, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*. España, Lumen, 1979.
- FINOL, J. E. “El cuerpo como signo”. *Enlace: Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento*. Año 6 número 1 enero-abril, 2009, pp. 115-131.
- GREIMAS, A. *Para una semiótica topológica*. Madrid, Fragua, 1982.
- STAM, R. *Beyond Third Cinema: The Aesthetic of Hybridity*. New York: Routledge, 2003, pp. 31-48.