



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL
TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN I

**Los Efectos Cognitivos de la Comunicación: *La Teoría Framing en la
Cinematografía Homosexual Venezolana***

Profesor:

Carlos Colina

Autor:

Jesús Lovera C.I: 18.754.418

Caracas, Enero 2015

A lo largo de la historia de la comunicación el cine ha sido considerado como uno de los medios que instituye un aprendizaje significativo y de gran entretenimiento en el ser humano. Se trata de un ente que proporciona información sobre acontecimientos y situaciones que se desarrollan en la sociedad así como en diversos contextos, provee un goce cultural a los receptores y distrae de las situaciones cotidianas y adversas que se pudiesen suscitar en la colectividad.

Para Kafel citado en Giménez y Berganza (2009) el cine más que anunciar una determinada información “brinda una función asentada en divertir y educar”, y como entidad educativa debería tener el deber de difundir objetivamente la temática que se desarrolla en su trama. No cabe duda que en la cinematografía se articulan imaginarios sociales, hay predominio de efectos especiales, sonidos y hasta el tratamiento de argumentos fingidos que forman parte de la tradición de la gran pantalla. Sin embargo, el cine así como es fuente de entretenimiento también ostenta una función social, la cual produce efectos psicológicos inmediatos en los espectadores, según Pérez (2014).

A través del cine el espectador aprende y recibe ideas que son trascendentes durante su vida, el cine “retrata la realidad con imaginación”, por ello debe tener un efecto reflexivo y sanador; según Saura (2014). Autores como Andrew Tudor, Garth Jowett o James Linton destacan la importancia de la función social del cine, y hacen énfasis en la experiencia cinematográfica como un proceso comunicativo que “sucede dentro de un contexto socio-cultural determinado y que, en razón de su apelación emotiva, ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes sociales e individuales” (pág.2). Es por ello, que el cine debería mostrar realidades más palpables y objetivas en sus temáticas, sin alterar la ecuanimidad de la misma.

No obstante, a lo largo del tiempo se ha percibido que el cine, tanto nacional como internacional, en materia de asuntos homosexuales, ha tenido la costumbre de generar un sutil proceso de selección donde se resaltan ciertos aspectos de una temática en específico, presentando la misma como un asunto de suma importancia y enfatizando causas de ciertos fenómenos. Esta particularidad

es conocida habitualmente como “*el encuadre*” o también llamado “*Framing*”. El mismo explica que todo profesional, motivado a sus experiencias personales, orientación ideológica, política o religiosa, gustos o afinidades, tiene la capacidad de interpretar la realidad de un asunto, “enmarcándola y definiéndola dentro de unos parámetros subjetivos y que distan mucho de la pretensiones o aspiraciones de sus coetáneos”, según Sádaba citado por Giménez y Berganza (2009).

Para el autor citado con anterioridad, discurrir sobre la *teoría framing* implica el tratar una realidad que pasa por un sujeto, el cual interpreta “a tenor de unos filtros”, y la hace diferente, implicando que dicha realidad queda “enfocada no solo por la ideología, modos de pensar o tema que se seleccione, sino también por los medios de que disponga su medio, el formato en el que se ubique el contenido y el corpus operandi de los sujetos que intervienen, así como los elementos obviados o implícitos en la información, que en forma de contexto, el receptor codifica, de uno u otro modo cuando recibe la información”. (pág. 52). El *framing* no es más que enfatizar y resaltar causas particulares de ciertos fenómenos, dándole mayor relevancia a estos con respecto a la totalidad de un tema.

Origen del *Framing*:

Al enfatizarse sobre esta teoría no hay que darle exclusividad al ámbito periodístico, pues la misma también está presente en otras áreas de la comunicación, como lo son la radio, la televisión e inclusive el cine. Sin embargo, el *framing* tiene su punto de origen en la denominada sociología interpretativa. Para Giménez y Berganza (2009) este concepto surge primeramente en el ámbito de la psicología cognitiva propuesta por Bateson, quien fue el primer hombre en utilizarlo para explicar cómo las personas, una vez que conocen, “se fijan en unos aspectos de la realidad y obvian otros” (pág.52). Se le denominó con el término “*frame*” haciendo referencia a un “*marco*”, pues el mismo permite distinguir el cuadro en la pared en el que cuelga, además, “sirve como instrumento de la mente, con los que se ahonda en las diferencias que encontramos en las cosas”, según Sádaba (2009).

No obstante, Goffman sería en autor que trasladaría dicho término a la sociología, utilizándolo en 1974 y señalando que “lo esencial no es la realidad sino cómo ésta es interpretada y valorada por el individuo” es decir, se utiliza tal expresión para designar el contexto de la realidad y la estructura mental que incorpora los datos externos objetivos, pues “las definiciones de la situación tienen que ser ratificadas por los autores, pero vienen dadas por la sociedad”, según Sebastián de Erice.

Como bien se mencionó con anterioridad, el *framing* se traslada a los distintos niveles del proceso comunicativo, de modo que cualquiera de los elementos que intervienen en el mismo pueden enfocar o encuadrar la información. Para Amadeo, citado en Giménez y Berganza (2009), la función del *framing* depende de cada autor, pues éste le atribuirá funciones diferentes al mismo, permitiendo así que la definición sobre una temática cualquiera cambie. Conjuntamente, dicha teoría también se da en el receptor de la noticia, pues recibe la información de un determinado modo, y los hechos relatados “resuenan en su interior de determinada manera” (pág.54). Trayendo como consecuencia que el receptor genere una imagen o concepto particular de la temática que se está concibiendo a través del *framing*.

A pesar de ello, existen otros autores que mencionan funciones distintas con respecto a la teoría *frame*, Tuchman quien para el año 1978 comenzó a aplicar la teoría en los medios de comunicación, considera que los *frames* son “la conjunción entre el trabajo del periodista y de la organización” factores que influyen en la elaboración de un producto final. Conjuntamente, Gitlin citado por Giménez y Berganza (2009), considera que los *frames* permiten procesar grandes cantidades de información de manera rápida y rutinaria, al consistir en “patrones persistentes de conocimiento, interpretación, presentación, selección, énfasis y exclusión, a través de los cuales quienes manejan los símbolos, organizan rutinariamente su discurso verbal o visual” (pág.55). Además, los *frames* aportan un enfoque socializador en términos de poder, al afirmar que quien los maneja gestiona los símbolos sociales. Esta gestión simbólica es la que permite configurar ese imaginario que los medios construyen para influir en la sociedad, la teoría del

framing funciona como alegorías que “se construyen desde el informador hasta el receptor de la información”, según Giménez y Berganza (pág.63).

Precisamente aquí es donde se pueden distinguir los efectos producidos por la teoría *framing*, la cual es capaz de generar “explicaciones que la opinión pública construye de cualquier acontecimiento”. Los llamados encuadres (*frames*) “activan en el receptor ciertas inferencias, ideas, juicios y contrastes referentes a temas diversos” según D’Adamo, García Beadoux y Freidenberg (2007), produciendo así efectos específicos en las audiencias.

Justamente, estos efectos han sido observados en la cinematografía homosexual, tanto de Venezuela como del mundo, donde se muestran enfoques sobre temas respectivos, que generan en los espectadores la construcción de una opinión pública, muchas veces transgresora y tergiversada de este ente.

En torno a esto, D’Adamo, García Beadoux y Freidenberg (2007) consideran una serie de clasificaciones o tipologías sobre el *framing*, donde cada uno de ellas se orienta en generar efectos determinados:

1.- Encuadre Temático: El mensaje se analiza en términos de antecedentes, causas y soluciones. Este encuadre puede ofrecer un punto divergente. Suele tener un mayor impacto en las audiencias.

2. Encuadre Estratégico: Es el más usado en las campañas electorales y muestra una perspectiva personalista de los candidatos políticos. Está orientado, en sólo mostrar las motivaciones personalistas de un candidato político, suele generar una espiral del cinismo en las audiencias.

3. Encuadre Grupo-céntrico: El mensaje se centra en los grupos relevantes e involucrados en el asunto, así como en los beneficios y perjuicios que se producen para ellos. Se enfoca desde una perspectiva adversaria que resalta quiénes son los ganadores y quiénes son los perdedores, este tipo de encuadre puede activar prejuicios y estereotipos en el receptor.

Esencialmente, es esta última clasificación la que se ha acostumbrado a recurrir en el cine, tanto nacional como internacional, un *framing* cuya consecuencia genera la activación de ofuscaciones, mal interpretaciones y hasta la estereotipación sobre la homosexualidad. Se trata de encuadres (*frames*) cuya

principal repercusión se manifiesta en el reforzamiento de prejuicios, empecinamientos, estereotipos, así como conductas discriminatorias y hasta enajenación, que van dirigidas a la comunidad homosexual en general.

La Teoría Framing en la Cinematografía Homosexual Internacional:

A lo largo del tiempo, la homosexualidad siempre ha sido percibida como un estigma, una marca negativa y oscura capaz de construir una apología ofensiva en el ser humano, una temática que ha sido perseguida y reprimida desde la originaria cultural de diversos contextos. Un ente que ha sido ridiculizado y denigrado en diversas condiciones, una de ellas por supuesto, ha sido a través de la cinematografía, donde el empleo de encuadres (*frames*) sirven para estigmatizar a todos los homosexuales. El hombre como "el mariquita, afeminado y con mucha pluma", con gesticulaciones llenas de sensibilidad y carisma; las mujeres como las frívolas, posesivas, enérgicas y corpulentas, "masculinas, casi siempre mirando con ojos lascivos a jovencitas", según Pastor (2011). En fin, una imagen embestida y ridiculizada, utilizada muchas veces como fuente de humor.

Si bien se mencionó en el capítulo antepuesto, estos encuadres (*frames*) sirven como elemento de cimentación para construir explicaciones en la opinión pública. Los mismos permiten que el cine refleje la imagen que la mayoría de la sociedad tiene en la actualidad con respecto a las personas cuya orientación sexual diverge de la heterosexual, así como, también contribuye al reforzamiento del perfil estereotipado del homosexual.

Para críticos cinematográficos como Noemí Pastor, el primer documento visual del que se tiene constancia sobre una presunción homosexual en el cine, fue en el año 1895 y recibe el nombre de "*Edison experimental film*". Esta no es exactamente una producción cinematográfica, sino más bien se trata de una prueba de cámara que se instauró durante una filmación. En el cortometraje "aparecen dos hombres bailando mientras un tercero toca el violín", en el mismo se distingue un encuadre orientado, única y exclusivamente, al apego de los órganos sexuales de estos bailarines mientras se mueven, mostrando claramente un presunto modelo sarasa entre ambos entes.

Dicho encuadre genera en el espectador una ofuscación al vislumbrar el cortometraje, creando así un reflejo prejuicioso. En consecuencia, se puede percibir que los *frames* producen un efecto en la sociedad, cuando se enfatizan ciertos fenómenos.

Continuando con el mismo ciclo de ideas, para la investigadora primeramente expuesta, en los primeros años del cine la figura del homosexual siempre era utilizada como elemento para ridiculizar, “algunas veces de manera sutil, otras veces de forma ofensiva”. En la cinematografía estadounidense para el año 1934 apareció en las salas de proyección *"Myrt and Marge"*, un film en el que se distingue a un hombre ordenando y guardando la ropa femenina de un espectáculo. En el desarrollo de la trama la escena muestra “que una bailarina le da uno de sus trajes llenos de plumas y le dice -*Clarence, pon esto en el maletero... Y no te lo pongas*- él mira muy serio el traje y le contesta -*egoísta*-.

No cabe duda que el enfoque que se enmarca en dicha escena plantea que todos los hombres homosexuales que trabajan dentro del espectáculo, “además de ser muy afeminados”, son concebidos como decoradores, peluqueros o maquillistas, es decir, el *frame* enfatiza el perfil de hombre amanerado y remilgado.

Para Pastor (2011) el uso de estos *frames* en la cinematografía, no solo producía efectos cognitivos de tipo suspicaz, sino, además, permitió que en América y Europa algunos contextos sociales tomaran la homosexualidad con más “naturalidad”. No obstante, no siempre fue esta la perspectiva que se tuvo sobre esta comunidad.

Alberto Mira, estudioso del cine y escritor español, esgrime que la cinematografía en general, ha tenido la tradición de mostrar las temáticas homosexuales bajo estereotipos negativos; “depresivos suicidas, homosexuales risibles, chavales que no cumplen demandas de virilidad, el seropositivo, el violador, sodomita, el marico de cárcel o el pedófilo”, son algunas de las representaciones expuestas en la gran pantalla.

Un ejemplo palpable de esto se evidencia en la filmografía mexicana con la cinta “*La otra familia (2011)*” donde a través de los protagonistas, Jean Paul Jaubert y José María "Chema" Fernández (interpretados por Jorge Salinas y Luis Roberto Guzmán) se proyecta la imagen de que los hombres homosexuales son pedófilos, promiscuos, inmoderados eróticos y adictos al sexo; así como también se enfoca la imagen de la lesbiana como mujer entristecida, afligida y refutadora hacia ciertos hombres; una trama que se enfoca en mostrar prejuicios tradicionales que soporta la comunidad homosexual.

Para el cineasta antes mencionado, estas representaciones tienen como principal propósito fijar la realidad y otorgar un sentido ideológico a la homosexualidad, es decir, simplifican el concepto de homosexualidad y lo convierten en un concepto en general, sin anclajes a la realidad, se “generaliza (implica que todos los homosexuales son así) y se simplifica (los homosexuales son solo así) constituyendo la trampa principal de la representación de la homosexualidad en el cine” (pág.27). Esta hermenéutica forma parte el *framing* llevado a cabo en el cine, permitiendo que las audiencias aprecien y perciban, de manera particular, el conocimiento que se tiene sobre la homosexualidad.

Para Mira, el discurso cinematográfico a través de los años, ha recurrido “a una batería retórica en la que hay un elemento de reproducción de experiencias reales, pero también prejuicios y programas ideológicos” (pág.66). Lo que implica el sostenimiento de una visión transgresora hacia la ideología homosexual. Sin embargo, el autor expone que la utilización de estas representaciones en la filmografía universal, tiene un propósito en específico; “sin la homofobia generalizada y el habito heterosexista, las imágenes tendrían menos impacto”, o interés, en las audiencias que las aprecian, es decir, al no mostrarse un estereotipo sarasa, de burla o mofa, el receptor no se concebiría interesado en vislumbrar dicho film, por lo que se puede esgrimir entonces, que este mecanismo de “encuadre” funciona como agente difusor o propagandístico para captar audiencias. Es por ello, que la filmografía universal, e inclusive “el nuevo cine gay”, ha seguido utilizando estereotipos, y como esgrime Mira, tal vez sea inevitable que esto deje de hacerse.

Simultáneamente, hay una particularidad de gran interés que llama poderosamente la atención. Se trata que en la cinematografía homosexual, es la imagen del hombre la que resalta por encima de la femenina, lo que pone de manifiesto una crítica hacia “las formas de desequilibrio que existen en las sociedades que reproducen productos culturales televisivos”, según Torrealba y Alvarado (2011: 25). Esto pronuncia, que sin lugar a dudas, el perfil masculino es el que mayormente se trasgrede en la industria fílmica, percibido como el individuo pintoresco y feminizado, un blanco perfecto para ser objeto de burlas.

Pese a ello, la imagen de la homosexual femenina también es blanco de estigmatizaciones. Donde a través de caracteres se describen a los personajes como mujeres mayores, astutas y sutiles, muchas veces masculinizadas de pelo corto, feministas militantes y “con fuerte animadversión hacia los hombres”.

Según las autoras primeramente expuestas, en Latinoamérica la imagen que prevalece en la pantalla grande, así como en la ficción televisiva global, es apreciada mediante la categorización de la “machorra, hombruna o marimacha”, una mujer con dotes de grandeza suficientemente ágiles para “seducir a otras”. Tradicionalmente esta perspectiva ha sido distinguida en películas como la norteamericana “*Monster* (2003)”, con el papel de Aileen Wuornos (interpretado por Charlize Theron), o el dramático argentino “*El Niño pez* (2009)” con los personajes de Lala y Guayi, quienes muestra el cuadro típico de mujer doméstica y de poca estética, o el clásico brasileño “*Flores raras* (2013)” que vislumbra una historia de amor entre Elizabeth y Lota, mujeres de cabello corto y vestimenta cubierta y casi varonil. Estereotipos que regularmente las sociedades establecen sobre una lesbiana, pues de esta forma “son fáciles de identificar”.

Sin embargo, Nes citado por Torrealba y Alvarado (2011: 32) esgrime que existe un número igual, o tal vez mayor, de lesbianas que se muestran en el cine de manera muy femenina; un ejemplo de ello puede ser la filmografía mexicana “*Viaje redondo* (2010)” con los personaje de Fer y Lucia, dos chicas de gran atractivo físico y tez agraciada, o aquella escena afrodisíaca y voluptuosa entre Nina y Lily (Natalie Portman y Mila Kunis) apreciada en “*El cisne negro* (2011)”, ninguno de los espectadores esperaba avistar un encuentro lésbico entre estas

dos chicas que jamás mostraron una referencia homosexual durante los primeros desarrollos de la película.

No cabe duda que tales representaciones sirven como esquemas que los autores utilizan para enfatizar aspectos de la temática cinematográfica, generando así en los receptores interpretaciones disímiles, las cuales como ya se ha mencionado, han resultado sesgadas y desacreditadas, en torno al ámbito homosexual.

La Teoría Framing en la Cinematografía Homosexual Venezolana:

Si bien la *teoría frame* en la cinematografía homosexual internacional ha hecho énfasis en encuadrar los prejuicios y estereotipos de esta comunidad, la cinematografía homosexual venezolana no escapa de esta tradición. Para Peña (2011), historiador, comunicador y presidente de la asociación de cine 100% venezolano, la cinematografía nacional desde los años setenta, ha incluido en sus tramas elencos homosexuales que despliegan intenciones particulares dentro del desarrollo de los films, “la loca, el gay falofílico o el marico de cárcel” (pág.47) son algunos de ellos. Estas nociones que se encuadran en el cine, siempre han sido utilizadas con el objeto de promover el humor, la burla y hasta la discriminación, hacia los homosexuales, pues se ha tendido a enfatizar los aspectos despectivos, equívocos y displicentes que esta entidad pudiese tener.

Para el autor antes expuesto, el popular film de Román Chalbaud “*El pez que fuma*”, fue una de las principales producciones nacionales que incorporó un personaje que se desplegaba bajo esta temática. Jacinto, era el nombre del interlocutor que actuaba en la cinta; identificado como “un gay que trabaja en el prostíbulo y que siempre acompañaba hasta el final de sus días a su jefa”. Un hombre enmarcado en el trabajo del espectáculo, de rasgos poco varoniles y libre de tabúes, “se coloca una chaqueta azul de lentejuelas con una rosa fresca en el ojal, a manera de exhibir la mariconería” (pág.47).

En el *framing*, no solo se encuadra la imagen visual de un aspecto, sino también se enfatizan otros semblantes, en “*El pez que fuma*” el retrato que identifica a Jacinto como homosexual, es llevado a cabo a través del lenguaje. El mismo según Peña (2011) sirve para identificar a este personaje como “diferente a

los clientes del bar” pues lleva a cabo un discurso onírico con recurrentes léxicos estéticos y ornamentales, “! Ay, mi amor, pero se prendió algo cuando me viste!”, “!Están muy antipáticos esta noche!” (pág. 47). Además, el uso de expresiones, algunas veces impetuosas o vehementes, fomentan en la sociedad la creación de estereotipos sociales e ideologías prejuiciosas y arbitrarias, que promueven la estigmatización, por ejemplo “!Saquen a ese pargo!” (pág. 47). Dicha locución califica despectivamente la orientación sexual de este personaje, y lo enmarca dentro del estereotipo de “la loca”, “aquel gay con total aceptación de sí mismo, anfitrión de shows y sin ningún tipo de vergüenza al hablar de su orientación sexual” (pág. 48).

No cabe duda, que la selección de los aspectos mencionados con anterioridad, le dan mayor relevancia al estilo expresivo de Jacinto, así como a su estética manifestada en la imagen visual. Dichos semblantes permiten la interpretación de un “rechazo visceral hacia los gays,” pues son percibidos, a través del cine, como “la fuerte, con gestos, actitudes y verbalizaciones” que generan exclusión en la sociedad.

Conjuntamente, el *framing* dentro de la producción nacional, enfatiza la imagen de la cárcel “como un espacio para el inicio de las relaciones homosexuales”, según Peña (2011). No cabe duda, que los *frames* son herramientas fundamentales para transmitir informaciones, así como aumentan las perspectivas, revelan entendimientos particulares sobre eventos y terminan transformando la forma de pensar del público sobre un asunto. Esto ocurre en la película “*Soy un delincuente*” publicada en el año 1976, donde la imagen de un chico sin camisa y que lleva solo un pantalón se utiliza como “recurso para identificar a los jóvenes violados” según Peña (2011), pues se enmarca ese aspecto carnal y libidinoso del hombre joven.

El encuadre generado en esta película, encarna que “las relaciones homosexuales representan un castigo”, además, incorpora diversas connotaciones. Para el autor primeramente expuesto, la homosexualidad en la cárcel adquiere dos símbolos, el primero va aunado en “la relación de poder entre quienes violan y quien es violado” y el segundo “a la venganza o el castigo”.

Asimismo, el autor propone un tercer parentesco, y es el “parafilico”, es decir, “relaciones sexuales bajo la exclusiva condición de la agresión y el dolor producido por el otro” (pág. 51). El perfil exteriorizado en dicha película es exhibir el contexto carcelario como un ambiente punitivo, donde solo se aprende a violar y a ser violado.

Estos encuadres prejuiciosos donde se estigmatiza al homosexual y se muestran una serie de particularidades, han sido recurrentes en la cinematografía venezolana durante las décadas de los años 70, 80 y 90. Películas como: *La mirada de Graziano (1982)*, *La gata borracha (1983)*, *La máxima felicidad (1983)*, *Homicidio culposo (1984)*, *Graduación de un delincuente (1985)*, *Macho y hembra (1985)*, *La oveja negra (1987)*, *Reten de mujeres (1988)*, *Cuchillos de fuego (1990)*, *Rio Negro (1992)*, *Sicario (1995)*, *Aire libre (1997)*, entre muchas otras, hacen referencia a ideas centrales organizadoras del contenido informativo que brinda un contexto, muchas veces trasgresor, de la homosexualidad venezolana.

Tradicionalmente la selección de temas como: la promiscuidad y la adicción al sexo, los incestos y encuentros sexuales esporádicos, los compromisos fortuitos y de corto alcance, el placer libidinal, la infidelidad y las relaciones falofílicas, la violación y psicopatías crónicas, el transgéneros, travesti, transformista o transexual; la lesbiana o el bisexual, el gay delincuente o la lesbiana malandra, la machorra, el homicida, la celadora y psico-afectiva, el activo u hombre de gran virilidad, el pasivo o sumiso, el “cogemaricos”, el seropositivo; y hasta el hombre gay tatuado, han formado parte de la habitual y cotidiana tradición de la cinematografía venezolana. La cual siempre ha hecho énfasis en enmarcar las configuraciones negativas del homosexual, excluyendo cualquier representación, o perfil positivo, de esta entidad.

No obstante, para mediados de los años noventa, comienza a vislumbrarse un cambio en la perspectiva de este tipo de cine. Según lo expresa Peña (2013) para 1998 hay una imagen de aceptación de la figura del gay en la cinematografía venezolana. Específicamente esta se da en el trayecto del film “*100 años de perdón*”, donde se aprecia un personaje portador del virus del VIH, que no es discriminado o rechazado por otros interlocutores que desarrollan las tramas del

film, sino más bien “lo abrazan y le brindan respeto” (pág.68). Tratamiento que representa “una mayor aceptación de las relaciones sexuales entre varones” (pág.69). No cabe duda, que este hecho pone de manifiesto el abandono y aislamiento, del discurso trasgresor y ofuscado, que tradicionalmente se había venido trabajando en el cine criollo.

Del mismo modo, con la llegada del nuevo milenio, surgieron organizaciones protectoras de los derechos de la comunidad homosexual, trayendo como consecuencia, el despertar (de acciones para unos y de libertad para otros) y la manumisión de la diversidad sexual. Esto originó el desarrollo de películas de diversas latitudes, es decir, ya no se circunscribían a la cotidiana tarea de estigmatizar o enmarcar solos los estereotipos negativos de los homosexuales, sino que se muestran juicios tangibles que proponían argumentos no discriminatorios hacia la comunidad gay. Asimismo, cabe destacar, que para este periodo “la homosexualidad deja de ser un asunto exclusivo de personajes masculinos y se aleja de la connotación bisexual transitoria” según Peña (2011) (pág.65).

La Teoría Framing en la contemporaneidad del cine venezolano:

No cabe duda, que los efectos cognitivos que en la actualidad producen los *frames* en la cinematografía venezolana, no se enfocan en aquella imagen transgresora, ofuscada y estereotipada que se explicó detalladamente en las secciones anteriores. En nuestros días, el cine venezolano como medio de comunicación, está denunciando los prejuicios ideológicos con los que se sustenta, en algunos contextos, la imagen del homosexual. Donde muchas veces se muestran prejuicios que son aceptados como verdades universales por una gran mayoría de individuos “incapaces de poner en tela de juicio los argumentos con los que se ha construido una versión casi demoníaca de la homosexualidad”, según Concepción (2013).

Hoy en día, la cinematografía venezolana está reivindicando la cultura homosexual, consagrando el derecho de igualdad y equidad sexual, promoviendo el respeto, la no discriminación e impulsando la tolerancia hacia los diversos ámbitos sociales.

Un ejemplo de ello se da en el exitoso proyecto de Diego Velasco “*La hora cero (2010)*” película que critica los entornos sociales del contexto venezolano; el sicariato, la delincuencia, la corrupción, infidelidades, la libertad de expresión y por supuesto, la homosexualidad, son algunos de ellos.

En esta producción la presencia de los personajes homosexuales es efímera, pero está acompañada de una fuerte carga argumentativa. En la misma se muestra la imagen de dos lesbianas, una chica representando el papel de Miss Venezuela, que se encuentra dentro de una clínica para realizarse una intervención quirúrgica, y la otra que cumple el papel de su pareja, que siempre la aguarda en la sala de espera del recinto hospitalario.

Particularmente, el encuadre que se le da a esta escena no está enmarcado en estereotipar a las dos chicas, sino más bien en esgrimir el amor, cariño, respeto y apego, que puede llegar a existir en una relación de pareja. En esta cinematografía, las mujeres (lesbianas) no aparecen con rasgos varoniles, estériles o discriminatorios, sino más bien se muestran como hembras normales y que pasan desapercibidas. En oposición al cine pretérito, esta película critica la distinción que la familia o sociedad, tiende a incurrir en las relaciones homosexuales, poniendo de manifiesto los falsos juicios de valores con el que se es visto a este ente, promoviendo así el derecho de igualdad y equidad sexual en la sociedad.

Simultáneamente, para Raydán (2013) películas como “*Cheila una casa pa'maita*”, publicada en el año 2010, busca retratar el derecho y respeto a la diversidad sexual, especialmente a los transgéneros, ente que anteriormente no era muy utilizado en la cinematografía, y cuando estaba presente, siempre era sinónimo de burla y mofa.

En esta película hay particularidades específicas, una de ella se enmarca en que efectivamente hay estereotipos homosexuales: *Cheila*, la protagonista, es uno de ellos. Un personaje nacido hombre, pero que siempre concibió sentirse mujer. Desde muy pequeña se mostró con gestos amanerados y femeninos, rechazada por la sociedad, burlada y ridiculizada por muchos, pero siempre con la frente muy en alto y decidida a cumplir sus objetivos en la vida. A pesar de ser una

producción que muestra en diversas ocasiones el estereotipo “*Trans*” (transexual o travesti) como un arquetipo jolgorio, el objetivo de este estereotipo no se encuentra enmarcado en ridiculizar o estigmatizar la figura travesti, sino más bien en reivindicar la imagen con la que a través de los años ha sido visto este perfil. Pues *Cheila*, es el único personaje en toda la trama que efectivamente consigue lograr sus sueños y aspiraciones. El encuadre de esta entidad se enfoca en distinguir que el transexual o travesti, es solidario, responsable, aguerrido, luchador, es humano, capaz de afrontar todas las vicisitudes que se le presenten en la vida, sin importar los baches con los que se tope en el camino. Destreza, respaldo, tolerancia y la rendición a la identidad de género, son juicios que se ponen a la palestra en el enfoque percibido a través de la imagen de *Cheila*.

Del mismo modo, la reivindicación de la homosexualidad se ha visto presente en las últimas producciones efectuadas en la cinematografía venezolana, “*Pelo malo (2013)*” es un ejemplo. Ganadora de diversos galardones, entre ellos la *Concha de Oro* en el festival de cine de San Sebastián, es una producción realizada con el propósito de “limpiar a la gente de tanta intolerancia” según cita textualmente su directora Mariana Rondón. Esta película relata la historia de *Junior*, un joven de aproximadamente unos nueve años que edad, cuya aspiración vigente es alisarse el cabello para posar elegante y distinguido en la fotografía escolar. No obstante, su madre *Marta* se opone a que *Junior* realice esta acción, generando tramas en la filmografía bajo un enfrentamiento materno filial.

Pelo Malo, más que poner en tela de juicio la disyuntiva entre estos dos entes, se enfoca en expresar el proceso de descubrimiento de una orientación sexual, explica la complejidad existente del comportamiento humano y ejerce una crítica constructiva hacia la homofobia, a la vez que, pone de manifiesto aquellos “anhelos y ademanes que despiertan los más oscuros prejuicios homofóbicos de una sociedad”.

En palabras textuales por parte de la directora de dicho film, se considera que esta película vislumbra que “ser diferente, no es un problema; al contrario, es lo más hermoso que tiene el ser humano” pues se reclama la incomprensión,

discrepancia, frialdad y hasta los prejuicios con los que tradicionalmente se ha acostumbrado a percibir la figura homosexual venezolana.

Cabe destacar, que para la cineasta Mariana Rondón, esta producción cinematográfica no solo reprocha ese encuadre taimado y socarrón con el que cotidianamente se ha definido la imagen homosexual, sino además, también muestra un enfoque del conflicto sociopolítico de Venezuela, el cual siempre está como telón de fondo, ya sea a través de la forma de retratar la ciudad, de la situación laboral de los personajes o de los continuos altercados que se vislumbran en las escenas. Encuadres que revelan continuas referencias a la mentalidad general de la sociedad venezolana, sobre los cánones de belleza y los roles tradicionales de hombre y mujer, así como el conservadurismo.

Por otro lado, películas como "*Liz en septiembre (2014)*" o "*Azul y no tan rosa (2013)*" buscan reivindicar todo el daño y el prejuicio que, parte de la cinematografía venezolana, instauró a lo largo de varios años de producción audiovisual. Esta última producción cinematográfica, "*Azul y no tan rosa (2013)*", ha sido una de las más representativas del "nuevo cine gay", pues logra romper con los parámetros estereotipados y estigmatizados que fueron establecidos a través de los años. Ganadora de numerosos homenajes, incluyendo el Premio Goya a la mejor película Iberoamericana del 2013, es una excelente creación de *Miguel Ferrari* que analiza disímiles temas significativos, como los diferentes ámbitos de la diversidad sexual, la paternidad, el maltrato a la mujer, la transexualidad, y por supuesto, la homofobia.

"*Azul y no tan rosa (2013)*", a diferencia del cine venezolano de los años noventa, promueve con discreción esa indiscutible identificación que el espectador siente con esos personajes marginados y vapuleados socialmente. Se trata de encuadres que ponen a la palestra la intolerancia con la que, en algunos contextos, es tratada la cultura sexodiversa de Venezuela y el mundo. Para Abraham (2013) el principal enfoque utilizado en esta producción es manifestar que evidentemente "la homofobia persiste en la sociedad venezolana, como en cualquier sociedad, pero ésta puede percibirse de manera mucho más cruel, bien

sea por los chistecitos machistas, o en eso de “preferir tener a un hijo o vecino mafioso o malandro que maricón”.

“*Azul y no tan rosa*” trata un enfoque que denuncia esa indiferencia por parte del estado venezolano de ponerse al día con todos los avances legales en materia de derechos civiles o de la lucha ineludible de la comunidad GLBT. Asimismo, el autor anteriormente expuesto, exhibe que a través de esta película se muestra a “la muerte como resultado de la violencia hacia el que es diferente” siendo esta la máxima manifestación de la intolerancia.

No cabe duda, que esta excelente producción cinematográfica ha puesto de manifiesto una nueva perspectiva de concebir la imagen homosexual en Venezuela, pues reivindica y rescata la cultura sexodiversa, consagra el derecho de igualdad y equidad sexual, y promueve el respeto, la no discriminación e impulsa la tolerancia hacia los diversos ámbitos sociales del país.

Por último, otro film que recientemente fue expuesto en la gran pantalla venezolana, aborda el asunto de la sexodiversidad desde un aspecto muy revelador. Se trata de “*Liz en septiembre (2014)*”, realizada por la cineasta venezolana Fina Torres; y que además, cuenta con la participación de grandes figuras de la actuación como Patricia Velásquez, Mimí Lazo o Elba Escobar.

Esta obra relata la historia de un grupo muy cerrado de amigas que se reúnen anualmente para pasar unos días de vacaciones en un lugar apartado de la ciudad. A juicio de la autora, estas chicas “se sienten libres de actuar como son esencialmente, siendo ellas mismas sin tener que estarse escondiendo ni fingiendo”. *Liz*, el personaje central, siempre fue muy centrada en sí misma, egoísta y de carácter regio. Toda su vida fue incapaz de amar y al final encuentra el amor, que la redime.

Se trata de una producción cuyo enfoque está basado en la homofobia, prejuicios, miedo y el tabú. Tópicos que, habitualmente, generan polémicas, conflictos e incomodidades en las audiencias, pero que en esta película se llevan a cabo con el propósito de exteriorizar un mensaje muy sublime y excelso, y es que “el amor lo trasciende todo, hasta la muerte”. No se trata de un encuadre que pretende amonestar los gustos particulares de cada ser humano, sino de hacer ver

con ojo crítico estas temáticas que denuncia el cine criollo, se trata de encuadres que señalan esa realidad e intentan cambiarla, de percibir y fomentar el respeto hacia las ideas, creencias o prácticas, no solo de la comunidad homosexual de Venezuela, sino también de aquellas personas que son diferentes o contrarias a las bien llamadas “reglas morales”.

Consideraciones finales

El estudio de esta teoría permite consumir que el cine, como medio de comunicación, valora la realidad homosexual de un modo particular y exclusivo, encuadrando información que influye directamente en la percepción que el público tiene sobre este ente. Muchas veces la percepción de la imagen homosexual es transgresora, ofuscada, bufonea, burlista, estigmatizada y estereotipada, sin embargo, no siempre se lleva a cabo con el propósito punitivo, sino que también es utilizado como fuente reivindicador para revelar los derechos e igualdades que esta minoría sexual posee.

De modo esquemático, se puede esgrimir que la *Teoría Framing* dentro de la cinematografía internacional, así como la venezolana, ha tenido como principal propósito servir como elemento de cimentación para construir explicaciones en la opinión pública. El cine, en su carácter de medio de comunicación, interpreta la realidad y la dota de ciertos significados. Para Giménez y Berganza (2009:145) esta carga interpretativa “afecta no solo al conocimiento que se tiene sobre los hechos, sino también a cómo estos son apreciados y percibidos por las audiencias”.

Dentro de este contexto, los “encuadres” son elementos que reflejan una imagen que la mayoría de la sociedad tiene en la actualidad con respecto a las personas cuya orientación sexual diverge de la heterosexual, así como, también contribuye al reforzamiento del perfil estereotipado del homosexual.

Conjuntamente, para las autoras primeramente expuestas, el hecho de admitir que un mismo acontecimiento no puede ser interpretado y contado de la misma forma por dos personas “no equivale a decir que la verdad en la información es imposible sino que la verdad siempre es observada por un sujeto y este la conoce desde un punto de vista concreto y parcial” (pág. 146). En

consecuencia, la teoría *Framing* hace referencia a que un comunicador, y en este caso, el cine como medio de comunicación, conoce la realidad y la transmite de una manera determinada, generando una perspectiva particular y concreta en las audiencias, siendo los “encuadres” solo un elemento que funciona para generar un producto informativo final. Tal cual lo esgrime Colina (2011:182) son solo “esquemas o patrones subjetivos de selección, énfasis o exclusión de ciertos aspectos de información”.

Bibliografías Consultadas

Andrew, T. y Garth J. (1974). *Image and Visual Arts*. Department of art and art history. Austin, USA.

Colina, C. (2011). *Mediaciones, género y disidencia sexual. Cap. 9. Arcoíris mediático: Comunicación, género y disidencia sexual*. Editorial: Fragua. Caracas, Venezuela.

Concepción, M. (2013). *Homosexualidad y cine: prejuicios y representaciones*. Editorial: InterseXiones. Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (MINCINN). Madrid, España.

D'Adamo, O. García Beadoux, V. y Freidenberg, F. (2007). *Medios de comunicación y opinión pública*. Editorial: McGraw Hill. Madrid, España.

De Erice, S. (1994). *Erving Goffman: De la interpretación focalizada al orden interaccional*. Centro de investigaciones sociológicas. Madrid, España.

Giménez Armentia, P. y Berganza Conde, R. (2009). *Género y medios de comunicación. Un análisis desde la objetividad y la teoría del framing*. Editorial: Fragua. Madrid, España.

Mira, A. (2008). *Miradas Insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Editorial: Egales. Barcelona-Madrid, España.

Peña, J. y Peña, C. (2011). *Lesbianas, Gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales en el cine venezolano: Aproximación histórica (1970-1999)*. Cap. 3. Arcoíris mediático: Comunicación, género y disidencia sexual. Editorial: Fragua. Caracas, Venezuela.

Peña, J. (2013). *Estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano: Periodo 1970-1999*. Tesis de Grado para optar al título de Magister en Comunicación social. Cota: UCV. Caracas, Venezuela.

Raydán, R. (2013). *La mirada femenina en el cine venezolano*. Editorial: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Colección Carlos Rebolledo. Caracas, Venezuela.

Sádaba, M. (2009). *Origen, aplicación y límites de la teoría del encuadre (framing) en comunicación*. Comunicación y sociedad. Vol. XIV. N° 2.

Torrealba, L. y Alvarado, M. (2011). *Bienvenida Safo: Homosexualidad femenina y ficción televisiva en Latinoamérica*. Cap. 1. Arcoíris mediático: Comunicación, género y disidencia sexual. Editorial: Fragua. Caracas, Venezuela.

Torres, F. (2014). *Liz en septiembre aborda la sexodiversidad y la eutanasia en una historia "muy venezolana"*. Entrevista publicada en el Diario Correo del Orinoco, p.E4. Caracas, Venezuela.

James, L. (1980) *Movies as MassCommunication*. Department of art and art history. Austin, USA.

Fuentes Electrónicas en Líneas

Abraham, P. (2013). *Sobredosis temática: Azul y no tan rosa*. Crítica fílmica. **Disponible en:** <http://www.elespectadorimaginario.com/azul-tan-rosa/> [Consulta: Enero 5, 2015]

Saura, C. (2014). Entrevista. **Disponible en:** <http://www.articulos.hispagenda.com/2008/02/13/entrevista-a-carlos-saura/> [Consulta: Diciembre 29, 2014]

Pastor, N. (2011). *La Homosexualidad en el cine americano*. **Disponible en:** <http://zinefilaz.blogspot.com/2011/11/la-homosexualidad-en-el-cine-americano.html> [Consulta: Diciembre 29, 2014]

Pérez, Y. (2014). *El cine y su función social*. Presentación en línea. **Disponible en:** <http://es.scribd.com/doc/119598977/El-Cine-Y-Su-Funcion-Social#scribd> [Consulta: Diciembre 29, 2014]