

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
ESPECIALIDAD: SOCIOLOGÍA

TESIS
S 2002
RB



TRABAJO DE GRADO

TOLERANCIA Y CINE

Aproximación Sociológica al Cine Venezolano como Texto de Cultura

Profesor Guía:
Thamara Hannot

Realizado por:
Carmen Lucía Ruiz Rodríguez

Caracas, Junio 2002.

	Número de Página
INDICE	
V. ANÁLISIS FÍLMICO Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	102
V.I Análisis Fílmico de <i>Golden Gate</i>	104
V.II Análisis Fílmico de <i>Pandemonium</i>	109
V.III Análisis Fílmico de <i>Cien años de Soledad</i>	117
V.IV Análisis Fílmico de <i>Piel</i>	126
V.V Análisis Fílmico de <i>Amarco de Goys</i>	133
V.VI Análisis Fílmico de <i>Caracas Amor a Tuera</i>	141
V.VII Resultados	149
DEDICATORIA	ii
RECONOCIMIENTOS	iii
RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
I. MARCO TEÓRICO: VENEZOLANOS, CINE Y SOCIEDAD	9
I.I Caracterización cultural del venezolano	10
I.I.I Cultura e identidad	11
I.I.II Identidad cultural en Venezuela	16
I.I.III Rasgos de una identidad	17
▪ Inconformidad y pesimismo: Hannot	17
▪ Autoimagen del venezolano: Montero y Domínguez	18
▪ Valores del venezolano: Roberto Zapata	21
▪ Matricentrismo: Moreno Olmedo, Hurtado, Vethencourt	23
▪ Familismo Amoral: de Viana y González Fabré	25
▪ Elementos comunes para la caracterización del venezolano	29
I.II. Tolerancia y cine	30
I.II.I Tolerancia como elemento sociocultural	30
I.II.II Tolerancia desde la perspectiva sociológica	37
I.II.III Tolerancia en Venezuela	40
I.II.IV La tolerancia vista desde el cine	44
I.III Propuesta de la Escuela de Tartú	48
I.III.I Semiótica de la Cultura	48
I.III.II El cine como texto de cultura	54
II. DEFINICIÓN DE VARIABLES	57
III. EL CINE EN VENEZUELA: MARCO HISTÓRICO REFERENCIAL	76
III.I Desarrollo de la Industria Cinematográfica Venezolana	77
III.II La temática social en el cine venezolano	83
III.II.I Temática social de la filmografía venezolana	83
III.II.II La temática social en la década de los noventa	87
IV. MARCO METODOLÓGICO	90
IV.I Población y muestra	91
IV.II Mecanismo metodológico para el análisis sociológico del film	95

V. ANÁLISIS FÍLMICO Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	102
V.I Análisis Fílmico de <i>Golpes a mi Puerta</i>	104
V.II Análisis Fílmico de <i>Pandemonium</i>	109
V.III Análisis Fílmico de <i>Cien años de Perdón</i>	117
V.IV Análisis Fílmico de <i>Piel</i>	126
V.V Análisis Fílmico de <i>Amaneció de Golpe</i>	133
V.VI Análisis Fílmico de <i>Caracas, Amor a muerte</i>	141
V.VII Resultados	149
V.VIII Presentación de resultados	150
VI. INTERPRETACIÓN TEÓRICA DE RESULTADOS	154
VII. CONCLUSIONES	160
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

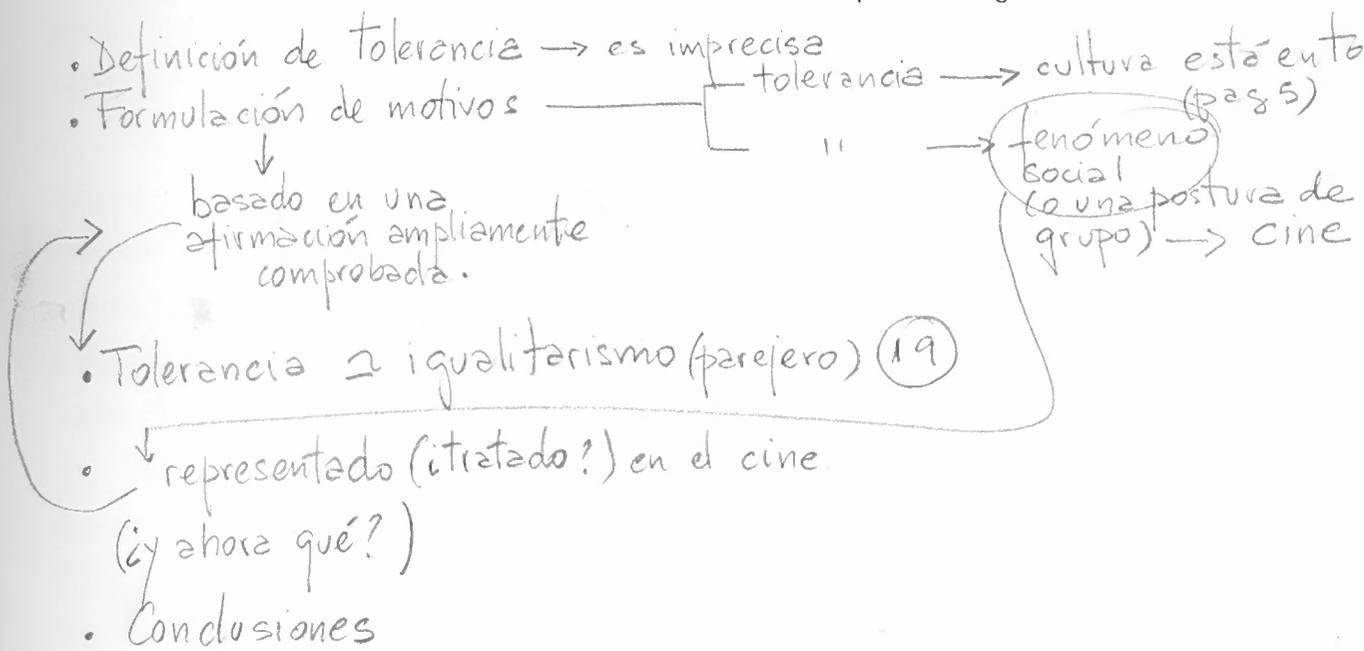
INDICE DE TABLAS

	Número de página
Tabla 1.- Autoimagen del venezolano	21
Tabla 2.- Definición de Variables	63
Tabla 3.- Instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia.....	67
Tabla 4.- Películas venezolanas producidas entre 1990 y 2000	93
Tabla 5.- Muestreo Aleatorio	94
Tabla 6.- Modelo para análisis de componentes materiales de expresión fílmica.....	100
Tabla 7.- Resultados	149

RESUMEN

La tolerancia es apertura ante individuos o grupos con características contrarias a las propias, reconociendo la legitimidad de sus creencias y respetando sus derechos, lo cual supone comunicación efectiva en forma de diálogo y discrepancia crítica. Las discusiones acerca de la tolerancia han venido cobrando importancia social a raíz de fenómenos como el multiculturalismo, el pluralismo y la globalización. En Venezuela, la diversidad social, política y económica exige el desarrollo de fórmulas para lograr y mantener la convivencia en armonía. Sobre la base de la semiótica de la cultura -teoría propuesta por Iuri Lotman y la Escuela de Tartu- y de la teoría de la representación de Iser, la investigación constituye un acercamiento a la tolerancia como elemento definitorio de la identidad cultural venezolana, utilizando como objeto de estudio una muestra de producciones filmicas venezolanas. La identificación del fenómeno de la tolerancia, como contenido presente en un signo de producción artístico-cultural, en este caso el cine, permite una primera aproximación a determinar aquellas características que, en el plano sociocultural, identifican a la sociedad venezolana contemporánea, como forma de acercarnos a todas las dimensiones que la integran.

diferente



INTRODUCCIÓN

... y la Integración de Motivos

... de la realidad social venezolana es abordado a ... contexto político, situación económica, o ... y mas allá de la comprobada importancia de ... en el campo ... que parece subyugada ante la ... esta es la correspondiente

... la dimensión cultural para la realización de lo ... para, entre otros profesores de ... en la Escuela de Ciencias Sociales de la ... A través de los seminarios ... de América Latina en ... se ha dado a ... como una vía de ...

... la integración de ... y ... sobre el ... (2001) ... populares venezolanos (2002) ... cada ... a comienzos del año 2003

... una pieza que se articula en un ... las ... no solo el ... el ... de las ausencias que enfrentan la ... y la ... En este programa ... las ... la ... de la

INTRODUCCIÓN

... (actualmente en desarrollo) ... la ... de la

▪ Antecedentes y Formulación de Motivos

Generalmente el estudio de la realidad social venezolana es abordado a partir de sus factores estructurales: contexto político, situación económica, o indicadores sociales. Sin embargo, y más allá de la comprobada importancia de estos factores para la comprensión de la realidad social, hay un área en el campo de las investigaciones sociológicas en Venezuela que parece subestimada ante la hegemonía de los estudios sobre lo económico-político, ésta es la correspondiente a la dimensión cultural.

La necesidad de conocer la dimensión cultural para la comprensión de lo social, ha sido de interés apasionado para, entre otros profesores, Antonio Cova, Alberto Grusón y Mikel de Viana en la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello. A través de los seminarios *Sociología del Arte y Representación de la Realidad Social de América Latina en su Literatura*, dictados por la Prof. Thamara Hannot, se ha dado particular importancia a la relación obra de arte/ sociedad, como una vía de fundamental interés para la comprensión global de la cultura.

El seminario de Sociología del Arte favoreció la realización de estudios empíricos, con el modelo de Watson, sobre el público del teatro (1990), el de los museos (1999) y el de la narración oral escénica (2001), y la percepción que de sí mismo tienen los pintores populares venezolanos (1995). Habiendo sido partícipe de dichos seminarios y dada mi atracción personal hacia el arte cinematográfico se dio inicio a la presente investigación a comienzos del año 2001.

Esta investigación es una pieza que se enmarca en un conjunto de estudios que, rescatando las propuestas metodológicas de Iuri Lotman y la Escuela de Tartú persigue, no sólo el afianzamiento del área cultural como campo para el desarrollo de la sociología a partir de trabajos rigurosamente científicos, sino el encaramiento sistemático de las *ausencias* que enfrentan la sociología del arte y la sociología de la cultura, las cuales o trabajan desde el "impresionismo" o se "atascan en falsos problemas". En este programa también se enmarcan las investigaciones (actualmente en desarrollo) *Los Escritores Políticos y la Representación de América Latina en sus Novelas*, y *La Representación de la*

*Cultura Venezolana a través de las Propuestas Artísticas de los Fundadores de la Danza Contemporánea en el País.*¹

La sociología, y este planteamiento es extensivo al resto de las ciencias sociales, tiene como objetivo primordial el análisis de la acción humana en sociedad, para ello procura entender cómo se forman los actores, cómo estos actores crean una nueva sociedad, cómo se mezclan la vida privada y la pública, cómo puede ser representativa la democracia y cómo se combina la unidad social con la diversidad cultural². Dentro del campo sociológico la dimensión cultural, es decir, el conjunto de significaciones compartidas y la totalidad de las convenciones sociales, es la que define y configura la identidad de los pueblos, y por ende es factor determinante para el estudio de los procesos de cambio y de desarrollo social. Lo cultural delinea nuestros modos de interacción, determina las características de las instituciones sociales e impone formas de convivencia. Lo cultural en Venezuela posee características específicas que nos identifican como colectividad y afectan nuestra construcción de lo social.

Puede afirmarse entonces que solo será posible llegar a comprender plenamente los diferentes procesos que conforman la realidad social y política de Venezuela en cuanto sean conocidos y analizados con detalle los elementos de su identidad cultural. Una de las vías más idóneas para abordar el estudio de la cultura es a partir de sus productos artísticos, sean literarios, musicales, pictóricos, escultóricos o filmicos. En el caso venezolano las producciones cinematográficas, a pesar de sus limitaciones de producción y distribución, representan la naturaleza de nuestra cultura al mostrar de manera explícita nuestras formas de interacción, nuestras instituciones y nuestros modos, tolerantes o no, de convivencia.

¹ Otros trabajos en el campo disciplinar: "Con mi arte tengo: Construcciones y estrategias del artista plástico en el campo del arte venezolano" (Falcón, J. Tutor: Smilde. En ejecución); "Mirando a través de la vitrina universitaria" (Haliwa/Torres. Tutor: Seoane. 2002); "Popular, Folclórico, Tradicional, Ingenuo" (Finco, G. Tutor: Grusón. 2001); "Hacia un museo orgánico" (Caraballo, L. Tutor: Coello. En ejecución); "Las funciones sociales del humorismo: el tratamiento humorístico en las telenovelas colombianas" (Blanco, M. Tutor: Grusón. En ejecución); "Semblanza estética: Análisis de la teoría de la representación social a través de la plástica venezolana contemporánea" (Sandoval, G. Tutor: Yoris. En ejecución); "Para una definición de la función social del actor desde su formación" (S. Yajure. Tutor: Sánchez. 2002); "El ballet Internacional de Caracas: análisis de una crisis" (Marmo/Celayarán. Tutor: Hannot. 1985).

² Touraine, Alain. *¿Podremos vivir juntos?*. Fondo de Cultura Económica. Brasil. 1997.

El cine, en cuanto que medio comunicacional y artístico, forma parte fundamental del proceso globalizador debido a su papel determinante en el área cultural, pues a través de su carácter masivo se encarga de la difusión de mensajes en el ámbito mundial. El cine es un claro agente creador y difusor de contenidos sociales entre los cuales destaca hoy el concepto de tolerancia; como lo afirma José Enrique Monteverde³ el cine propone diversos objetivos: informar, distraer, manipular, opinar, aburrir, etc., referidos precisamente a las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social; lo innegable de su naturaleza es que el cine se nos ofrece como un espacio para el discurso, donde, simultáneamente, la sociedad nos habla y se escucha por medio de unos autores y un público.

Sobre la base de la importancia del medio cinematográfico, y del multiculturalismo, la globalización y la tolerancia así como sus contenidos, se planteó la presente investigación, considerando la posibilidad de estudiar la tolerancia como elemento cultural, a través de la cinematografía. **Se parte entonces del supuesto de que identificar la presencia del concepto de tolerancia en el cine contribuiría a confirmar que las creaciones artísticas que se producen en un determinado lugar conservan los signos, las formas y los contenidos narrativos propios de una sociedad y un tiempo dado.**

Los contenidos que se expresan a través de una obra cinematográfica sobrepasan el punto de vista de su autor pues son creados sobre la base de un lenguaje social; la obra se realiza en función de un lenguaje de contenidos compartidos por el realizador y su público, por ello la obra solo puede dar vida a conceptos ya existentes en la sociedad desde la cual es producida. El estudio de la tolerancia en una obra fílmica es realmente una aproximación a lo que una sociedad comprende, define y representa como tolerancia, y permite comprender lo que una sociedad entiende como convivencia en armonía.

Ahora bien, ¿por qué llevar a cabo una investigación de esta naturaleza en el ámbito académico venezolano? Esta decisión se fundamenta principalmente en la importancia del cine como elemento presente en el consumo recreacional del

³ Monteverde, José Enrique. Cine, Historia y Enseñanza. Editorial Laia. Barcelona. 1987.

venezolano. El cine, junto a la televisión, constituye una de las actividades recreativas más variadas y económicamente más accesibles para el público masivo de las ciudades. Las producciones cinematográficas que llegan a Venezuela y al resto de Latinoamérica, ampliamente publicitadas y consumidas, provienen principalmente de los grandes estudios norteamericanos (maquinaria hollywoodense), y en menor medida de los festivales de cine extranjero o de cine de autor; sus historias y su estilo narrativo se hallan dirigidos al público masivo, el cual incorpora los mensajes recibidos a su acervo de conocimiento. Sin embargo, existe otro cine, ciertamente más limitado en cuanto a distribución y publicidad, producido en Venezuela bajo los códigos propios de la identidad del país. Puede afirmarse entonces que el estudio de la relación tolerancia/ cine debe realizarse no sólo a partir del cine (norteamericano) que la sociedad demanda y consume, sino también a partir del estudio de los contenidos de las obras que una sociedad crea o produce.

Por estas razones es pertinente plantearse si *existen contenidos donde pueda identificarse el fenómeno de la tolerancia en el arte*, tomando como referente la forma de expresión cinematográfica en el ámbito venezolano, para luego comprender estos contenidos como signos de cultura.

Partiendo de la necesidad de estudiar la relación entre tolerancia como elemento cultural y cine como expresión de cultura, la presente investigación se planteará como objetivo general **identificar la tolerancia como fenómeno social presente en los signos de cultura, a través del estudio del cine venezolano.** Esto será posible en la medida en que se desarrollen como objetivos el determinar cuáles son los rasgos de venezolanidad representados en las obras filmicas estudiadas, e identificar si la variable tolerancia constituye uno de estos rasgos; esto se realizará a través del análisis de los textos filmicos culturales a partir de sus elementos de expresión filmica, y de la caracterización de los tipos culturales lotmanianos representados en las obras analizadas.

▪ Estructura organizativa de la investigación

El trabajo se encuentra organizado en cuatro grandes bloques: marco de fundamentación teórica, marco histórico referencial del cine venezolano, marco metodológico y análisis e interpretación de resultados.

La investigación basa su marco de fundamentación teórica sobre tres ejes principales. El primero, expuesto en el apartado *Caracterización cultural del venezolano*, presenta una descripción de los factores que conforman la identidad venezolana mediante la exposición de diferentes propuestas ante el tema. Este primer eje se cierra con el apartado *Tolerancia y Cine* donde se analiza el elemento tolerancia, primero desde el punto de vista teórico, y luego desde el punto de vista de su presencia o ausencia dentro del contexto social contemporáneo de Venezuela.

El segundo eje, expuesto tanto en el último apartado del marco teórico como en el marco metodológico, desarrolla las teorías propuestas por la Escuela de Tartú, vía metodológica idónea para establecer la relación cine/ tolerancia; mediante ella se propone la comprensión de la cultura como herencia no genética, así como el abordaje de la obra cinematográfica como texto que encierra en sí mismo las características propias de una determinada cultura. Se añade a este eje una breve revisión de lo que ha constituido el cine venezolano como forma de expresión cultural.

Por último, y a través de las formas de análisis fílmico propuestas por Iuri Lotman, se presenta un tercer eje del marco teórico que comprende la identificación de la presencia o ausencia de la tolerancia como elemento representado en las obras cinematográficas venezolanas, y sus posibles implicaciones en la comprensión de la identidad del venezolano.

Desde el punto de vista del marco histórico referencial, se exponen las principales temáticas que han sido representadas por el cine venezolano, identificando y profundizando en aquellas obras producidas en la década de los noventa.

Dentro del bloque metodológico se desarrolla la propuesta lotmaniana de tipos culturales, construyendo un instrumento de análisis que se nutre tanto de las

teorías de la Escuela de Tartú, como de la propuesta de la estructura narrativa del texto cinematográfico de Chatman, y de los elementos filmicos de composición de la obra de Zunzunegui.

Es así como, en el bloque de análisis e interpretación de resultados, se identifican tres elementos comunes en las obras estudiadas: la representación de la solidaridad, la generalización de la violencia, y la pasividad y el conformismo en el modo de ser del venezolano.

Es importante señalar que las principales limitaciones para el desarrollo de la investigación giraron en torno a la escasa investigación disponible en Venezuela para el área de sociología del cine, y sociología del arte en general, así como la dificultad para conseguir el material filmico necesario para la realización de los análisis. Sin embargo, el principal reto al que se enfrentó la investigación fue la construcción de un instrumento metodológico que permitiera estudiar a la tolerancia dentro del área sociológica, a partir de elementos artísticos. Ante este reto se pudo crear un instrumento novedoso, el cual brinda algunos aportes en el área de la sociología del cine y la semiótica de la cultura, en el campo sociológico venezolano.

El desarrollo de la investigación permitió concluir que la tolerancia es una variable que tiende a tener una débil presencia en la filmografía de la década del noventa, en relación con su opuesto: la intolerancia, en cuanto que representación de los rasgos de la cultura del venezolano.

MARCO TEÓRICO:
VENEZOLANOS, CINE Y SOCIEDAD

1. VENEZOLANOS, CINE Y SOCIEDAD

El presente marco de fundamentación teórica busca exponer las diferentes propuestas relativas a la relación tolerancia y cine. Para ello se profundiza en el análisis de la identidad cultural venezolana y se identifica a la tolerancia y sus características como parte de dicha identidad. Una vez establecida la noción de tolerancia se especifica su relación con el campo cinematográfico como elemento de integración social. Concluye este marco con la exposición de la propuesta de vinculación de la cultura realizada por la Escuela Raffaltu, la cual nombra al cine como signo cultural permitiendo el posterior desarrollo de la estrategia cinematográfica.

1.1 Caracterización Cultural Del Venezolano

El primer apartado desarrollado, denominado "Caracterización Cultural Del Venezolano", tiene como objeto abordar la cultura como un fundamento del análisis científico y desde esta hacer énfasis en la relación de esta con el cine y la televisión en Venezuela. De esta forma se intenta exponer los diferentes conceptos de cultura en desarrollo y se exponen las diferentes propuestas acerca de la identidad cultural venezolana.

En el campo teórico de la investigación se han desarrollado diferentes definiciones de cultura, asumiendo como propia la que define a la cultura como "el conjunto de conocimientos, habilidades, actitudes, valores, normas, costumbres, etc. que caracterizan a una sociedad o a una comunidad".

De acuerdo a dicha definición y estructura, se puede afirmar que los grupos sociales diferentes, por ello se hace necesario la existencia de una identidad o pertenencia del sí mismo de un grupo, para lo cual se hace necesario la propuesta de Berger y Luckman en el plano sociológico, se refiere a la

MARCO TEÓRICO: VENEZOLANOS, CINE Y SOCIEDAD

propuesta teórica (Zapata), Teorías matricéntricas (Burton, Moreno Ojeda), así como también la propuesta del familismo antrópico (de Vries).

I. VENEZOLANOS, CINE Y SOCIEDAD

El presente marco de fundamentación teórica busca exponer las diferentes propuestas relativas a la relación tolerancia y cine. Para ello se profundiza en el análisis de la identidad cultural venezolana y, se identifica a la tolerancia y sus características como parte de dicha identidad. Una vez establecida la noción de tolerancia se especifica su relación con el campo cinematográfico como elemento de significación social. Concluye este marco con la exposición de la propuesta de semiótica de la cultura realizada por la Escuela de Tartú, la cual concibe al cine como signo cultural permitiendo el posterior desarrollo de la estrategia metodológica.

I.1 Caracterización Cultural Del Venezolano

El primer apartado desarrollado, *caracterización cultural del venezolano*, tiene como objeto abordar la cultura como área fundamental del análisis sociológico, y dentro de ésta hacer énfasis en lo referente a identidad cultural y tolerancia en Venezuela. De esta forma se organiza a partir de dos líneas principales: exposición de los conceptos de cultura e identidad, y revisión de las diferentes propuestas acerca de la identidad cultural del venezolano.

Así, la base teórica de la investigación se inicia con algunas acepciones de la definición de cultura, asumiendo como propia la propuesta de Iuri Lotman que asume la cultura como *memoria no hereditaria que reúne las estructuras semióticas en una unidad superior*.

Sin embargo, dicha memoria y estructuras semióticas varían entre grupos sociales diferentes, por ello se hace necesario estructurar la idea de identidad o **construcción del sí mismo de un grupo**, para lo cual se hace referencia a las propuestas de Berger y Luckman en el plano sociológico y de Maritza Montero en el campo psicosocial. Posteriormente se da paso al concepto de identidad cultural elaborado por Bueno, el cual es abordado en el contexto social venezolano mediante la perspectiva psicosocial (Montero), propuesta socioliteraria (Hannot), propuesta valorativa (Zapata), Teorías matricéntricas (Hurtado, Moreno Olmedo), así como desde la propuesta del familismo amoral (de Viana).

De esta manera los puntos de vista planteados por las teorías de la identidad cultural, conforman el marco conceptual necesario para estructurar el análisis de la tolerancia en Venezuela vista a través del cine, a fin de poder enriquecer la discusión acerca de los factores que conforman la identidad cultural del venezolano.

I.1.1 Cultura e identidad

Para comprender lo que implica la identidad cultural es pertinente hacer referencia a lo que se entiende como concepto de cultura. Una definición general de lo que se entiende en sociología como cultura es la que aborda lo cultural como “todas las costumbres, creencias, valores, conocimientos y artefactos que se aprenden y los símbolos que se comunican constantemente entre un conjunto de personas que comparten una forma de vida común”⁴. Desde este punto de vista toda construcción humana transmisible, que ayude a organizar las relaciones entre hombres y grupos, conforma la cultura, y esta tomará características diferentes de acuerdo al desarrollo histórico y las condiciones particulares de cada pueblo o nación.

En la década de los sesenta y setenta la **Escuela de Tartú** realizó una serie de propuestas acerca de la comprensión de la cultura partiendo desde el punto tangencial que une el campo sociológico con la comprensión de los sistemas semióticos. Serán estas propuestas, expuestas a continuación, las bases en las que se sustenta la presente investigación.

La principal innovación de Lotman y la Escuela de Tartu es la comprensión de la cultura como texto. La cultura se entiende como un mecanismo creado por el hombre para estructurar su mundo, es decir, un conjunto de textos que forman una semiosfera en el medio de la cual se ubica el sistema de modelización primario. Asimismo, cobra importancia el mecanismo de la cultura, entendido como la apelación a una unidad completa de información ante la insuficiente información que dispone una sola individualidad pensante para la toma de decisiones.

⁴ Light, Donald. Sociología. Mc Graw Hill. México. 1991. Pg 78

Uno de los problemas más importantes a ser encarados al hacer referencia al concepto de cultura es la generación de sentido, o capacidad de la cultura de “dar salida” a textos no trivialmente nuevos. En otras palabras, será posible hablar de cultura siempre que una determinada sociedad sea capaz de generar textos portadores de significados no existentes ampliando así el espacio cognoscitivo de los individuos.

En este sentido Lotman⁵ entiende la cultura como “memoria no hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones”. La cultura no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la memoria de un pueblo. Esta se haya conformada por la información no genética, por la totalidad de las convenciones sociales y por el acervo de las significaciones compartidas (imaginario colectivo). La función primordial de la cultura es la de organizar estructuralmente el mundo del hombre, es decir, organizar el mundo social.

La cultura es inteligencia supraindividual, ésta reúne las diferentes estructuras semióticas en una unidad superior así como las diferentes individualidades en un todo pensante. Lo característico de la cultura es que las individualidades, al formar parte del todo, no pierden su unicidad psicológica o sistémica.

Asimismo, Lotman propone la comprensión de la cultura como una de las formas que puede adoptar la memoria colectiva, la cual se basa en la posesión de una memoria interna o registros de la cultura acerca de sus estados anteriores. Mientras más profunda sea la memoria de una determinada cultura mayor será su lenguaje, y más efectivo será el proceso de producción/transmisión de información compleja.

Puede entonces afirmarse que la cultura es toda la información no hereditaria ante la cual se enfrenta el actor. Cada pueblo, a partir de su devenir histórico y su desarrollo socioeconómico, va configurando las características que

⁵ Lotman, Iuri. La semiosfera. Tomo II. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia. Madrid. 1998. Pg 71.

definen su cultura y que los diferencian o acercan a otros pueblos, constituyendo lo que llamamos identidad.

Ahora bien, ¿qué se entiende por identidad y como se relaciona con lo sociocultural? La respuesta a ello en el campo sociológico puede encontrarse en las investigaciones de Berger y Luckman (1979)⁶. Para estos autores la identidad se define objetivamente como la *ubicación en un mundo determinado* y es posible asumirla subjetivamente solo junto con ese mundo.

La identidad es comprendida como un producto social. Una vez que cristaliza, es mantenida, modificada o aun reformada por las relaciones sociales. De esta manera “Los procesos sociales involucrados tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social (...) Las estructuras sociales históricas específicas engendran tipos de identidad, reconocibles en casos individuales (...) que son observables y verificables en la experiencia pre-teórica y por ende pre-científica”⁷

Dentro del ámbito académico venezolano destacan los estudios que sobre la identidad cultural del venezolano ha realizado Maritza Montero (1984), quien propone la siguiente definición de identidad desde el punto de vista psicosocial:

conjunto de significaciones y representaciones relativamente permanentes a través del tiempo que permiten a los miembros de un grupo social que comparten una historia y un territorio común, así como otros elementos socioculturales, tales como un lenguaje, una religión, costumbres e instituciones sociales, reconocerse como relacionados los unos con los otros biográficamente (...) construida por los individuos en función de otros individuos, basada en elementos socioculturales compartidos y formando parte de un sistema de representaciones del cual la imagen nacional sería una de las expresiones⁸.

Desde este punto de vista se privilegia el estudio de la identidad como determinante de los modos de vida. La construcción de la identidad implica el desarrollo de relaciones sociales sobre modelos de vida propios, los cuales sean capaces de dar respuesta a los propios problemas. La identidad cultural se

⁶ Berger, Peter y Thomas Luckmann. La Construcción Social de la Realidad. Amorrortu Editores. Argentina. 1979.

⁷ Ibidem. Pgs 216, 217.

⁸ Montero, Maritza. Ideología, alienación e identidad nacional. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1984. Pg 77.

construye en función de conceptos compartidos a nivel social⁹, entre estos conceptos se encuentran los criterios de interrelación entre los miembros de una sociedad, por ello puede afirmarse que lo social será siempre síntesis de una identidad particular.

Si bien la presente investigación privilegia el estudio de la identidad como componente de lo social, se da por sentado que ésta no es el único elemento necesario para establecer un análisis sociológico global, no se persigue negar así el peso determinante de variables como las condiciones materiales, el cambio político o el intercambio tecnológico.

Dentro del amplio espectro de lo que se entiende por identidad haremos especial énfasis en la **identidad cultural**, entendida como “la parte de la cultura que se rescata cuando una sociedad se mira en el espejo”¹⁰. Un análisis más detallado llevaría a comprender a la identidad cultural como :

“reconocimiento del proceso mediante el cual tendría lugar la identidad sustancial de un mismo pueblo que, en el curso continuo de sus generaciones, ha logrado mantener (o “reproducir”) la misma cultura reconociéndose como el mismo pueblo precisamente de la invariancia histórica de su cultura, convertida en patrimonio o sustancia de la vida de ese pueblo”¹¹

La identidad cultural latinoamericana constituye un problema aún irresoluto que permea nuestra vida cotidiana. En el ámbito social, político, económico e institucional, América Latina busca crear formas únicas que permitan resolver aquellos problemas que la aquejan como pueblo. Sin embargo, esta búsqueda parece ser una cadena de intentos y errores en pos de una solución final que traiga finalmente la prosperidad económica, el desarrollo sostenible y una democracia eficiente.

Históricamente, la noción de identidad cultural latinoamericana estuvo asociada a la identidad del español colonizador, el latinoamericano era considerado como una prolongación del europeo en otras tierras. De este período

⁹ Hipótesis propuesta por Madrid en La fundación mitológica de América Latina. Espiral Hispano Americana. Madrid. 1989.

¹⁰ Briceño León, Roberto. En: Alemán, Carmen Elena (comp). Los rostros de la identidad. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar. Caracas. 2001. Pg 259.

¹¹ Bueno, citado por: Hannot. En: Alemán. Ob. Cit. Pg 373

la absorción de la lengua española y de la religión cristiana constituyen los principales aportes a lo que posteriormente sería nuestra identidad. Posteriormente, a finales del S. XIX la búsqueda de la modernidad persiguió el patrón francés, mientras que en el S. XX la expansión de Norteamérica como potencia mundial produjo una situación de dependencia en lo económico y lo político, por lo cual la identidad de los países latinoamericanos se ligó al modo de ser anglosajón¹². De esta forma se pone de manifiesto como la identidad latinoamericana nace ligada a identidades externas. Europa y norteamérica se refieren a América Latina como *lo otro*, lo distinto, pero sin caracterizarla, es por ello que la búsqueda de la propia identidad es la construcción de lo no definido.

La etiqueta de “diferente” que lleva el latinoamericano ante el mundo le ha llevado a la toma de dos grandes ejes de acción: el uso de “instrumentos de reflexión empleados” y la “continua enajenación de intentar **re-inventarlo** todo para poder empezar”¹³. En otras palabras, el problema cultural ha llevado a la importación de modelos de pensamiento y de acción que no parecen aplicarse a la propia realidad por lo cual se toman y se desechan continuamente, manteniendo un proceso constante de creación y re-creación de la realidad social, política e institucional.

Numerosos planteamientos se han hecho acerca de la identidad latinoamericana, en cuanto a su importancia y enfoque. Autores como Borges defienden la imposibilidad de encontrar una identidad única como latinoamericanos, incluso en el ámbito nacional, pues la idea de llegar a conocernos a nosotros mismos nos calma pero no es alcanzable, pues somos pueblos muy heterogéneos. Por ello, lo que llamamos identidad cultural es la forma como afrontamos diferentes ficciones y las codificamos como realidad unívoca, perpetuándola mediante los medios masivos.

Desde una óptica diferente, autores como Paz y Fuentes defienden que es precisamente, a partir de la coexistencia de mentalidades heterogéneas que

¹² Martínez Blanco, María Teresa. Identidad cultural de hispanoamérica. Europeísmo y originalidad americana. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid. 1988.

¹³ Madrid. Ob. Cit. Pg 12.

puede encontrarse la identidad latinoamericana unitaria. Será esta última concepción la que se privilegiará a lo largo de la investigación, haciendo énfasis en el carácter predominante de los productos culturales como elementos claves en la búsqueda de la identidad.

En el caso latinoamericano la diversidad se expresa en los diferentes modos de afrontar lo social, lo político y lo institucional, entre otras áreas. Dicha diversidad, aunada a un componente histórico de cambio cultural marcado y a una realidad social heterogénea, hace de la identidad cultural un elemento susceptible de análisis a fin de adquirir una mayor comprensión acerca del mundo latinoamericano, y dentro de éste, de la realidad social venezolana.

Es a través de sus diferentes productos (religiosos, artísticos, institucionales, sociales, económicos) que la identidad cultural es creada, definida y propagada. La búsqueda de la propia identidad es eje semántico fundamental del imaginario social de los latinoamericanos, tanto como la preocupación por lo político, o la forma de afrontar la pobreza. Es posible afirmar que el futuro de estas sociedades solo podrá ser controlado en el momento que se asuman como pueblos, producto de un acontecer histórico particular; por ello los latinoamericanos constituyen una sociedad de características únicas dentro de la sociedad occidental.

I.1.2 Identidad cultural en Venezuela

Históricamente es posible esbozar algunas etapas de la formación de la identidad venezolana: ella empieza a esbozarse a partir del período colonizador con un relativamente rápido proceso de mestizaje, posteriormente durante el período independentista se forma la noción de pueblo guerrero y valiente combinada a la idea de tierra de fuertes caudillos; a finales del S. XVIII la abolición de la esclavitud, la tendencia laicista y la implantación de la educación primaria gratuita y obligatoria empiezan a conformar la identidad cultural del venezolano. Es a partir de la dictadura de Juan Vicente Gómez que la noción de Estado/Nación se sustenta como parte de la cultura venezolana, y se asienta la idea de un pueblo cuyo pasado bolivariano es heroico y susceptible de imitación.

El período democrático con el paralelo boom petrolero lleva al replanteamiento de la identidad cultural, esta se formará en un contexto populista, donde el venezolano se reconoce como rico, con fuerte optimismo por el desarrollo económico y democrático; esta situación sufrió modificaciones a partir de la crisis de 1983 y hasta hoy, pues las nociones de riqueza económica y fortaleza del sistema democrático son incompatibles con la presente realidad de pobreza, corrupción, violencia e inestabilidad política. Ante este proceso histórico numerosas tendencias teóricas y miradas buscan dar la respuesta al ¿quiénes somos?.

I.1.3 Rasgos de una identidad

- **Inconformidad y pesimismo: Hannot**

El inconformismo como elemento de la cultura venezolana es expuesto por la autora a partir de la obra *La Mirada Inconforme*¹⁴, la cual busca explorar en el campo de la sociología de la literatura la visión que los venezolanos se han formado sobre sí mismos, mediante el estudio de sus principales ensayos sobre el surgimiento y/o desarrollo de la nacionalidad venezolana.

Siguiendo la hipótesis del inconformismo, la posición del venezolano con relación a su sociedad se manifiesta en el “tono pesimista de la escritura, la intención moralizadora, si no francamente condenatoria de todo lo que acontece, y el sentido de la inconformidad en los textos de pensamiento sobre el país, además del tono francamente pesimista siempre presente en el discurso sobre Venezuela y lo venezolano”¹⁵. De esta manera el venezolano es descubierto en los textos de su “inteligencia” como un ser con alto grado de reprobación hacia sí mismo y hacia su sociedad. En otras palabras, el venezolano enjuicia de manera pesimista a Venezuela causante del “mal hacer” de los procesos que en ella se generan, ó

¹⁴ Hannot, Thamara. *La Mirada inconforme: una exploración crítica de la literatura de pensamiento en Venezuela*. Trabajo para optar al título de Doctor en Letras. Universidad Simón Bolívar. 1996

¹⁵ Hannot. En: Tovar, Ivelisse. *Familismo amoral de los venezolanos*. Trabajo para optar al título de licenciado en Sociología. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas. 2001. Pg 25

se enjuicia a sí mismo por no saber aprovechar los valiosos y abundantes recursos que le provee el país.

A través de las obras analizadas, se encuentran frases claves como “Angustia Criolla” en Arturo Uslar Pietri, “Estado del Disimulo” en José Ignacio Cabrujas, “Prudencia Culpable” en Briceño Iragorry, “Alma Criolla” en Mariano Picón Salas, y tantas otras contenidas en los textos de Enrique Bernardo Núñez, Rufino Blanco Fombona, Cecilio Acosta, Juan Vicente González, y Fermín Toro. Todos estos autores permiten a Hannot brindar elementos de comprensión de “lo nacional”, bajo las categorías de *torcido* o *condenable*.

Así, la mirada inconforme de los venezolanos hacia sí mismos, vista a través de la semiótica, nace de la contradicción entre la riqueza que mancha y salva a la vez¹⁶, dejando como elemento clave de identidad “el sentido de un viaje por un país inconcluso”.

▪ **Autoimagen del venezolano: Montero y Domínguez**

Desde el punto de vista de la psicología social, el problema de la identidad es uno de los más importantes por ser factor determinante en la psiquis del individuo. Uno de los estudios más completos realizados hasta la fecha acerca de la identidad venezolana ha sido el de Maritza Montero (1984) quién, a partir de un análisis sociopsicológico basado en la autoimagen de los individuos, concluye que la identidad venezolana presenta las siguientes categorías:

Elementos negativos:

- La **pasividad** de los venezolanos, que comprende todas las referencias a una actitud general contemplativa, integrada por las características siguientes: indiferencia, insensibilidad, fatalismo, indolencia, falta de tenacidad y de motivación, inconstancia, abulia.
- Su **incompetencia** compuesta por la incapacidad de mantener un esfuerzo continuo, perseverante, la falta de creatividad y de curiosidad, predominio de la verbalización sobre la acción, así como de una imaginación alucinada, irresponsabilidad, pereza, indisciplina y falta de organización.
- Su **autoritarismo**, en el cual entran los rasgos siguientes: servilismo, sumisión ante los poderosos, admiración de la fuerza, caudillismo, orgullo, deseo de mando, sentido de superioridad, egocentrismo, mesianismo, fanfarronería y machismo.
- Su **fatalismo** pesimista, en la que se encuentra la creencia en el

¹⁶ Hannot. En el sumario de su propuesta realizado por Tovar. Ob. Cit.

destino y el azar, la superstición, así como el escepticismo respecto a los propios esfuerzos, la desesperanza, la desconfianza, la sospecha y el temor, mezclados a la precaución y la astucia.

- Su **emotividad**, opuesta al razonamiento constructivo y lógico, y que comprende la frivolidad, la falta de profundidad, el apasionamiento, la obediencia a los instintos e impulsos, la falta de razonamiento, la inconsistencia, la turbulencia, la agitación, la improvisación y velocidad, el individualismo.
- Su **violencia** o instinto de destrucción, integrado por la rebelión, fogosidad romántica, la intrepidez temeraria, el valor, el coraje, la falta de control, las tendencias belicosas y guerreras, la crueldad, la malicia, los instintos destructivos, la brutalidad, la agresividad, la barbarie, el salvajismo, la anarquía, el desorden, y el amor de la aventura.
- Su **carencia** del sentido histórico, que integra el olvido, la falta de una memoria histórica, de recuerdos, la inestabilidad, la incapacidad de conservar lo que es civilizado, la imprevisión, la falta de apego hacia el pasado, la irreverencia.

En lo que concierne a la corriente positiva encontramos tres categorías:

- La **generosidad**, marcada por la hospitalidad, la esplendidez, la liberalidad, el perdón a los enemigos y el olvido de las ofensas.
- El **coraje**, integrado por la ausencia de cobardía, la capacidad de batirse sin temor y de realizar proezas.
- El **igualitarismo**, que presenta las siguientes características: incapacidad de sufrir ultrajes, la ausencia de jerarquías, la igualdad, la **tolerancia**, y la idea de que Venezuela es una sociedad sin clases.¹⁷

De todas las categorías propuestas por Montero, es de especial interés para esta investigación dilucidar el papel de la tolerancia como característica de la identidad cultural en Venezuela. Este elemento se encuentra enmarcado dentro del igualitarismo, característica determinante del modo de ser venezolano. El igualitarismo es un rasgo percibido con valoración positiva, éste hace referencia a una concepción arraigada de ciudadanía a partir de la cual se considera que toda persona, por el solo hecho de ser ciudadano, es poseedora de derechos.

Este estudio fue actualizado por la autora entre los años 1991 y 1992, allí se repiten de manera general los resultados obtenidos en la investigación de 1984. Se muestra como novedad en este estudio, la caracterización de la autoimagen desde tres dimensiones: la instrumentalidad o respuesta de los sujetos, relativa a la capacidad del venezolano para actuar efectivamente sobre su entorno y ejercer influencia sobre el mismo; la dimensión política o atribuciones que indican la relación de los venezolanos con su sistema político y su sociedad; y la sociabilidad

¹⁷ Montero, Ob. Cit. Pgs 114, 115

o capacidad de relacionarse o interactuar con otros¹⁸. Cada una de estas dimensiones se subdivide en positiva y negativa en función de la carga valorativa de los adjetivos utilizados para la autodescripción.

Se determinó así que para 1992 el venezolano se adjudica como dimensión de mayor importancia la sociabilidad, siendo sus rasgos de sociabilidad positivos el ser amigable, amable, solidario, cordial, humorista, comunicativo, abierto y acogedor, receptivo, simpático, cálido y festivo; y siendo sus rasgos de sociabilidad negativos la agresividad, fanfarronería, ser orgulloso, autoritario, antipático, grosero, desconfiado y festivo¹⁹. En la dimensión instrumental positiva se encuentran rasgos como activo, laborioso, inteligente, progresista y estudioso, los cuales son anulados por la dimensión negativa (la de mayor peso) que se identifica en la pereza, irresponsabilidad, negligencia, inconstancia, despilfarro, desorganización, conformismo, apatía, carencia de iniciativa, ingenuidad e impulsividad. Por último, la dimensión política coloca como características negativas la corrupción política, la ineficiencia gubernamental, la inseguridad social, falta de nacionalismo e identidad nacional, la credulidad política y (elemento importante para esta investigación) “el patriotismo o sentimiento patriótico que lleva al fanatismo y directamente al chauvinismo y la xenofobia”²⁰; siendo su contraparte positiva el carácter igualitario y democrático de los venezolanos y la libertad de expresión.

Concluye Montero que el venezolano se ve a sí mismo como bueno, pero marca su imagen por la incapacidad para actuar, su elevado grado de sociabilidad no le permite superar la paralización instrumental que impide el desarrollo de su sociedad. Esto conduce a un proceso de alienación política mediante el cual se pierde la participación en lo público convencidos de su inutilidad.

¹⁸ Montero, Martiza. “Sociabilidad, instrumentalidad y política en la construcción de la identidad venezolana”. En: Mato, Daniel (coord). Diversidad Cultural y Construcción de identidades: Estudios sobre Venezuela América Latina y El Caribe. Fondo Editorial Tropykos. Caracas. 1993. Pg 121.

¹⁹ Montero. En: Mato. Ob. Cit. Pg 120

²⁰ Ibidem Pg 124

Otros estudios como el de Domínguez²¹ coinciden en otorgar los mismos resultados en función de la autoimagen, pero determinando que lo instrumental negativo permanece siendo porcentualmente mayor que lo socioafectivo positivo. Se obtuvieron así los siguientes datos:

Tabla 1.- Autoimagen del venezolano

DISTRIBUCIÓN DE RESPUESTAS POR DIMENSIÓN (DOMÍNGUEZ, 1992)			
Dimensión	% Positivo	% Negativo	% Total
Instrumental	14.3	28.1	42.4
Socioafectiva	19.7	8.9	28.6
Moral	4.2	12.7	16.9
Político-cultural	3.9	8.2	12.1
Total	42.1	57.9	100

Puede concluirse entonces que desde la visión psicosocial de la identidad de Montero (1984, 1992) y Domínguez (1992) el venezolano conserva una imagen predominantemente negativa de sí mismo, en la cual el plano socioafectivo pierde fuerza ante una predominante posición instrumental y, en segundo plano, política ante la vida.

▪ **Valores del Venezolano: Roberto Zapata**

En el estudio acerca de los valores del venezolano realizado por Zapata (1996) se determina que la jerarquía de valores del venezolano presenta los siguientes elementos en orden de importancia: familia, trabajo, religión, amigos y conocidos, tiempo libre y política. Una vez más se evidencia que el ámbito privado (familia, trabajo, amigos) se ubica valorativamente por encima del ámbito de lo público (política).

Busca Zapata poner a prueba en el contexto venezolano la hipótesis de Inglehart referida a la escasez, según la cual las sociedades buscan el materialismo (seguridad física y económica) y al alcanzarlo persiguen el posmaterialismo (aspecto más estéticos, relacionales y de calidad de vida).

²¹ Domínguez, Diana. "Atributos asignados a negros, indios y blancos españoles y su relación con la imagen del venezolano". En: Mato Ob. cit.

Asimismo, se persigue corroborar la hipótesis de sociabilidad de Inglehart según la cual el posmaterialismo se encontraría inversamente relacionado con la edad del individuo²².

Se obtuvo en el estudio la presencia de individuos orientados al materialismo, posiblemente atribuible a los bajos indicadores venezolanos de empleo y renta per cápita, y la alta inflación, los cuales dan poco espacio para los objetivos postmaterialistas. Concluye Zapata que las personas con menor equilibrio psicológico y personalidad más débil tienden a ser orientadas por valores materialistas.

Es de vital importancia, sobre todo en este estudio sobre tolerancia, el resultado obtenido de la dicotomía de valores libertad- igualdad. Del universo de entrevistados 54% de las personas expresaron privilegiar la libertad antes que la igualdad, obteniendo esta última sólo un 33%. Si bien es indiscutible la importancia de la autoafirmación del yo, es también cierto que las sociedades democráticas buscan cierta igualdad la cual será difícil de alcanzar si esta no es un valor para los individuos. Según Zapata estos valores hablan de una sociedad “individualista y desentendida, con poco interés por un proyecto nacional y una causa común”²³.

Siendo la familia el principal valor según el estudio de Zapata, se determina que la cohesión familiar se encuentra ligado a un grado de satisfacción muy alto, lo cual es compartido por todos los grupos sociales. La solidaridad afectiva en la familia se refiere al amor entre padres e hijos, el cual es siempre incondicional siendo caracterizado como “devoción filial”. La solidaridad consensual familiar hace referencia a los valores transmitidos en el seno familiar, éstos en orden de importancia son la honestidad, aplicación al estudio, respeto y responsabilidad. Concluye así Zapata que el aspecto familiar es elemento clave para comprender que el país busca “construir una sociedad prudente, que desconfía de los lejanos, pero **tolerante**, lo que remitiría a los ámbitos de libertad antes mencionados”²⁴.

²² Zapata, Roberto. Valores del Venezolano. Ediciones Conciencia 21. Caracas. 1996. Pg 38

²³ Ibidem. Pg 52

²⁴ Ibidem Pg 72

Por oposición a la familia, el último lugar en la jerarquía de valores es ocupado por la política, éste valor se encuentra caracterizado por una alta abstención en los procesos electorales, déficit en la participación política, desconfianza ante lo público, crítica a las instituciones partidistas y la pérdida de credibilidad en lo gubernamental. Todo esto puede ser resumido en apatía y desconfianza ante lo público, una pérdida de interés importante con respecto a lo político, lo cual sin embargo no descarta el hecho de que el venezolano aprecie la democracia como sistema político necesario para el desarrollo de la libertad individual.²⁵

Concluye Zapata que el problema fundamental de la sociedad venezolana parece ser la falta de ideal colectivo, sin el cual la vida psíquica de los individuos pierde valor y la vida social carece de sustento simbólico.

▪ **Matricentrismo: Moreno Olmedo, Hurtado, Vethencourt**

Dado el peso de la institución familiar en Venezuela, todo estudio definitorio de la identidad cultural venezolana ha de pasar por una referencia a la institución familiar. La teoría del matricentrismo venezolano puede ser abordada a través de sus tres principales autores²⁶: Alejandro Moreno Olmedo, Samuel Hurtado Salazar y José Luis Vethencourt, quienes proponen la importancia de la figura materna como elemento determinante del ser venezolano

El modelo familiar- cultural venezolano es el de una familia matricentrada, matrifocal o matricéntrica. Según Moreno Olmedo²⁷, esta “es un modelo cultural pues origina y sostiene una praxis vital, históricamente cierta, que trasciende más allá de estructuras sociales y económicas de corto o mediano alcance, a un modo de habérselas el hombre con la realidad (...) La persistencia de un modelo familiar implica por lo mismo la persistencia de una cultura en su núcleo matricial energético, de modo que no cambia sin el cambio de éste y viceversa”. Este

²⁵ Cabe destacar que el estudio de Zapata fue realizado en el año 1996 y podría esperarse que, dada la actual situación política venezolana, la apatía y la falta de interés ante lo político que se mencionan hayan disminuido en el período 1998-2002.

²⁶ Según Tovar, Ob. Cit. Pg 23

²⁷ Moreno Olmedo, Alejandro. La familia popular venezolana. Curso de Formación Sociopolítica. Número 15. Fundación Centro Gumilla. 1995. Pg 6

modelo matricéntrico caracterizado por una figura paterna ausente, más allá de su presencia física o no, origina a su vez identidades de género particulares desde las cuales toda mujer actúa en todas sus relaciones sociales asumiendo el rol de madre, mientras el hombre asume el rol de hijo. Dicho modelo cobra importancia en cuanto que norma de alguna manera las relaciones de grupo extrafamiliar y lo condiciona estableciendo las vías por las que se producen la composición y descomposición de solidaridades y conflictos, asunto vital para el posterior estudio de la tolerancia.

La teoría matrilineal de Samuel Hurtado se basa en la “crisis de pueblo” que padece Venezuela, ésta se origina a partir del dominio absoluto y la mediatización de las relaciones sociales a través del rol de la madre²⁸. Este modelo es a su vez principio operativo (socio-histórico) y principio interpretativo (en tanto que generador).

La teoría de Hurtado reconoce en la madre venezolana la personificación del amor, mientras el padre es siempre menospreciado por su irresponsabilidad. La relación madre/hijo, es a su vez establecida de manera permanente sin importar la edad o presencia de ambos. Por oposición a la madre, la mujer encarna la maldad y la traición, permaneciendo como amante y excluyendo así la posibilidad de formar pareja entre iguales. La extrapolación de estos principio a la vida nacional hace que el venezolano busque permanentemente favorecer a la familia más allá de la nación o el partido, a la familia en el sentido más amplio... a veces incluso extendiéndose el término hasta las amistades (Tovar, 2001). De esta manera la idea de democracia como proyecto societal parece verse afectada por la primacía de las relaciones familiares ante cualquier propuesta de homogeneización en términos políticos o legales.

Por último se encuentra la propuesta teórica de José Luis Vethencourt quien, como reseña Tovar, propone que el matricentrismo es una conducta sexual regresiva originada por el fracaso en la implantación del modelo familiar²⁹. Para Vethencourt el modelo matricéntrico venezolano no es mas que un intento fallido

²⁸ Hurtado. En: Tovar. Ob. Cit. Pgs 46-47.

²⁹ Vethencourt. En: Tovar. Ob. Cit. Pgs 49-50.

de establecer una consanguinidad matrilineal (Tovar, 2001), la cual no cumple con su función debido a la ausencia total de las otras condiciones típicas, desembocando en una muy frecuente poliandria sucesiva. Los individuos que encarnan este modelo son generalmente afectados por sentimientos de culpa y de vergüenza, pues el patrón poliándrico contradice la tradición católica presente en la psiquis social.

De esta manera se observa como la identidad cultural venezolana se encuentra relacionada con sus estructuras familiares; y es la presencia de venezolanos que generalizan el modelo matricéntrico en su conducta lo que impide el desarrollo prometido por la modernidad. Puede afirmarse que “la modernidad en Venezuela ha sido siempre inducida por el Estado, contando con la renta petrolera como mecanismo inductor por excelencia, sin embargo a esto se ha opuesto, como era de esperarse, la resistencia que naturalmente ofrecen las sociedades al cambio, de manera que, si bien pueden haber cambiado con relativa facilidad las estructuras materiales predominantes, el modelo cultural y su respectivo sistema de valores y modos de relación; no han podido cambiarse con tanta facilidad. Como consecuencia en Venezuela lo que se tiene no es una modernidad claramente reconocible, sino más bien, una *apariencia moderna*”³⁰

▪ **Familismo Amoral: de Viana y González Fabré**

El familismo amoral como modelo teórico aplicable al estudio de la identidad venezolana es considerado a través de la propuesta de Mikel de Viana. Para de Viana, quien se basa en la obra de Banfield, la conducta familista es aquella donde la moralización de las relaciones se extiende sólo al ámbito de los círculos primarios de pertenencia, la cual implica la maximización de las ventajas materiales a corto plazo de la familia nuclear asumiendo que los demás harán lo mismo.

³⁰ Tovar. Ob. Cit. Pg 5

Siguiendo los planteamientos de Tovar³¹ es posible afirmar que en las sociedades familistas amorales la promoción del interés del grupo o de la comunidad se realizan en función del posible interés particular; el individuo se interesará en los asuntos públicos en cuanto impliquen obtención de ganancias materiales, por ello “será labor privativa de los funcionarios pagados por el Estado para este fin, el ocuparse de dichos asuntos, y todo aquel que de un modo u otro se vea “mezclado” en ellos, o demuestre su interés, será sospechoso, pues de ninguna manera es pensable que esté “generosamente interesado” en el bien común” (Tovar, 2001).

Se deriva de las anteriores afirmaciones que las sociedades familistas amorales se rigen bajo los principios de una sociedad premoderna, en ésta la acción estará fundamentada en desconfianza hacia el otro y dudas acerca de su comportamiento. El sistema legal de esta sociedad se presenta como con alto grado de deterioro, por lo cual los ciudadanos no se ajustan a las reglas del sistema, dando primacía a lo que culturalmente se ha establecido como fines que deben perseguirse.

De esta manera la teoría de de Viana caracteriza a Venezuela como un país pre-moderno, cuyos individuos no asocian el logro con la acción personal, atribuyendo cualquier tipo de acción exitosa a la suerte o a las relaciones que se tengan. Puede comprenderse (Tovar, 2001) que no se vea por parte de la población la necesidad de comprometerse en iniciativas de orientación pública con el propósito de obtener mejoras para sí mismos, esperando que sea otro el que ejecute el cambio social.

Son las estructuras sociales presentes en el país, así como los contenidos de socialización primaria en la cultura, los que propician la transmisión y perpetuación de un ethos marcado por el particularismo, egocentrismo, implicación afectiva, adscripción y difusividad; ésto por oposición a los valores que son característicos de las comunidades políticas democráticas modernas. Es así como Tovar (2001) concluye que la propuesta de Mikel de Viana, basada en el modelo

³¹ Es importante acotar que las numerosas referencias a la investigación de Tovar responden a su acertada recopilación de las diferentes propuestas del modo de ser venezolano, elemento base para el desarrollo de la presente investigación.

familista amoral de Banfield, asume la modernización en cuanto que proceso percibido como exógeno ó impuesto, que no ha “cuajado” del todo en Venezuela; en dicho proceso se produce un evidente choque entre matriz cultural predominante y modernidad.

El problema del familismo amoral como elemento que ancla a la sociedad venezolana en el período premoderno constituye uno de los problemas del estudio de González Fabré. Este autor coloca el acento del estudio de la identidad en el conflicto cultural venezolano: “conflicto entre lo que deseamos y lo que cotidianamente hacemos, de manera irreflexiva pero no involuntaria (...) la entraña de este conflicto consiste en una contradicción entre las exigencias culturales de la modernidad que aspiramos a alcanzar como nación, y algunos rasgos nucleares de nuestra forma tradicional de abordar las relaciones políticas³².”

Según este autor las relaciones sociales se establecen mediante un cálculo costo- beneficio, en el cual lo legal es relegado por ser sinónimo de ineficiencia y lentitud, la burocracia hace pesados los procesos cotidianos. El componente socioafectivo se impone, haciendo del amiguismo una regla, se genera así la corrupción en sus primeros niveles. Destaca que en este esquema el individuo no da valoración negativa al robo en sí mismo, sino a la posible ruptura o traición de lealtades.

Durante la década de los noventa la búsqueda de una nueva identidad se ha hecho evidente, sobre todo en el área política³³. La desestabilización democrática plausible a partir de las protestas sociales de 1989 y las intentonas golpistas de 1992 llevaron a la re-elección de Rafael Caldera como Presidente de la República. Esta fue la manifestación de la búsqueda del camino perdido, a la cual se suma la crisis de los partidos políticos, la ineficiencia y el desprestigio del sistema judicial y la falta de un liderazgo acorde con las expectativas de la mayoría; situaciones que configuraron una forma de afrontar la realidad que aún hoy se gesta, y se debate en la reconfiguración de sus identidades pasadas. Sin embargo, el segundo periodo calderista y el ascenso del chavismo dieron cuenta

³² Gonzalez Fabré, Raúl, S.J. Sobre el estado del Estado en Venezuela. Centro Internacional de Formación Arístides Calvani. Caracas. 1997. Pg 15

³³ Kelly, Janet. En: Alemán. Ob. Cit. Pg 563

de un venezolano promedio caracterizado por ser demócrata, igualitario y optimista ante el futuro, y quien al mismo tiempo anhela orden, disciplina y “mano dura”.

Las teorías anteriormente expuestas pueden ser agrupadas en el siguiente cuadro comparativo, elaborado por Tovar (2001):

Autor	Término Empleado	Concepto	Propuesta
Samuel Hurtado (1.991; 1.995; 1.999)	Matrilinealidad; Matrisocialidad	Matrilinealidad: Dimensión de lo cotidiano en la cual se maneja el pueblo; aunque disfrazada de patrilinealidad. Matrisocialidad: La madre es la figura que impacta y regula las prescripciones sociales y los intercambios que ocurren en la sociedad.	Dar lugar al desarrollo de nuestra propia matriz de significación. Intento exitoso que cumple con su función (no por comparación sino por consistencia con su estructura interna.
José Luis Vethencourt (1.974; 1.997)	Matricentrismo. Término asociado, “la otra cara de la moneda” Machismo. Ambas conductas sexuales regresivas; por el fracaso en la implantación del modelo.	“Intento fallido de establecer una consanguinidad matrilineal, que no cumple con su función por ausencia total de las otras condiciones típicas y a la postre desemboca en una muy frecuente poliandria sucesiva. Formas atípicas nada alegres tocadas por la culpa y la vergüenza.	Urge la aparición del ciudadano y la formación de espacios de convivencia.
Alejandro Moreno Olmedo (1.993)	Familia Matricentrada Matricentrismo Matrimeriación/alidad como proyecto societario. Pacto real existente (realidad vivida)	Praxis vital. Modo de habérselas el hombre con la realidad. Homo convivialis. “Bajo un patriarcado fuerte y realmente débil, funciona un matriado totalizador de puertas adentro.” Mujer-madre con hijos=familia.	Dejar que emerja la red de relaciones basadas en la matrimeriación.
Mikel de Viana (1.991; 97; 98; 99)	Familismo Amoral	Pretende indicar que la moralización de las relaciones se extiende sólo al ámbito de los círculos inmediatos de pertenencia. El alcance de las prescripciones morales se identifica con la conducta de los relacionados entre si y no con la conducta referida a otros actores. Banfield (1.958): “Maximizar las ventajas materiales en el corto plazo de la familia nuclear y asumir que los demás harán lo mismo”	Necesidad de creación de un nuevo tipo de relaciones diferentes a las familiarísticas primarias, en las que quede asegurada la contribución de los individuos en el proceso colectivo. Capital social- egoísmo revisado. Recuperación del control de los espacios sociales.
Thamara Hannot (1.996)	La Mirada Inconforme	La autora elabora un “recorrido a través de la mirada que diversos autores han tendido sobre Venezuela al “escribir” la Venezolanidad”. “Explorar en profundidad la visión que a través de sus textos, los venezolanos han aportado sobre si mismos”. “ Identificar marcas verbales que permitan establecer el desarrollo de la mirada tendida sobre nuestra historia”	
Raúl González Fabré (1.997)	Obra: Sobre el Estado del Estado en Venezuela.	El autor propone un concepto del familismo amoral que resulta perfectamente integrado con el ethos atribuido al venezolano, conformado por los aportes de otros “Venezolanólogos” Familismo Amoral: “En Venezuela encontramos una prioridad generalizada de las relaciones primarias sobre las relaciones abstractas, prioridad fundada en una moral familista, probablemente arraigada en una estructura familiar matricéntrica.	Asumir la condición de híbrido como basamento o punto de partida de cualquier acción a emprender.

- **Elementos comunes para la caracterización del venezolano**

Una vez hecho el recorrido por algunas de las principales teorías acerca de la identidad cultural, es posible identificar elementos comunes que caracterizan el ser cultural venezolano. Las diferentes teorías estudiadas sobre la venezolanidad coinciden en señalar que el venezolano es un individuo que, en el aspecto psicosocial, **privilegia el ámbito privado ante el ámbito público**. De esta manera autores como Montero (1984, 1992) dejan ver a un individuo que se adjudica como cualidades la generosidad, el coraje y el igualitarismo; siendo sus rasgos negativos el ser pasivo, incompetente, autoritario, fatalista, emotivo, violento y carente de sentido histórico. Este argumento también es sustentado por teorías como la propuesta por Zapata, según la cual la jerarquía de valores del venezolano ubica en orden de importancia a la familia, trabajo, religión, amigos y conocidos, tiempo libre y política, evidenciando que el ámbito privado (familia, trabajo, amigos) se ubica valorativamente por encima del ámbito de lo público (política). Puede afirmarse entonces, que el predominio del grupo de pertenencia es el principal factor común como rasgo cultural del venezolano.

Un segundo elemento común es el referido a la acción, la cual se encuentra orientada hacia el alcance del **beneficio propio y del grupo de pertenencia**. Sustentan esta propuesta el familismo amoral que asume que la moralización de las relaciones se extiende sólo al ámbito de los círculos primarios de pertenencia, lo cual implica la maximización de las ventajas materiales a corto plazo de la familia nuclear asumiendo que los demás harán lo mismo. Asimismo, esta conducta se basa en la relación presente entre individuo y figura materna (Hurtado, Moreno Olmedo, Vethencourt), la cual trasciende y se convierte en norma social estableciendo las vías por las que se producen la composición y descomposición de solidaridades y conflictos.

Finalmente, un tercer elemento de caracterización del venezolano es el convencimiento de que **el ámbito público escapa al ámbito de influencia del individuo**; si bien este rasgo es sustentado por las teorías anteriormente mencionadas mediante las cuales se expone lo político como inútil y carente de

sentido, es especialmente visible mediante la propuesta de Hannot (1996) quien, bajo la hipótesis del inconformismo, deja ver la histórica reprobación que experimenta el venezolano hacia sí mismo por no haber aprendido a manejar la riqueza del país.

Es así como el predominio de lo privado en el ámbito psicosocial, la acción orientada al beneficio propio, y asumir lo público como inútil son rasgos de identidad que, entre otros, caracterizan culturalmente al venezolano. Se intentará dilucidar entonces en qué consiste la tolerancia como parte de esta identidad.

I.2 Tolerancia y Cine

A continuación se pretende abordar la comprensión de la tolerancia como elemento de identidad cultural, definitorio de la autoimagen del venezolano según Montero (1984). La tolerancia es analizada como constructo social, y como tal es ubicada dentro de la perspectiva sociológica a través de los aportes de la teoría estructural funcionalista, el interaccionismo simbólico y la fenomenología sociológica. Asimismo, esta variable es contextualizada desde el punto de vista histórico en el ámbito sociocultural venezolano, proponiendo finalmente cómo esta tolerancia venezolana puede ser analizada a través de medios comunicacionales y artísticos a través del análisis del arte cinematográfico.

I.2.1 Tolerancia como elemento sociocultural

La tolerancia, como objeto de estudio, es susceptible de ser estudiada como propuesta teórica ideal pero también como fenómeno social, es decir, como hecho social que puede ser medido a través de las actitudes desarrolladas por los individuos de una sociedad y a través de las unidades de sentido y los signos culturales que se relacionan con el concepto de tolerancia; estas dos últimas variables son de gran ayuda a la hora de identificar a la cultura como un todo.

El devenir histórico ha dado paso al desarrollo de la tolerancia como cualidad necesaria para la viabilidad de la estabilidad y el desarrollo social, hasta tal punto en que éste se ha convertido en “principio de regulación de la vida

social”³⁴. Ahora bien, ¿cómo nace la tolerancia?, ¿A partir de qué momento histórico este constructo empieza a cobrar importancia en el ámbito social?

El problema de la tolerancia constituyó uno de los temas principales de la teoría política de Occidente a partir del siglo XVI, este concepto empieza a desarrollarse como consecuencia de la aparición de la Reforma en el campo religioso. Durante los Siglos XVI y XVII la aparición del liberalismo y el individualismo crea las condiciones necesarias para la consagración de la libertad como derecho político ante las posibles intervenciones de terceros o del Estado. Es en este ambiente donde las imposiciones coactivas por parte de la iglesia católica hacia grupos disidentes dentro y fuera de ella, hacen que el concepto de tolerancia cobre sentido.

La rebeldía institucionalizada contra la Iglesia trasladó este problema al campo político; en países caracterizados por luchas confesionales como Francia se planteó como solución el pluralismo de Estado. Moro, Montaigne, Erasmo y Castellion, entre otros, desarrollan la idea de tolerancia como cualidad necesaria y posible de la nueva sociedad, pasando del mesianismo cristiano a un nuevo mesianismo secular.

Entre los primeros escritos que abordan este nuevo problema se encuentra la *Carta a la Tolerancia* de John Locke publicada en 1689, la cual constituyó un importante manifiesto teórico a favor de la libertad de conciencia y sobre todo religiosa. En ella la tolerancia se eleva como derecho político, pues la igualdad de fe y de culto no son necesarios para la supervivencia del Estado. De esta manera la libertad religiosa “llega hasta donde, como consecuencia de su ejercicio, se produzca daño en los derechos a otro individuo suponga un atentado contra la existencia misma del Estado. Tal libertad es (...) origen y fin de la comunidad política y queda, por consiguiente, segregada de la competencia del magistrado,

³⁴ Touraine, Alain. Crítica de la Modernidad. Fondo de cultura Económica. Argentina. 1994. Pg 187

cuya función esencial es la formulación de reglas que aseguren la vida, la libertad y las propiedades de cada ciudadano en los términos del contrato original”³⁵.

Para ciertos científicos sociales, la sociedad posmoderna, caracterizada por un alto grado de diversidad social y cultural, y en especial sus élites tienden al cosmopolitismo y a la tolerancia. Pero también el mundo actual se caracteriza por hallar en las diferentes formas de vida cotidiana la base para la intolerancia, se encuentran así fenómenos como los diferentes nacionalismos, fundamentalismos, el neonazismo, la xenofobia, la homofobia, la discriminación económica, la discriminación por edad, la discriminación por género, la actitud negativa ante los discapacitados, entre otros.

El principal problema social generado por los fenómenos anteriormente mencionados radica en su carácter excluyente y separatista, es decir, estos “subordinan la organización de la vida social a la defensa de una única identidad, de una especificidad y de una tradición histórica y cultural”³⁶.

Para permitir la convivencia en armonía en un ambiente heterogéneo se hace necesaria la tolerancia. Este fenómeno se ha difundido como una de las respuestas a los numerosos problemas de una sociedad caracterizada por la diversidad y el conflicto. Este constructo hoy en día “ha abandonado su antigua condición de virtud humanista y bienintencionada para pasar a convertirse en un imperativo de convivencia en los nuevos marcos de pluralidad y multiculturalidad”³⁷.

A fin de brindar la definición del concepto de tolerancia partiremos de la definición de su opuesto, la intolerancia, la cual puede ser definida como “una actitud que implica negar o restringir la posibilidad de expresar opiniones y creencias, sostener valores y actuar con conductas diferentes a las que consideramos adecuadas desde algún punto de vista”³⁸. La discriminación y la

³⁵ Bravo Galia (Introducción) En: Locke, John. Carta a la Tolerancia. Instituto de estudios políticos. UCV. Caracas. 1966. Pgs 17-19

³⁶ Touraine, Alain. Igualdad y diversidad: las nuevas tareas de la democracia. FCE. 1998. Pg 27

³⁷ Cruz, Manuel (comp.). Tolerancia o barbarie. Gedisa Editorial. Barcelona. 1998. Pg 9

³⁸ Asún, M. Tolerancia o discriminación. Chile. Publicación electrónica. 1999. En: www.tolerancia.cl

intolerancia son dos modos que la mayoría utiliza para definirse como única, y mediante los cuales la norma se proclama como autoridad o deber.

La intolerancia tiene su origen en la debilidad presente en la propia identidad cultural, pues mientras más fuerte se desarrolle la conciencia acerca de sí mismo y acerca del propio valor como identidad y como cultura, más probable es que sean aceptadas las diferencias de los que nos rodean.

Ahora bien, ¿cómo explicar los comportamientos intolerantes?, la respuesta parece encontrarse en las propuestas del filósofo Iring Fetscher quien afirma que:

“Cuanto más débil es el sentimiento de la propia identidad cultural, cuanto más débil es, en general, la conciencia del propio valor, tanto mayor es la tentación de caer en la intolerancia. (...) Tengamos clara esta idea: las diferencias físicas, las formas de vida diferentes, provocan inseguridad; sobre todo cuando aparecen cerca en nuestra ciudad o comunidad. A mi juicio, la tolerancia tiene como condición la conciencia de la propia identidad y un sentido realista del propio valor. Sólo quien está seguro de su identidad cultural y la reconoce como accidental, y sin embargo, dada, está en condiciones de aceptar como legítimo todo lo extraño y diferente”³⁹.

La importancia de la tolerancia como cualidad del mundo contemporáneo deriva principalmente de la necesidad de ésta como base para una democracia pluralista, ya que sirve para mantener viva la posibilidad de comunicación entre mayoría y minorías con un mínimo de respeto. La tolerancia democrática solo tiene cabida en un medio donde reine el pluralismo social o ideológico y solo en él puede ejercerse. Según Alain Touraine⁴⁰ “Es preciso, para que podamos vivir juntos reconociendo y tutelando la diversidad de los intereses, que se tengan convicciones y creencias, que cada identidad personal o colectiva particular lleve en sí una orientación universal, en consonancia con la inspiración general del pensamiento democrático”.

Es en democracia donde se dan las condiciones para que los individuos sean más iguales mientras se le abre espacio a la búsqueda de la identidad individual en un contexto de convivencia pacífica. Esta paradoja es la base de las discusiones acerca de la tolerancia. El conocimiento de ello ha hecho que

³⁹ Fetscher, Iring. La Tolerancia. Gedisa Editorial. Barcelona, 1996. Pgs 13-14

⁴⁰ Touraine. Ob. Cit. Pg 54

gobiernos e instituciones se dediquen a su auspicio, un ejemplo de ello fue la iniciativa que las Naciones Unidas tuvo al designar a la tolerancia como tema mundial en el año 1995.

Una primera aproximación a este concepto, realizada a partir de las ideas del filósofo alemán Iring Fetscher, cuya obra se encuentra dedicada al estudio de esta variable, lleva a entender la tolerancia como aceptación de diferencias étnicas, culturales y de credo, así como el respeto a las mismas. La tolerancia es una *pequeña virtud*, no por insignificante, sino porque depende del desarrollo de otras virtudes, entre ellas la libertad y la justicia, sin las cuales la tolerancia perdería su valor⁴¹.

Asimismo, es importante señalar las propuestas de Edgar Morin⁴² con respecto a la tolerancia como característica fundamental de una nueva y necesaria ética de la comprensión. La tolerancia, según Morin, supone una convicción, una fe, una elección ética y al mismo tiempo la aceptación de las ideas, convicciones y elecciones contrarias a las propias. Existen así cuatro grados de tolerancia: la primera, manifestada por Voltaire, nos obliga a respetar el derecho a expresarse, aunque lo expresado parezca innoble o hasta repugnante. El segundo grado de tolerancia se relaciona al sistema democrático, en este se ordena el respeto por las ideas antagónicas y son estas las que nutren la diversidad que defiende el sistema. El tercer grado se relaciona con las propuestas de Niels Bohr, quien afirma que la contraparte de una idea profunda no es un error sino otra idea profunda por lo cual se debe reconocer la verdad en toda idea antagónica. Por último se encontraría un cuarto y último grado de tolerancia, el referido a “la conciencia de las enajenaciones humanas” por los mitos y creencias, donde el respeto es mandato y no voluntad.

La tolerancia implica referencia a conceptos abstractos y difícilmente medibles como apertura, hospitalidad y acogida, implica respeto ante otros grupos y ante cada uno de sus miembros como sujetos poseedores de derechos, y conlleva en sí misma la tendencia de crear en los individuos una posición de

⁴¹ Fetscher. Ob. Cit. Pg 143

comprensión ante la situación del otro, no es sinónimo de entendimiento pero es un paso previo para alcanzarlo, en otras palabras, la importancia de la tolerancia radica en el reconocimiento de la alteridad.

Este concepto es ampliado por Salvador Giner. Para este autor, la tolerancia se define como el soportar las actitudes y comportamientos de los demás aunque vayan contra lo que se considera correcto y hasta verdadero. Históricamente, afirma Giner, numerosas corrientes de pensamiento se han manifestado en torno a la tolerancia. La primera de ellas es la corriente *integrista* según la cual, la verdad (para el individuo, etnia o sociedad) es evidente, irrefutable y fácilmente accesible por ello no necesita ser discutida con otros grupos evitando así el conflicto.

Posteriormente se encontraría el llamado *relativismo*, contextualizado en la era posmoderna y cuyo desarrollo se ha dado a la par de los conceptos de pluralismo y multiculturalismo. Se refiere a la creencia de que no hay una verdad absoluta sino interpretaciones de la realidad. Esta corriente ha acarreado ciertas ventajas a nivel de pensamiento humanístico pues matiza las posturas dogmáticas y nihilistas. Es afín con la tolerancia pues pregona el “vivir y dejar vivir”; sin embargo tiende a la indiferencia y a la fragmentación del mundo por lo cual no deja de representar un peligro para la vida social. Tal vez, incluso, para la existencia de la tolerancia en su más cabal sentido.

Siguiendo la teoría de Giner, se puede afirmar que hoy en día pueden presenciarse dos grandes tipos de tolerancia: la tolerancia pasiva y la tolerancia activa. La tolerancia pasiva es aquella que apela a la aceptación de la convivencia armónica entre los individuos que coexisten en una misma sociedad. Por otro lado la tolerancia activa se refiere tanto a una actitud como a una creencia, es decir, es la defensa del derecho a expresarse y al mismo tiempo la posibilidad de discrepar del otro de manera crítica.

La tolerancia activa, calificada por Giner como idea fuerza de la modernidad, implica una combinación de pensamiento y acción; es desarrollar la

⁴² UNESCO. Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. En: www.unesco.org.

capacidad de aceptar las diferencias de aquellos con quien se comparte el mismo espacio/ tiempo, así como poner en práctica la discusión o la búsqueda del cambio sin dañar la integridad del opositor. La aceptación sin acción es tolerancia pasiva, mientras que la acción sin consideración a *alter* raya en el fanatismo.

Llegados aquí, luego de la revisión de las diferentes visiones acerca de este término, es posible proponer la comprensión de la tolerancia como la **apertura ante individuos o grupos con características contrarias a las propias, reconociendo la legitimidad de sus creencias y respetando sus derechos, lo cual supone comunicación efectiva en la forma de diálogo y discrepancia crítica**. Si bien esta definición permanece siendo abstracta esto se debe a que la tolerancia se hace visible a través de sus límites, es decir, se comprende más claramente a partir de lo que se prohíbe y no del amplio espectro de lo permitido. En otras palabras, sabemos que somos tolerantes porque no somos intolerantes manifiestos. En sociedades con alto grado de heterogeneidad la ausencia de valores comunes ha hecho que los derechos humanos se alcen como el parámetro a través del cual se evalúan los comportamientos sociales, por esta razón es posible afirmar que en actualmente la tolerancia tiene como límite la trasgresión de los derechos humanos.

La tolerancia puede ser estudiada de acuerdo al sujeto tolerado, por ende existirán tantas clases de (in)tolerancia como posibles características discriminadoras; en función de esto la investigación se limita al estudio de cuatro tipologías de la tolerancia activa, a saber, tolerancia religiosa, tolerancia política, tolerancia sexual, tolerancia racial y tolerancia social. A saber:

- **TOLERANCIA RELIGIOSA:** remite a la libertad de culto o derecho que cada sujeto tiene al libre ejercicio, público y privado, de la religión. Esto implica el derecho a profesar la propia fe respetando y asumiendo una posición de apertura o escucha ante todos aquellos credos que difieran del propio. Asimismo, la tolerancia religiosa implica el establecimiento de una comunicación efectiva entre miembros de religiones diferentes, evitando el uso de estereotipos religiosos de valencia negativa.

- **TOLERANCIA POLÍTICA:** hace referencia a la libertad de pensamiento y la libertad de expresión lo que implica respeto a las creencias políticas e ideológicas propias de cada individuo o grupo. Es una característica indispensable para el sistema democrático pues implica el derecho al debate abierto, a la discusión de los temas públicos.
- **TOLERANCIA SEXUAL:** a través de esta se reafirma el derecho a la diversidad sexual, es decir, el ejercicio de la sexualidad como heterosexualidad, homosexualidad, transexualidad, entre otros; opciones que dependen de la voluntad del individuo y como tal deben ser respetados. Esta incluye la tolerancia de género, entendiendo que la condición de hombre o mujer no puede constituir un elemento discriminatorio.
- **TOLERANCIA RACIAL:** hace referencia al respeto que se deriva de la propia condición de ciudadano sin tomar en cuenta el componente de raza o pertenencia étnica; esta se opone de manera categórica al racismo como forma de discriminación.
- **TOLERANCIA SOCIAL:** es aquella que tiene como objeto el respeto a aquellos sujetos pertenecientes tanto a sectores socioeconómicos como a nacionalidades diversas. Promulga el derecho de los individuos a la libertad e igualdad de oportunidades más allá de su condición socioeconómica o nacionalidad de origen.

Todas estas formas de tolerancia activa pueden manifestarse en el ámbito formal, mediante la elaboración de leyes o con su consagración a través de la Constitución. Así mismo, la tolerancia activa conserva su fuerza cuando se lleva al terreno informal con lo que conocemos como corrientes de opinión, las cuales se manifiestan a través de los medios masivos y a través de las diferentes formas artísticas producidas dentro de una determinada sociedad.

I.2.2 Tolerancia desde la perspectiva sociológica

Ante todo la tolerancia es una variable capaz de influenciar de manera determinante la dinámica de las relaciones sociales. Diferentes tendencias teóricas son útiles para ilustrar la presencia de la tolerancia en los modelos de

comprensión sociológica, entre ellos destacan la teoría funcional de la estratificación, el interaccionismo simbólico y la fenomenología sociológica.

La **teoría funcional de la estratificación** de Davis y Moore (1945)⁴³ centra su atención en la presencia de elementos cuyo desempeño se determina por su funcionalidad social. Desde este punto de vista, la tolerancia puede ser considerada como una necesidad funcional de la sociedad, desarrollada de manera inconsciente, que aparece con el fin de que grupos sociales con características diferentes puedan convivir en el mismo sistema y servir de base para el mantenimiento de la sociedad.

Asimismo la tolerancia es observable mediante lo que funcionalistas como Aberle (1967)⁴⁴ denominan un prerrequisito funcional, o condiciones para evitar la desintegración social. Según Aberle son tres las condiciones que llevan a la desintegración social: la dispersión de los miembros de un grupo, la apatía extrema y un alto grado de conflicto social interno. Es precisamente ante un grado de conflicto elevado que aparece la tolerancia como forma de mantenimiento de la cohesión social con ausencia de violencia preservando así la integridad de la mayor cantidad de miembros sociales. La tolerancia es pues el dispositivo social que hace que los diferentes sistemas (políticos, económicos, culturales) se relacionen en un mismo entorno.

Ahora bien, tomando en cuenta la carga actitudinal presente en el término tolerancia se hace indispensable considerar al **interaccionismo simbólico** como enfoque sociológico esclarecedor, pues es esta teoría la que permite analizar la relación micro entre el actor (sus actitudes y conductas) y el mundo social.

El interaccionismo simbólico tiene como prioridad lo social y asume que el individuo, con su respectiva carga valorativa y actitudinal, sólo es posible gracias al grupo social que le precede y determina. Se puede afirmar entonces que el individuo cuya actitud es tolerante pertenece a un grupo que conserva esta característica.

⁴³ Ritzer, George. Teoría Sociológica Contemporánea. McGraw-Hill. Buenos Aires . 1993. Pg 109

⁴⁴ Ibidem Pg 112

Desde el punto de vista de los procesos mentales, Mead (1934)⁴⁵ privilegia el estudio de los símbolos significantes como determinantes de la acción al configurar la respuesta ante otros individuos. Dicha respuesta viene organizada de antemano a través de su selección en un abanico de posibilidades que permiten completar alguna acción social. Este proceso de selección de respuesta es eminentemente social, es decir, no se limita a un proceso mental sino que es socialmente funcional. En otras palabras, acciones como respetar el derecho a la libertad de expresión de un oponente político no son muestras individuales de deferencia, sino que responden a necesidades generadas en el grupo social del individuo.

Un concepto importante en el interaccionismo simbólico es el *self* o capacidad de objetivarse a uno mismo, y luego a los otros permitiendo la comunicación. El *self* es un proceso social que se basa en la capacidad de ponernos en el lugar de otros y actuar como lo harían ellos. Posteriormente, Peter Singlemann (1972)⁴⁶ al tratar de integrar el interaccionismo simbólico con la teoría del intercambio afirmaría que para que se desarrollan las relaciones de intercambio cada parte debe ser capaz de adoptar el papel del otro a fin de determinar su recompensa; de lo cual se deriva que, en aquellas relaciones donde interviene la tolerancia como variable, los actores deben ser capaces de ubicarse en el lugar del otro y determinar que la mejor recompensa para ambos es el mantenimiento del consenso.

Por último se destaca del interaccionismo simbólico el concepto del otro generalizado⁴⁷ o actitud del conjunto de la comunidad, elemento constitutivo del *self*. La adopción del papel del otro generalizado es vital para el desarrollo de actividades grupales, pues un grupo requiere que sus miembros dirijan sus actividades en coherencia con los lineamientos sociales, es decir, con el otro generalizado. Debe aclararse que en la sociedad no existe un único otro generalizado, sino varios, debido a la pluralidad de grupos que en una misma sociedad coexisten.

⁴⁵ Ibidem Pg 220

⁴⁶ Ibidem Pg 546

⁴⁷ Ibidem Pg 232

Otro enfoque sociológico de utilidad para la comprensión de la tolerancia como elemento social lo constituye la **fenomenología** sociológica de Alfred Schutz, la cual tiene entre sus objetivos responder al cómo se produce la comprensión y la comunicación entre sujetos. Según Schutz en el proceso comunicativo el actor hace uso de *tipificaciones* en las cuales se ignoran los rasgos particulares de los individuos y se resaltan sus características genéricas. Las tipificaciones son preconstituidas e internalizadas en sociedad, y en general forman parte del “reino cultural” siendo adquiridas por el actor en el proceso de socialización.

Considerando que todo estereotipo de carga valorativa negativa es una tipificación, y considerando que dichos estereotipos sirven de base para los procesos discriminatorios y la intolerancia, se deduce que ciertas tipificaciones constituyen obstáculos en la comunicación de actores pertenecientes a grupo diferentes. Es la necesidad de comunicación entre miembros diferentes lo que hace que las tipificaciones negativas deban ser modificadas mediante la tolerancia a fin de permitir el desarrollo de relaciones sociales entre individuos diversos.

Asimismo la tolerancia se aprecia en lo que Schutz denomina el *mitwelt* o lugar de las *relaciones-ellos* (por oposición a las *relaciones-nosotros* o cara a cara), definida como el área del mundo social en la que las personas interactúan con personas tipo o con grandes grupos a través de sus posiciones o roles. Al tratar con tipos se trata con procesos sociales generales o con tipificaciones culturales, las cuales determinan la acción social. De esta manera puede observarse cómo la tolerancia en sí misma propone que cada individuo pueda hacer uso de las tipificaciones culturales adquiridas de su grupo, evitando que el conflicto entre tipificaciones contrarias sea motivo de violencia.

I.2.3 Tolerancia en Venezuela

En Venezuela es posible evidenciar una tendencia a la comprensión de la tolerancia como cualidad necesaria para la convivencia. Si bien se ha venido observando un desarrollo paulatino de los diferentes tipos de tolerancia, gracias a

su promoción a través de diferentes instituciones y de la opinión pública, puede observarse con claridad que es la tolerancia política la más debatida de todas.

El discurso político venezolano se ha caracterizado por ser especialmente fuerte en sus antagonismos. Durante el período 1948-1958 esto se evidenció en las pugnas entre las dictaduras militares y los partidos políticos. Durante los primeros años de la Democracia esto podía ser evidenciado en la pugna de los partidos AD y el PCV durante el trienio adeco, posteriormente durante la década de los sesenta se mantuvo una fuerte lucha armada entre el movimiento guerrillero y el gobierno democrático. El desarrollo del régimen democrático llevó al enfrentamiento político de los partidos AD y COPEI, mientras que hoy día pueden observarse actitudes intolerantes entre las corrientes “chavistas” (V República, MBR 200 y otros) y “antichavistas” (AD, Primero Justicia, COPEI, partidos de *oposición*, ciertas ONG's, entre otras).

La tolerancia política se encuentra relacionada de manera determinante con la pauta moral imperante en una sociedad. A este respecto lo característico de la moral venezolana es el abordaje de las relaciones públicas con criterios propios del ámbito de lo privado, esto exige lo que, en obras ya citadas de González Fabre⁴⁸ se define como “fidelidad de los afectos, ofreciendo a cambio *tolerancia* y complicidad con los “pecadillos” de quien es leal”, y se ilustra con claridad en la obra *Los Valores del Venezolano* de Roberto Zapata⁴⁹ cuando se expresa que “si el ámbito de lo público resulta invisible a nuestra conciencia moral mientras que las pertenencias primarias se experimentan como centrales para la vida; si esto ocurre expresamente en el terreno de las instituciones políticas, donde la experiencia secular enseña que en Venezuela cualquier norma abstracta a cualquier nivel administrativo cede ante una relación personal; si en consecuencia los mecanismos abstractos de relación resultan subsidiarios de las vinculaciones primarias, operando sólo (y mal) donde ésta no pueden entablarse... entonces no debe extrañarnos que las morales universales sean consideradas en el fuero interno del venezolano como bellos ideales ineptos para la vida real”. Se observa

⁴⁸ Gonzalez Fabré. Ob. Cit.Pg 34

⁴⁹ Zapata.Ob. Cit. Pg 39

de esta manera como una moral social familista determina actitudes hostiles (intolerantes) ante aquellos no pertenecientes al vínculo inmediato.

En el desarrollo histórico de la tolerancia política en el país destaca el discurso presidencialista actual, caracterizado por ser “un discurso agresivo, excluyente, que pareciera fijar una posición clara y rotunda y luego una práctica política que se adhiere a otros intereses (...) La consecuencia es una concepción fundamentalista de las cosas para ahorrarnos el problema de ver la complejidad”⁵⁰

Sin embargo, más allá del peso de la intolerancia política en Venezuela, no se debe dejar de lado la presencia de otros tipos de intolerancia. La *intolerancia racial* como forma de discriminación se mueve entre lo oculto y lo evidente. Ciertamente Venezuela ha sido receptiva en el recibimiento de población inmigrante, sin embargo existe todavía a nivel informal cierto recelo, de raíces históricas, por la aceptación del negro y el indígena como actores con igualdad de derechos. De hecho puede afirmarse que en Venezuela existe el racismo y el endoracismo como elemento cultural arraigado, desencadenando una conducta discriminatoria y estereotipada hacia la población de origen indígena y africano⁵¹.

La *intolerancia religiosa* parece no representar un grave problema, teniendo como excepción la gesta evangelizadora del período colonizador. La sociedad venezolana es de mayoría católica y hasta ahora la diversidad de religiones ha sido oficialmente respetada. Precisamente la iglesia católica constituye una de las principales defensoras de la tolerancia, lo cual puede ser evidenciado por las recientes declaraciones emitidas por la Conferencia Episcopal Venezolana a través de su presidente, Monseñor Baltasar Porras, quien al referirse a la realidad política venezolana afirmara que “se necesita un ambiente de tolerancia para el libre debate de las ideas en el país”⁵². Sin embargo, debe destacarse que la falta de conflicto en el ámbito religioso no se debe tanto a la adscripción a la iglesia católica por parte de la mayoría, como a la presencia de un fuerte sincretismo

⁵⁰ Virtuoso, José. Citado por Hernandez. En: El Nacional, 3 de Junio de 2001: 1/8

⁵¹ Montañez, Ligia. El Racismo oculto en una sociedad no racista. Fondo Editorial Tropykos. Caracas. 1993.

⁵² Porras, Baltasar. En: El Mundo: 7 de Junio de 2001 Pg 2

religioso que ha logrado fundir las creencias católicas con la santería y hechicería, fenómeno que se registra sobre todo en los sectores mas populares.

La *tolerancia sexual* ha tenido una presencia casi nula en el ámbito venezolano; la diversidad sexual manifestada como homosexualidad, bisexualidad y travestismo entre otros, no ha sido en modo alguno protagónica dentro del discurso político social, permaneciendo como tabú y dando paso en algunos casos a la discriminación.

Finalmente la tolerancia social se presenta de manera difusa e incluso contradictoria en sus dos dimensiones: la socioeconómica y la nacionalista. La discriminación a los pertenecientes a sectores socioeconómicos diferentes se manifiesta sobre todo en el desconocimiento de los derechos de los individuos, que puede ser traducido en violación a los derechos humanos de algunos grupos sociales, falta de acceso a los servicios básicos, ausencia de ciertos sectores en el debate político, o conflictos violentos originados por las desigualdades socioeconómicas.

Cabe destacar que a nivel cultural la discriminación a miembros de sectores socioeconómicos inferiores a menudo se contradice con la fuerte presencia del pensamiento cristiano que exige la ayuda al necesitado. En lo referente al aspecto “nacionalidad”, Venezuela se ha caracterizado históricamente por su apertura ante los inmigrantes, sobre todo hacia la inmigración europea recibida en la década del cincuenta con las políticas del General Marcos Pérez Jiménez, a causa del final de la Segunda Guerra Mundial en 1937. Sin embargo, esta apertura al extranjero empieza a decaer durante los ochenta y noventa, con la entrada al país de la emigración latinoamericana, sobre todo colombiana, acusada numerosas veces de ser causante de un mayor índice de pobreza, desempleo e inseguridad.

De esta manera se deduce que de los cinco tipos de tolerancia anteriormente estudiados, solo tres resaltan como problemáticos para la sociedad venezolana, a saber: tolerancia política, tolerancia social y tolerancia racial.

Estas afirmaciones teóricas realizadas acerca del fenómeno de la tolerancia son válidas y necesarias al abordar el estudio y la comprensión de la realidad social venezolana.

Ello hace determinante el abordaje de las relaciones entre distintas dimensiones de la vida social. Así, la tolerancia, como factor presente en nuestra cultura, puede ser estudiada a partir de los productos artístico / culturales creados en Venezuela. El cine, como forma de creación y representación de la realidad, constituye un área de especial interés para ello.

Mientras el medio comunicacional reseña al mundo y a los contenidos dentro de él, el arte construye nuevas realidades ligadas al período histórico en el que aparece. La tolerancia, como constructo social cada vez mas popularizado comienza a estar presente en el mundo artístico.

I.2.4 La tolerancia vista desde el cine

La tolerancia, como elemento de la identidad cultural, puede ser estudiada a través del arte y de los medios de comunicación, como formas de expresión y creación de cultura. Arte y medios de comunicación masivos se encuentran en un importante punto tangencial: el cine. A este respecto “se sobreentiende que el cine, como cualquier arte dramático, puede llevar a la catarsis. Las películas producen el efecto de desencadenar o sosegar, a través de otros, nuestras emociones”⁵³.

Para Jean Luc Goddard el cine es verdad venticuatro veces por segundo. El término verdad hace referencia a la imagen fotográfica o fotograma que constituye su base técnica, ésta se reproduce en pantalla a una frecuencia de 24 imágenes/segundo, lo cual produce en el ojo humano la ilusión del movimiento.

El cine, tal y como se asume en esta investigación, es en sí mismo el arte y la industria de la creación de películas, proceso que incluye el uso de lenguaje cinematográfico, la generación de estructuras narrativas y el manejo de la producción y distribución.

⁵³ Jarvie, I.C. Sociología del Cine. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1974. Pg 197

El cine es uno de los medios a través de los cuales una sociedad se representa a sí misma manifestándose con una determinada identidad; las creaciones fílmicas cobran vida en la realidad social de un determinado momento y tienen como soporte un discurso social de base común, que por lo tanto puede ser comprendido por los productores y por los consumidores de la obra.

La comunicación humana encuentra en la imagen uno de sus principales medios de expresión. A partir del siglo XX, el cine constituye el medio de la imagen en movimiento por excelencia; “el cine heredó los marcos de representación del renacimiento, el marco de encuadre de la pintura narrativa, el formato delimitador del fotograma y la pantalla como superficie de representación. Del teatro heredó la puesta en escena en espacio tridimensional y de la novela sus técnicas narrativas”⁵⁴.

Además de su papel social, el cine posee una función histórica, definida por su condición de archivo material del desarrollo social, pues en las películas “está el espectáculo de la historia, la historia casi viva. Es lo que hace el cine: es una imagen viva del desarrollo de la historia y del tiempo de la historia”⁵⁵.

La mayor innovación del cine fue la representación del movimiento longitudinal sobre el eje óptico, lo cual significó un gran cambio en la llamada “ecología de la percepción”, una iconización del flujo temporal.

Con la llegada del movimiento, las imágenes pasan a formar un nuevo entorno, lo que semiólogos como Lotman denominarían una *esfera de iconos*, entre los cuales se desarrolla nuestra cotidianidad. Es decir, el hombre se encuentra rodeado de signos con significados, de los cuales la imagen (pictórica, fotográfica o fílmica) es únicamente el soporte material; son los significados siempre sociales transmitidos por la imagen lo que realmente interesa investigar.

Según el sociólogo francés Pierre Sorlin, el cine pone en evidencia una manera de contemplar, ha de tenerse en cuenta que el acto de contemplación se enmarca dentro de límites culturales, materiales e históricos específicos. Así

⁵⁴ Editorial de *Interlink headline news*. N° 2271. Año 2000. En: www.alpa.com

⁵⁵ Godard, Jean-Luc. En: *Letra*. 2001. Pg. 53

mismo revela los “puntos de fijación” o contenidos cuya reaparición sistemática en varias películas se convierten en indicadores de importancia. El cine, en constante analogía con el mundo ‘real’ se convierte en testigo fiel del mismo, y construye a través de la aproximación un universo ficticio capaz de sostenerse por sí mismo.

No se hablará entonces del cine como reflejo de la realidad social sino como creación que cobra vida utilizando los códigos y unidades de sentido propios de la sociedad en la cual se generan. En palabras de Rimbaud⁵⁶ “En el cine, entre la realidad y la imagen existen intermediarios mecánicos que codifican la realidad objetiva en una nueva realidad. Así pues, se trata de la creación de una nueva realidad más que de la reproducción de la realidad objetiva”.

Desde el punto de vista sociológico el cine “es al mismo tiempo un hecho social y estético, y estos dos aspectos se entrelazan, puesto que su carácter social puede afectar al arte y sus efectos artísticos pueden afectar la sociedad”⁵⁷.

Encontrar contenidos de tolerancia en los textos cinematográficos equivale a encontrar la manifestación de una inquietud de la sociedad productora de dicho lenguaje. Se hará referencia entonces a la tolerancia como **fenómeno social que puede ser representado a través del cine.**

Se partirá del concepto propuesto por Iser, según el cual la representación es *un acto performativo*, un proceso que sirve para traer a colación la ausencia de algo, para darle presencia a lo intangible, a lo absoluto⁵⁸. Para Zunzunegui la representación implica evocar por descripción, es establecer semejanza de algo ante la mente o los sentidos y sobre todo representar es ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la vida o la imaginación⁵⁹. La representación es un proceso durante el cual se pone en escena algo y a la vez se produce la remoción de la diferencia. La experiencia performativa, si bien puede

⁵⁶ Rimbaud, Romaguena. El cine en la escuela. GC. S/L.1994. Pg 40

⁵⁷ Sorlin. Ob. Cit. Pg 71.

⁵⁸ Iser, Wolfgang. “Representation: a performative act”. En: The aims of representation. C.U. Press. 1987. Pg 227

⁵⁹ Zunzunegui, Santos. Pensar la imagen. Catedra/ Universidad del País Vasco. Madrid. 1998. Pg 57

ser relacionada con el contexto material en la cual es generada, tiene el suficiente valor y la suficiente fuerza para sustentarse por sí misma.

La clave de la representación reside en el hecho de que tanto el objeto (representado) como el signo (representante) cumplen la misma función: función de sustitución. Esta función implica que el receptor obtiene la misma idea al estar frente al objeto como frente al signo, esta idea a su vez es lo que llamamos significado y los significados no son mas que *unidades culturales* o formas de organización del mundo social humano.

El cine como forma artística no es por lo tanto objeto de mimesis, es decir, no reproduce a la manera del espejo aquello que se experimenta en la realidad, al contrario, es un elemento de re/creación. El lenguaje filmico es el código mediante el cual se produce un acto performativo y se crean distintos significados.

La obra fílmica se caracteriza por el desarrollo de actos de ficcionalización, es un mundo con significado que se encuentra alejado de la realidad cotidiana pero interactúa con ella, es decir, se relaciona lo textual con lo intratextual dando paso a una nueva dimensión (asimetría bipolar en Lotman), la de la representación artística.

La representación, como acto performativo, responde a una importante pregunta en términos sociológicos: ¿que puede decirnos un texto representacional acerca de nosotros? o ¿que aportes puede brindar un texto para la comprensión de la propia cultura?.

La obra fílmica como texto artístico es una forma de intersección donde se encuentran numerosos subtextos que deben ser codificados brindando siempre al receptor diferentes niveles de significado y comprensión.

Entendiendo al cine como un acto performativo y por lo tanto como fenómeno representacional entonces puede visualizarse que hay relación estrecha entre el lenguaje cinematográfico y el contexto social en el cual éste se genera. La obra cinematográfica convoca mediante la representación de lo social e invita a la catarsis. Mediante el dominio de la técnica (tekné) se establece contacto con una

realidad metatextual que constituye una representación de valor cultural, social, la cual define a la cultura, la representa y la crea.

La relación cine/ contexto social se hace especialmente visible mediante el estudio de las obras cinematográficas entendidas como productos o signos propios de una cultura. Para poder comprender con mayor profundidad la relación entre cinematografía y sociedad, se hará uso de las propuestas de la Escuela de Tartu, a través de la “Teoría Semiótica de la Cultura”, la cual plantea la comprensión de la obra cinematográfica como texto de cultura.

I.3 Propuesta de La Escuela De Tartú

A continuación se realiza una revisión de las propuestas de la Escuela de Tartú referentes a la semiótica de la cultura, mediante el estudio de la obra *Semiosfera* de Iuri Lotman, a través de la cual se afirma que es posible analizar toda la variedad de textos culturales como un único sistema estructuralmente organizado. Dentro de estos textos culturales la investigación buscará analizar los textos fílmicos como representativos de la cultura en los cuales es posible observar cómo se da la tolerancia en una determinada sociedad, en este caso Venezuela.

I.3.1 Semiótica de la cultura

Con el nombre de Escuela de Tartú se encierran las investigaciones desarrolladas por la Escuela de Semiótica de la Universidad de Tartú, Estonia, durante el régimen comunista soviético, desde mediado de los años cincuenta. Estas investigaciones provienen del posformalismo soviético, siendo desarrolladas bajo la metodología marxista, lo cual permitió la aplicación de la semiótica a las diversas áreas del conocimiento.

La Escuela de Tartu no se constituyó como un grupo científico, sino como un sistema teórico en busca de cierta coherencia científica. Dicho sistema llegó a constituir una teoría semiótica acerca de la cultura que abarcó la teoría de la literatura, teoría del mito y el folclore, teoría del cine y teoría del teatro.

El modelo estructuralista de la comunicación basado en la noción de lengua y código según el cual el lenguaje es puro convencionalismo artificial pasa a ser transformado por la Escuela de Tartu, la cual afirma que el lenguaje es el código más su historia. Codicidad e historia se relacionan de manera dialéctica al igual que los espacios de emisión y recepción, dando paso a una serie de actos lingüísticos que son siempre expresión de una cultura. **Como punto de partida de esta teoría la Escuela define a la cultura como información no hereditaria acumulada, conservada y transmitida por la sociedad humana.**

La semiótica formal concebía al texto (literario, musical, teatral, fílmico) como un sistema cerrado, autosuficiente, organizado sincrónicamente y sobre todo aislado del público que se limitaba a consumirlo. Ante esta posición la propuesta teórica de Lotman afirmaba que el texto es capaz de “producir a su público”, el texto es la síntesis del punto de vista del autor y el público.

La Escuela de Tartu se diferencia de la mayoría de las corrientes semióticas por dejar de lado el análisis del signo en sí mismo, y enfocarse en el análisis de los *sistemas de signos* o relaciones entre signos. En un nivel más específico, la Escuela de Tartu tiene como objeto de investigación a los sistemas de modelización secundarios, es decir, aquellos sistemas que se basan en el habla como lengua natural.

De esta manera la Escuela de Tartu se propone el estudio de la interacción entre signos entendido como espacio semiótico. Cada persona es inseparable de un cúmulo de lenguas, signos y símbolos que lo ayudan a sobrevivir y desenvolverse en sociedad, es lo que se llama un espacio o “nicho” semiótico. Este espacio es denominado por Lotman **Semiosfera**. La semiosfera sería entonces el entorno de signos significantes que permiten nuestra relación con el mundo, permitiría el desarrollo del lenguaje y la comunicación, y dentro de ella se encontrarían otros espacios como la iconósfera o la mediasfera.

La teoría de la Semiosfera constituye un edificio teórico construido sobre tres ejes: el estudio del cerebro humano y la inteligencia artificial, análisis de textos y comunicación, y la cultura examinada desde el punto de vista diacrónico y

sincrónico. Ésta se basa en la premisa de que es posible, desde el punto de vista de los universales, analizar toda la variedad de textos culturales como un único sistema estructuralmente organizado.

Sólo en la semiosfera es posible la semiosis o *asimetría bipolar*, es decir, la presencia de dos entes con lenguajes diferentes que se relacionan dialécticamente demandando ser traducidos, y en el proceso de traducción producen nuevos significados. Lotman afirma que toda interacción entre dos entes es siempre desigual, asimétrica e intraducible, es por ello que las relaciones entre el cerebro izquierdo y derecho, dos culturas, dos amigos, un lector y un texto, dan siempre como resultado la creación de nueva información con significado.

Dentro de la semiosfera existen espacios semióticos internos (dentro de un determinado sistema) o externos, lo importante para Lotman no es el estudio de cada uno de estos espacios, sino el hecho de que existe una frontera que pertenece a su vez a ambos espacios. En el espacio semiótico la frontera, siempre movible y flexible, limita la penetración de significaciones ajenas, filtra los textos externos y los traduce al propio lenguaje. Es aquí donde las culturas pueden establecer relaciones y crear nuevos significados.

La Escuela de Tartú propone la construcción de una semiótica de la cultura, a partir de la cual los productos artísticos puedan ser estudiados como textos característicos de una cultura dada. En otras palabras, la semiótica de la cultura permite interpretar los textos en su sentido social como signos propios de una cultura determinada.

Se retoma aquí el concepto de cultura de Lotman como cultura no hereditaria. Es necesario que la cultura sea vista como un sistema de códigos sociales que expresen cierta información mediante signos y convertirla en patrimonio de una colectividad.

Ahora bien, los rasgos de una cultura vienen determinados por su relación sígnica, entendiendo el signo como aquello que tiene capacidad de reemplazamiento. En otras palabras, el signo "reemplaza la cosa, al objeto, al concepto; el dinero reemplaza al valor, al trabajo socialmente necesario; el mapa

reemplaza al lugar; las insignias militares a los grados correspondientes”⁶⁰. Los signos se caracterizan por poseer sentido, entendido este como lo interpretable a partir del contacto con el signo. Esta interpretación es siempre contextual, cultural y social.

La Escuela de Tartu propone que, a través de los sistemas organizados de signos (“lenguas”), se estructuran *textos*, es decir, se generan productos o formas de creación que constituyen las manifestaciones concretas de un sistema de lenguaje. Si el texto es manifestación del lenguaje y el lenguaje es cultura, entonces puede afirmarse que todo texto (fotográfico, literario, escultórico, musical, fílmico, pictórico) es manifestación concreta de cultura, y como tal estimula o “conecta” la conciencia del individuo con la de su medio cultural.

Los textos pueden ser analizados en función de sus ámbitos de creación desde dos puntos de vista: el sistema de comunicación en el cual el texto es generado y el código a través del cual se produce la comunicación. El texto se crea con base en un sistema comunicativo que es a su vez un sistema de modelización mediante el cual se construye un modelo del mundo, es decir, el texto es generado por la cultura como modelo de sí misma y en él se acentúan ciertos elementos y se desechan otros; en palabras de Lotman **“las leyes de la construcción del texto artístico son en considerable medida leyes de la construcción de la cultura como un todo”**⁶¹.

Existe pues un mecanismo generador de textos ubicado en el corazón de toda cultura, dicho mecanismo es cíclico con lo cual no tiene final, es decir, los textos se producen ininterrumpidamente alimentando y enriqueciendo a la cultura. El núcleo del mecanismo generador de textos es el macrotexto mítico (constructo capaz de explicar el sentido dentro de una cultura), de lo que se deriva que todos los textos se hallan conectados entre sí por tener el mismo origen.

Asimismo, todo texto puede ser analizado como portador de significados, entre los cuales destaca el significado primario de la lengua general, los

⁶⁰ Lozano (Introducción). En: Lotman, Iuri. La semiosfera. Tomo I. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia. Madrid. 1998. Pg 22

significados secundarios derivados de la organización sintagmática del texto, y los significados de tercer grado o portadores de las asociaciones extratextuales.

Por otra parte, el texto se produce con base en códigos, entendido el código como una organización de carácter formal construida desde el punto de vista sintagmático que sirve para la transmisión del mensaje, pero no posee contenidos de significación. **Los textos artísticos debido a su complejidad no se estructuran con base en un código único sino al sistema de codificación dominante en la cultura.**

Este sistema de códigos es susceptible de jerarquización, y es a partir de esta jerarquía que Lotman propone la construcción de una tipología de culturas. Dicha tipología es siempre expresada en términos ideales, y es el elemento clave para el análisis de textos provenientes de una misma época y lugar. Se encuentran así cuatro tipos de semiosis cultural⁶²:

1. Tipo Semántico: basado en la semantización en toda la realidad que rodea al hombre o en sus componentes. “El mundo es imaginado como palabra y el acto de creación como formación de un signo”.
2. Tipo Sintagmático: se rechaza el significado simbólico de los acontecimientos, se privilegia el practicismo y el empirismo. Se asigna valor a las cosas por sí mismas y no por su carga signica.
3. Tipo paradigático y asintagmático: valoración de las cosas “reales” en oposición a la ficción del mundo signico- simbólico. Se privilegia el individuo en sí mismo y no como parte de un todo.
4. Tipo semántico- sintagmático: todo acontecimiento tiene un doble sentido: el semántico como relación entre manifestaciones físicas de la vida, y sintagmático o relación entre estas manifestaciones y la totalidad histórica.

⁶¹ Lotman. Ob. Cit. Pg 59

⁶² Lotman, Iuri. La semiosfera. Tomo II. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia. Madrid. 1998. Pg 44

Cada una de estas tipologías es aplicable a los diferentes tipos de cultura lo cual dependerá de la relación que exista entre los integrantes de la cultura y sus producciones sígnicas.

Desde este punto de vista las leyes de construcción del texto artístico son las leyes de construcción de la cultura como un todo. En otras palabras, la cultura se autocomunica, pues la cultura es la sumatoria de una serie de mensajes dirigidos a diferentes destinatarios, ésta sumatoria conforma un solo mensaje global, el cual es remitido por el yo colectivo de la sociedad.

A estas características se añade la concepción espacial de la cultura, a partir de ella el texto puede delimitarse en cuanto al espacio interior y exterior. En el nivel interior es posible distinguir dos tipos de organización: paradigmático y sintagmático. Donde el modo sintagmático descompone el texto buscando estudiar los elementos que lo conforman; y el paradigmático estudia la sucesión de estos elementos a lo largo del texto conformando un todo significativo. De esta manera la semiótica de la cultura entiende al signo como elemento que trae a colación lo ausente, el cual se agrupa en sistemas organizados y se materializa a través del texto. Texto que a su vez resalta las características propias del contexto social donde ha sido creado, definiendo y caracterizando lo que entendemos como cultura.

Anteriormente la semiótica entendía al texto como una entidad autónoma y estable, a partir de Lotman el texto es un espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan y se autoorganizan jerárquicamente. Lotman deja de lado la consideración del signo, y asume el texto como concepto base que puede aplicarse tanto a la cultura como a los productos culturales.

El texto es capaz de restaurar el recuerdo y crear nuevos sentidos. Desde este punto de vista el texto contiene dentro de sí al contexto desde donde es producido y consumido. En otras palabras, todo texto, en especial el texto artístico, no se puede separar del proceso de producción y recepción social.

La cultura, dada su complejidad, se desarrolla a diferente velocidad lo cual puede apreciarse claramente a partir de los cortes sincrónicos. La Escuela de

Tartu analiza este desarrollo cultural a partir del análisis histórico, tomando como campo de referencia a la semiótica del arte, a partir de la cual puede verse la dialéctica entre transformaciones culturales lentas y las que se han dado como resultado de explosiones abruptas.

Una de las principales vías propuestas por la Escuela de Tartu para el estudio de la cultura es a partir de los textos artísticos. El texto artístico es un sistema construido bajo un lenguaje de modelización secundario el cual se caracteriza por su doble codificación, a saber “ la lengua natural que actúa como material, y las normas, convenciones y códigos sociales que aportan información extrasistémica”⁶³.

Según Lotman el arte redistribuye la lógica primaria del lenguaje natural de acuerdo a nuevas reglas, desarrolla nuevas posibilidades cognitivas y plantea principios lógicos diferentes para la reconstrucción del sí mismo y el mundo⁶⁴.

I.3.2 El cine como texto de cultura

Siguiendo la línea de análisis propuesta por la Escuela de Tartu, puede decirse que las obras cinematográficas constituyen textos de cultura. El estudio del material fílmico desde la perspectiva de la semiótica de la cultura se realizará con base en la obra “Estética y semiótica del cine” de Iuri Lotman.

La obra cinematográfica, como texto, hace referencia a las diversas formas de codificación sociocultural y puede devenir portador de una metafunción cultural, es decir, la obra se convierte en modelo universal de los diversos modelos culturales.

De acuerdo con Lotman el cine une los niveles lógicos más extremos de la experiencia humana: desde la vivencia directa de la visión real de las cosas, acentuada por la familiaridad que deriva del uso del primer plano, hasta la máxima experiencia de ilusión generada por los efectos especiales visuales y de sonido. Así el cine nos permite satisfacer de manera exitosa dos necesidades culturales contrarias: la aspiración a escapar del mundo de los signos, de la organización

⁶³ Huamán, Miguel Angel. Revista de sociología. Volúmen 11. N° 12. 1999

⁶⁴ Kristeva, Julia. On Yury Lotman. Publication of the modern language Association. N°109. 1994.

social excesivamente complicada y enajenada, y la aspiración a complicar y enriquecer la esfera de la semiótica social y artística.

En “Estética y Semiótica del Cine” Lotman afirma que el lenguaje cinematográfico no se utiliza como copia de la realidad sino como recreación activa. En este proceso recreativo el lenguaje fílmico se convierte en forma de arte narrativa, es decir, se cuenta una historia y en este sentido se experimenta una sensación de realidad, de similitud con la vida, por lo cual se convierte en una experiencia cultural de la comunidad.

La narración cinematográfica es la forma más completa de texto icónico, pues esta se compone de la esencia visual de la pintura y la cualidad sintagmática de la música, con el añadido cualitativo que brinda el movimiento propio de la imagen fílmica.

El lenguaje cinematográfico es una variación del lenguaje como fenómeno social. Según Lotman cada imagen proyectada en la gran pantalla es un signo, por ende tiene significado y es portadora de información. El significado de los objetos en pantalla es doble: por una parte “reproducen” los objetos reales, mientras que, por otra, estas imágenes pueden adquirir nuevos significados. Estos significados alternos (metáforas, analogías, metonimias) nacen a partir de lo fílmico como tal, es decir, la combinación de montaje, luces, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc.

Es a través del lenguaje fílmico que puede obtenerse la significación fílmica, la cual se divide en dos tendencias: a) la basada en la repetición de imágenes que crea un sistema de expectativas ante la obra, y b) la ruptura de este sistema para presentar los nudos semánticos del texto. Así “cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica, confronta lo visto en pantalla con el mundo real”⁶⁵.

Según Lotman, la película como texto de cultura se divide en niveles de construcción, el primer nivel es el montaje de los planos donde cada unidad (plano) aún no es portadora de significado; el segundo nivel se denomina todo

sintagmático elemental y viene representado por la frase cinematográfica, es decir, es “un sintagma terminado que se caracteriza por su unidad interna, delimitada por pausas estructurales”⁶⁶. El tercer nivel es la cadena de frases, estructura no completa del texto, mientras que el cuarto y último nivel es el argumento entendido como “secuencia de los elementos significativos del texto dinámicamente enfrentados a su sistema clasificatorio”⁶⁷.

Afirma esta teoría que seleccionando aquellas obras fílmicas pertenecientes al mismo tipo de cultura, las cuales se distinguen por su estructura y organización interna, puede reconstruirse un texto invariante o texto- constructo que contará con todas aquellas características presentes en la sociedad en la cual ha sido producido. En este sentido puede derivarse que la esencia del cine como texto cultural es la transmisión de símbolos icónicos con sentido, lo que lleva a nuevas significaciones, creando la representación de lo social. A continuación se presenta como el texto fílmico, producido en Venezuela, cobra características particulares en cuanto que representación de lo “social venezolano”.

⁶⁵ Lotman. Ob. Cit. Pg 47

⁶⁶ Ibidem Pg 97

⁶⁷ Ibidem Pg 92

A fin de aclarar con mayor precisión los términos que van a ser empleados durante el análisis fílmico se retoman aquí con mayor detalle las definiciones ofrecidas en el marco teórico, de las principales variables de estudio.

▪ **Definición nominal y operacional de variables**

La primera variable a ser tomada en consideración es el término **Tolerancia**. Desde el punto de vista nominal se entiende la tolerancia como la capacidad de aceptar las actitudes y comportamientos de los demás, aunque vayan contra lo que se considera correcto y verdadero en el propio grupo. Es la defensa del derecho de expresarse y, al mismo tiempo, la posibilidad de discrepar del otro de manera crítica⁶⁸.

La tolerancia se desarrolla a partir del respeto mutuo, como condición indispensable para la interacción humana, el cual “resulta de aceptar que todos los individuos, aún los adversarios, pueden tener razones válidas para creer lo que creen y actuar como lo hacen”⁶⁹. Desde el punto de vista sociológico se puede afirmar que en el mundo contemporáneo la tolerancia se ha convertido en una variable funcional pues esta permite la convivencia de grandes grupos signados por la heterogeneidad de los actores sociales que en ellos se desenvuelven.

Debe hacerse especial énfasis en que esta variable es observable como componente actitudinal de individuos y grupos, y como tal constituye factor definitorio de la acción social. La actitud tolerante puede ser calificada como de *apertura*, entendiendo la *apertura* como reconocimiento de la otredad, otorgamiento de legitimidad, no a las ideas del otro sino, a los actores sociales que las asumen como propias.

De esta manera la tolerancia es **apertura** (que puede partir del actor, del grupo o de la sociedad en general) hacia aquellos diferentes (u otros generalizados señalados por el interaccionismo simbólico). Interesa aquí destacar el elemento

⁶⁸ Giner, Salvador. “Verdad, tolerancia y virtud republicana”. En: Cruz, Manuel (comp.). Tolerancia o barbarie. Gedisa Editorial. Barcelona. 1998. Pg 120.

⁶⁹ Pérez Schael. Conferencia sobre ética pública. En: Fundación Francisco Herrera Luque. Balance Psicosocial del venezolano del siglo XXI. Editorial Grijalbo. Caracas. 1998

conductual como determinante de la acción social por lo cual propone incluir dentro de éste el concepto de comunicación como factor esencial de lo social: la tolerancia para ser tal requiere de comunicación, entendida como **comunicación efectiva** (adaptación eficaz a los múltiples intercambios con diferentes actores sociales). Esta comunicación efectiva es susceptible de medición mediante las 10 variables propuestas por Hung⁷⁰, a saber: grado de formalidad, grado de interacción, claridad en el propósito, grado de proximidad, clima general, duración de la interacción, efecto potencial, posibilidad para la retroalimentación, grado de flexibilidad y número de personas en la interacción.

A fin de poder operacionalizar la variable tolerancia con mayor precisión esta ha sido expresada en cinco campos diferentes, siendo estos: tolerancia religiosa, tolerancia política, tolerancia sexual, tolerancia racial y tolerancia social.

En general, características como la libertad, la apertura, la comunicación y la ausencia de estereotipos son indicadores comunes que configuran cada uno de los tipos de tolerancia, sin embargo cada una toma connotaciones diferentes de acuerdo a su área. En el caso de la tolerancia religiosa los indicadores son la libertad de culto, la actitud de apertura, la comunicación efectiva entre grupos de credos diferentes y la ausencia de estereotipos religiosos. La tolerancia política implica libertad de pensamiento y de expresión, apertura ante ideas políticas diversas, comunicación efectiva entre miembros de tendencias políticas así como ausencia de generalizaciones o uso de lenguaje descalificatorio.

La tolerancia sexual tiene como indicadores el respeto ante la libre escogencia de la identidad sexual del actor incluyendo este aspecto la no discriminación por motivo de género, por lo demás ésta sigue el esquema anteriormente planteado de apertura, comunicación y ausencia de estereotipos. En el caso de la tolerancia racial los indicadores que la sustentan son la actitud de apertura entre individuos o grupos de razas o etnias diferentes, la comunicación efectiva entre estos grupos, así como la ausencia de estereotipos raciales.

⁷⁰ McEntee, Eileen. Comunicación oral para el liderazgo en el mundo moderno. Mc Graw Hill. México. 1996.

Por último se encuentra la tolerancia social, la cual tiene como objeto a actores pertenecientes tanto a sectores socioeconómicos como a nacionalidades diversas. Esta tiene como indicadores de medición la actitud de apertura entre individuos de extractos socioeconómicos o nacionalidades diferentes, así como la comunicación efectiva y la ausencia de estereotipos de valencia negativa entre miembros de sectores socioeconómicos o de nacionalidades distintas.

La segunda variable a ser considerada en la investigación la constituye el **texto de cultura**, concepto derivado de las propuestas de Iuri Lotman, entendido como todas aquellas formas de creación con sentido, las cuales constituyen manifestaciones concretas de una cultura determinada.

En otras palabras, un texto de cultura es un producto generado en el seno de una sociedad cuya estructura de sentido es exactamente igual a la estructura de sentido presente en la sociedad en la que es creada. Bajo esta óptica todo texto artístico (literario, musical, teatral, plástico o fílmico) constituye un texto de cultura, de manera tal que toda obra de arte conserva en sí misma la estructura de significado de su sociedad. Un texto de cultura puede ser comprendido gracias a sus dos dimensiones: creación y representación. Es creación en cuanto que cada texto es un producto humano único e irrepetible; asimismo en él hay generación de nuevo significado, éste nuevo significado es comprensible para el público pues la creación se realiza en base al lenguaje y código dominante en la sociedad; en el contexto de esta investigación es el soporte fílmico el que permite analizar los elementos de creación cultural de las obras fílmicas.

Por otro lado todo texto de cultura es representación. El texto es capaz de sustituir elementos ausentes produciendo en el receptor la evocación de aquellas sensaciones que experimentaría de encontrarse directamente frente al objeto representado. El significado de un objeto y el significado de su representación son siempre iguales, ya que el significado en sí es asignado por el contexto social.

En este sentido la tolerancia se convierte en el elemento ausente que es representado en las obras fílmicas. Su significado (capacidad de aceptar las actitudes y comportamientos de los demás, aunque vayan contra lo que se considera correcto y verdadero) expresado en la obra fílmica es socialmente

asignado. Puede derivarse de esto que la tolerancia presente en los textos fílmicos es en sí misma la tolerancia que configura la identidad cultural del venezolano.

La tercera y última variable a ser considerada es la noción de **cine venezolano**. El cine venezolano es a la vez el arte y la industria de creación de películas en Venezuela, su proceso incluye el uso de lenguaje cinematográfico, generación de estructuras narrativas y el uso de técnicas de producción.

Desde el punto de vista operacional el cine venezolano puede ser enfocado a partir de sus cuatro dimensiones principales. La primera dimensión la constituye el cine como forma de arte. Más allá de entrar en discusiones acerca de un concepto que conlleva tal grado de abstracción, se asume aquí la definición aristotélica de arte como aquello susceptible de llevar a la “catarsis”, es decir, de provocar reacciones mediante la revelación de la verdad.

Posteriormente se encuentra la dimensión que hace referencia al cine venezolano desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, entendiendo este lenguaje como un sistema de signos mixtos por su combinación de lo visual y auditivo, el cual usa el film o el video como soporte material. El lenguaje cinematográfico tiene como signos base la imagen fotográfica (fotograma) y el sonido, los cuales se estructuran mediante diferentes recursos como el plano, la escena, los efectos sonoros o el diálogo, formando secuencias de sentido a partir de la técnica de montaje.

La tercera dimensión del cine venezolano es la constituida por el cine como técnica. El uso de técnicas fílmicas puede realizarse en función de un plano (distintos ángulos, enfoques o uso de luz), de un montaje (organización de un grupo de planos por parte del director), o de una secuencia (equivalente cinematográfico de la frase literaria).

Finalmente se encuentra la dimensión referente a la estructura narrativa. Esta se divide en estructura interna y estructura funcional. **La estructura narrativa interna es asumida, según las propuestas de Lotman, en nivel sintagmático (partes) o paradigmático (todo); así el nivel sintagmático analiza con detalle como se estructura cada imagen, que tipo de sonidos se**

registran, cuál es la frase cinematográfica planteada y cuáles son los recursos fílmicos utilizados. A su vez el nivel paradigmático analiza la estructura de significado presente en la obra. Por último la estructura funcional permite observar la articulación presente entre la obra cinematográfica y el contexto cultural y social en el cual esta es originada.

Tabla 2.- Definición de variables

Definición nominal	Campos	Definición Real	Definición operacional
		Dimensiones	Indicadores
Tolerancia Apertura ante individuos o grupos con características contrarias a las propias. Implica el reconocimiento de la legitimidad de otros individuos o grupos (aunque sus características sean consideradas como inaceptables) con presencia de diálogo y discrepancia crítica.	Tolerancia Religiosa: Apertura ante individuos o grupos con credos religiosos contrarios al propio. Implica el reconocimiento de la legitimidad de otros grupos religiosos o sus miembros con presencia de comunicación efectiva.	Apertura	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opiniones favorables con respecto a grupos de credos distintos ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otros grupos religiosos.
		Reconocimiento de la legitimidad.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Libre ejercicio de la religión. ▪ Ausencia de agresión física o verbal por motivos religiosos.
		Comunicación efectiva	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre integrantes de grupos religiosos distintos. ▪ Debate entre integrantes de grupos religiosos distintos.
	Tolerancia Política: Apertura ante individuos o grupos con ideas políticas contrarias a las propias. Implica el reconocimiento de la legitimidad de otros grupos políticos o sus miembros con presencia de comunicación efectiva.	Apertura	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opiniones favorables ante individuos o grupos de ideologías distintas ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otros grupos políticos.
		Reconocimiento de la legitimidad.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Libre exposición de ideas políticas. ▪ Libre ejercicio de la actividad política. ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a grupos políticos diversos.
		Comunicación efectiva	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo acerca de temas públicos. ▪ Debate abierto de posturas políticas
	Tolerancia sexual: Apertura ante individuos o grupos de identidad sexual diferente. Implica el reconocimiento de los derechos de aquellos de género o identidad sexual distinta en presencia de comunicación	Apertura	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opiniones favorables ante individuos o grupos de identidad sexual o género diferente ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otras identidades sexuales.
		Reconocimiento de derechos.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Libre ejercicio de la propia identidad sexual. ▪ Ausencia de conflicto motivado por el ejercicio de identidades sexuales diversas.

	efectiva.	Comunicación efectiva	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre individuos o grupos con identidades sexuales distintas. ▪ Debate entre individuos o grupos con identidades sexuales diversas.
	Tolerancia Racial: Apertura ante individuos o grupos de razas o etnias diferentes. Implica el reconocimiento de los derechos de otros grupos raciales o étnicos con presencia de comunicación efectiva.	Apertura	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opiniones favorables acerca de individuos o grupos de razas o etnias diferentes. ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otras razas.
Reconocimiento de derechos.		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Respeto a los derechos de grupos e individuos de razas o etnias distintas. ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a grupos raciales o étnicos diversos. 	
Comunicación efectiva		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. ▪ Debate entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. 	
	Tolerancia Social: Apertura ante individuos o grupos de extractos socioeconómicos o nacionalidades diferentes. Implica el reconocimiento de los derechos de de otros grupos socioeconómicos o nacionales o sus miembros con presencia de comunicación efectiva.	Apertura	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opiniones favorables acerca de individuos o grupos de extractos socioeconómicos o nacionalidades diferentes ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otros grupos sociales.
Reconocimiento de derechos.		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Respeto a los derechos de individuos o grupos de sectores socioeconómicos o nacionalidades diferentes ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos. ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas. 	
Comunicación efectiva		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre de individuos o grupos de sectores socioeconómicos o nacionalidades diferentes ▪ Debate entre de individuos o grupos de sectores socioeconómicos o nacionalidades diferentes. 	

Texto de cultura Formas de creación con sentido que constituyen manifestaciones concretas de una cultura determinada	Creación	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Generación de signos con significado ▪ Uso del código propio del lenguaje en el cual es generado.
	Representación	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sustitución de elementos ausentes. ▪ Presencia de formas con significado ▪ Significado asignado por el contexto social.
Cine venezolano Arte e industria de creación de películas en Venezuela, su proceso incluye el uso de lenguaje cinematográfico, generación de estructuras narrativas y el uso de técnicas de producción.	Arte	Producción de catarsis
	Lenguaje: Sistema de signos visuales con sentido.	Uso del film o video como soporte material.
	Técnicas fílicas	Medios de construcción del: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Plano ▪ Montaje ▪ Secuencia
	Estructura narrativa:	Estructura interna: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tema ▪ Tópico ▪ Personajes ▪ Plot ▪ Punto de Vista ▪ Voz Narrativa ▪ Nivel sintagmático: <ul style="list-style-type: none"> ○ Imagen ○ Sonido ○ Frase cinematográfica ○ Estrategia discursiva ○ Recursos fílicas ▪ Nivel paradigmático: <ul style="list-style-type: none"> ○ Estructura de significación presente.
	Estructura funcional:	
	Relación film- contexto cultural	

- **Instrumento para el análisis fílmico de la Tolerancia**

Una vez definidas cada una de las variables de manera separada, se hizo indispensable crear un instrumento que permitiera ilustrar cómo identificar a la variable tolerancia dentro del discurso cinematográfico.

A fin de desarrollar este instrumento se tomaron los indicadores conceptuales de cada una de las variables y se tradujeron en indicadores fílmicos; de esta manera en el cuadro siguiente (Instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia) se expone el recorrido realizado desde la observación del material fílmico, pasando por la identificación de la variable tolerancia, hasta llegar a la ubicación de la escena vista en cada uno de los campos de tolerancia anteriormente definidos, para cada "fílm".

Tabla 3.- Instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia

Definición Nominal	Dimensiones	Indicadores Conceptuales	Indicadores fílmicos
<p>Tolerancia en el cine venezolano: Actitud de apertura ante individuos o grupos con características contrarias a las propias que incluye diálogo y discrepancia crítica; mostrada por los personajes presentes en la narrativa de las obras fílmicas producidas en Venezuela.</p>	<p>Tolerancia política en el cine venezolano. Actitud de apertura representada en el cine venezolano que hace referencia a la libertad de pensamiento y de expresión, implicando respeto a las creencias políticas e ideológicas propias de cada individuo o grupo. Incluye el derecho al debate abierto, y la discusión de temas públicos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de individuos o grupos de ideas políticas diversas, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados que hayan incluido el uso de generalizaciones negativas.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de subestimación a otros grupos políticos. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia otros grupos políticos venezolanos, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos políticos diversos.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas, y ausencia de reacciones negativas, ante aquellos políticamente diferentes. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción exprese una reacción de aceptación ante aquellos de creencias políticas diferentes.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes a la realidad venezolana relacionados con reacciones de aceptación a grupos políticos diferentes.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> Libre exposición de ideas políticas. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente la libre exposición de ideas políticas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la libre exposición de ideas políticas.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados a la libre exposición de ideas políticas.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Libre ejercicio de la actividad política. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente el libre ejercicio de la actividad política. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente el libre ejercicio de la actividad política.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados al libre ejercicio de la actividad política.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Discusión de temas públicos. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente la discusión de temas públicos. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la discusión de temas públicos.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados a la discusión de temas públicos.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Debate abierto de posturas políticas 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente el debate abierto de posturas políticas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente el debate abierto de posturas políticas.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados al debate abierto de posturas políticas.</p>
	<p>Tolerancia social en el cine venezolano Actitud de apertura que tiene como objeto a aquellos actores pertenecientes tanto a sectores socioeconómicos como a nacionalidades diversas. Promulga el derecho de los individuos a la libertad e igualdad de oportunidades más allá de su condición socioeconómica o nacionalidad de origen</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de conocimientos o creencias acerca de los derechos humanos de individuos o grupos independientemente de su nacionalidad o pertenencia socioeconómica. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca de los derechos humanos de individuos o grupos independientemente de su nacionalidad o pertenencia socioeconómica. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al concepto de reconocimiento de derechos de grupos nacionales o socioeconómicos diversos.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes reales relacionados al reconocimiento de derechos independientemente de la nacionalidad o extracto socioeconómico.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de miembros de nacionalidades o pertenecientes a grupos socioeconómicos diversos, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes reales relacionados que hayan incluido el uso de generalizaciones negativas.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> Ausencia de subestimación ante otros grupos sociales. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia individuos o grupos extranjeros o pertenecientes a grupos socioeconómicos distintos dentro del contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos extranjeros o socioeconómicos diversos.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Presencia de reacciones emotivas positivas, y ausencia de reacciones negativas, ante aquellos socialmente diferentes. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción exprese una reacción de aceptación o rechazo ante aquellos extranjeros o de pertenencia socioeconómica diferentes en el contexto venezolano.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos extranjeros o de pertenencia socioeconómica diferente.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente la ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos en Venezuela. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se exprese la ausencia de conflicto motivado por causas socioeconómicas.</p>

			Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con conflictos sociales de origen socioeconómico.
		<ul style="list-style-type: none"> Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción represente la ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas en Venezuela. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la ausencia de conflicto motivado por causas nacionalistas.</p> <p>Estructura funcional: Uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la ausencia de conflictos sociales de origen nacionalista.</p>
	<p>Tolerancia racial en el cine venezolano Actitud de apertura y respeto que se deriva de la propia condición de ciudadano sin tomar en cuenta el componente de raza o pertenencia étnica; se opone de manera categórica al racismo como forma de discriminación.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independiente-mente de su raza o etnia. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca del reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo de razas o etnias distintas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al reconocimiento de aquellos de razas o etnias diferentes.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo de razas o etnias diversas.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> Ausencia de generalizaciones negativas. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de individuos o grupos de razas o etnias diversas, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana que incluyan el uso de generalizaciones raciales negativas.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Ausencia de subestimación ante otras razas. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia grupos raciales o étnicos diversos en el contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones por causas raciales.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos raciales o étnicos diversos.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> Presencia de reacciones emotivas positivas, y ausencia de reacciones negativas, ante aquellos racialmente diferentes. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción exprese una reacción de aceptación o rechazo ante aquellos de raza o etnias diferentes en el contexto venezolano.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos raciales o étnicos diferentes.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se represente el diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos.</p>
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Debate entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. 	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se represente el debate entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente debate entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el debate entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos.</p>
	<p>Tolerancia sexual en el cine venezolano Actitud de apertura y respeto representada a través del cine venezolano que se deriva de la propia condición de ciudadano sin tomar en cuenta la identidad sexual de un individuo o grupo.</p>	<p>Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independientemente de su identidad sexual.</p>	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca del reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo independientemente de su identidad sexual. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al reconocimiento de aquellos de identidad sexual diferente.</p>

			Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo de identidad sexual diversa.
		Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independientemente de su género.	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca del reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo independientemente de su género. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al reconocimiento de aquellos de género diferente.</p>
			Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo independientemente de su género.
		Ausencia de subestimación ante otras identidades sexuales.	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia grupos de identidad sexual diversa en el contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones por causas sexuales.</p>
			Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos de identidad sexual diversa.
		Presencia de reacciones emotivas positivas, y ausencia de reacciones negativas, ante aquellos de identidad sexual o género diferente.	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción exprese una reacción emotiva de aceptación o rechazo ante aquellos de identidad sexual diferente en el contexto venezolano.</p>

			Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos de identidad sexual diferente.
		Ejercicio de la propia identidad sexual.	<p>Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se represente el ejercicio de la propia identidad sexual, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este concepto. Estructura de significación que incluya la representación del ejercicio de la identidad sexual.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados el ejercicio de la identidad sexual.</p>
		Diálogo y debate entre individuos o grupos con identidades sexuales distintas.	<p>Estructura interna: Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción se represente el diálogo o debate entre integrantes de grupos de identidades sexuales distintas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente debate o diálogo entre integrantes de grupos de identidades sexuales distintas.</p> <p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el debate o diálogo entre integrantes de grupos de identidades sexuales distintas.</p>

III EL CINE EN VENEZUELA: MARCO HISTÓRICO REFERENCIAL

III.1 Desarrollo de La Industria Cinematográfica Venezolana

Retomando las propuestas de la Escuela de Tartú y asumiendo como cierta la hipótesis de Lotman según la cual toda obra fílmica es texto de cultura, es posible asumir que cada película es un acto performativo, y se encuentra ligado a las características del momento histórico de la sociedad en la que nace.

Considerando la anterior afirmación en el contexto venezolano, es posible plantear que cada una de las películas producidas en el país están indudablemente conectadas a la identidad y forma de ser de los venezolanos. Las obras fílmicas venezolanas, en cuanto que textos de ficción, conforman signos que, en términos de Lotman, permiten interpretar un macro texto que en nuestro caso conocemos como cultura venezolana. Asimismo, dado su carácter representacional, las películas venezolanas son capaces de sustituir o traer a colación la realidad social del país, sus prácticas, costumbres, formas de pensamiento y de comportamiento; es decir, el cine venezolano puede representar los elementos constitutivos de la identidad cultural del país.

Sin embargo, más allá del carácter artístico y el peso cultural de lo cinematográfico, es necesario no pasar por alto que la filmografía producida en Venezuela se relaciona con el desenvolvimiento del cine como industria, razón por la cual, antes de proceder al análisis sociológico fílmico, se hace necesario hacer un recorrido por lo que ha sido el cine en Venezuela en cuanto a su desarrollo como industria y en cuanto a sus planteamientos temáticos.

▪ Sumario Histórico

Referirse al desarrollo del arte cinematográfico en Venezuela implica remontarse al 11 de Julio de 1896, cuando fue presentado en el Teatro Baralt de Maracaibo el primer espectáculo de cine al público venezolano. No es sino a partir de 1907 que empieza a producirse material cinematográfico en el territorio, con la producción de cortos llamados “vistas criollas” o “películas regionales” las cuales,

aunque realizadas de manera artesanal, reseñaban escenas de la vida cotidiana e institucional del país.

A partir de 1927, el gobierno de Juan Vicente Gómez comienza la producción de películas con contenido político propagandístico, estableciendo un centro de producción cinematográfica dirigido por expertos franceses. Posteriormente, en 1938, se crean los Estudios Ávila fundados por Rómulo Gallegos y teniendo al gobierno como accionista, iniciativa que fracasaría luego de dos años. En este período se establecieron varias compañías de producción cinematográfica: Venezuela Cinematográfica, Fénix Films, Estudios LYS, Cóndor Films, entre otras, las cuales sólo generaron pérdidas.

La primera empresa cinematográfica exitosa es la compañía Bolívar Films, fundada en 1942, la cual gracias a su noticiero atrajo al público a las salas. Es importante destacar la importancia que tuvo Bolívar films (creación de Luis Guillermo Villegas Blanco), pues fue gracias a ella que la actividad cinematográfica empezó a asumirse a sí misma como una industria. Desde sus comienzos, dicha compañía invirtió en función del éxito comercial de las películas realizadas en el país; su estrategia era contratar artistas y técnicos del cine mexicano y argentino (Juana Sujo, Susana Freyre, Horacio Peterson y Carlos Hugo Christensen) para asegurar, tanto la actualización de los técnicos venezolanos, como la atención de un público local que ya se identificaba con las estrellas aztecas y sureñas. Gracias, entonces, a esta empresa en el período 1927-1950 se concreta y afianza la industria del cine en Venezuela. Desafortunadamente, la mayor parte del material producido durante este primer período se ha perdido y su contenido escapa de un análisis más profundo.

El desarrollo de la década de los cincuenta registra el punto de partida de una cinematografía de calidad con la realización por parte de Margot Benacerraf del documental *Araya*, el cual obtuvo en el Festival de Cannes de 1959 el Premio de la Crítica Internacional (Fipresci) y de la Comisión Técnica Superior por su fotografía. Semejante reconocimiento internacional sólo sería repetido 26 años

después por la cineasta Fina Torres al recibir la Cámara de Oro en el mismo encuentro fílmico por su ópera prima *Oriana*.

Las propuestas para crear un cine propiamente “venezolano” comienzan a tomar fuerza a partir de los años sesenta, gracias a autores como Román Chalbaud, José Martín y Clemente de la Cerda. Entre 1966 y 1968 se funda la Cinemateca Nacional para el rescate y conservación de la memoria fílmica colectiva; ésta logró estimular, elevar y consolidar un nivel de conocimiento o apreciación del hecho fílmico que antes no existía.

En 1968 se produce la primera Ley de Cine y se crea la primera revista especializada en cine: *Cine al día*. Especial mención merece la actividad realizada por el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes el cual, desde la década de los sesenta y hasta hoy, constituye uno de los principales creadores de documentales y mantiene la vanguardia en cuanto a técnica se refiere.

Asimismo, es durante la década de los sesenta que el cine venezolano autoral recibe apoyo del que sería en adelante su principal auspiciador: el Estado. Así se recibe el apoyo de Corpindustria (1960-1980), Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE, creado en 1981) y del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC, fundado en 1993).

En 1975 se da inicio a un período que llega hasta el presente, signado por directores cinematográficos prolíficos que aún hoy continúan creando y quienes han implantado fuertes corrientes temáticas y de estilo, destacan: Román Chalbaud, Mauricio Wallerstein y Clemente de la Cerda. Esta etapa permite que se empiece a hablar de cine venezolano como tal, pues en ella hay una cierta continuidad en la producción, comercialización y exhibición de los filmes.

Durante la década de los sesenta Román Chalbaud dirige una de sus principales obras: *El pez que fuma*. En esa misma década surgió la adaptación de la novela de Adriano González León, *País portátil*, bajo la realización de Iván Feo y Antonio Llerandi. Asimismo se produce *Los muertos sí salen*, comedia de humor negro que marcó el debut en el largo de Alfredo Lugo.

El cine venezolano, a partir de la hitica *Cuando quiero llorar no lloro* (Wallerstein, 1973) ha buscado en líneas generales asumir un juicio crítico ante los problemas propios de su sociedad: la violencia, la política, la corrupción. Obras como *La quema de Judas* (Chalbaud, 1974); *Crónicas de un subversivo latinoamericano* (Wallerstein, 1975); *Sagrado y obsceno* (Chalbaud, 1975); *Compañero Augusto* (Cordido, 1974); *Canción mansa para un pueblo bravo* (Carrer, 1976); *Soy un delincuente* (de la Cerda, 1976); *El pez que fuma* (Chalbaud, 1977); *País Portátil* (Feo, 1978); *La boda* (Urgelles, 1982); *La gata borracha* (Chalbaud, 1983); *Macho y hembra* (Wallerstein, 1985); *Macu* (Hoogesteijn, 1987) o *Sicario* (Novoa, 1994), dan testimonio de una cinematografía de temática homogénea a lo largo de los últimos 40 años.

Los ochenta posibilitaron la vuelta al cine de Chalbaud, con *La Oveja Negra* mostró las conductas de un criollo y cerrado grupo delictivo. Por su parte, Mauricio Wallerstein, precursor del cine nacional, presentó su irreverente *Macho y hembra*, gracias a la cual explora los laberintos íntimos de sus personajes de forma madura y conflictiva. También César Bolívar alcanzó una alta cuota de calidad con *Homicidio culposo*, un policial venezolano que profundizó el análisis ante la descomposición del país. Esa misma década permitió que Solveig Hoogesteijn conmoviera al público con *Macu, la mujer del policía*, interpretación de un caso real de violencia urbana hecha con buen estilo narrativo que se convirtió en la película más taquillera de la historia venezolana. Las cineastas empiezan a ser reconocidas en el campo de la dirección gracias a *Oriana*, un relato de memorias muy íntimo y femenino que marca un exitoso debut como directora para Fina Torres.

La mayor riqueza de los noventa reside en la revelación de nuevos autores y temáticas aún mas variadas. En 1990 *Jericó*, de Luis Alberto Lamata, marcó la presencia de un cine histórico venezolano nunca antes realizado. En 1994 Alejandro Saderman realizó su ópera prima *Golpes a mi puerta*, basada en la homónima obra teatral, para hablar del drama de la represión en América Latina como contrapartida de la lucha por la libertad y la ética personal, realizado con

sencillez y fuerza expresiva. Tras una consistente filmografía documental Carlos Azpúrua también debutó en el largo de ficción con *Disparen a matar*. En 1997, Lamata cosecha numerosos premios con *Desnudo con naranjas* y Chalbaud estrena la apocalíptica *Pandemonium, la capital del infierno*. La década cierra con el impacto de *Caracas, Amor a muerte* representante del cambio en la estética de la representación de la pobreza y la marginalidad.

Desde el punto de vista de los directores, el cineasta venezolano que mayor número de films ha realizado ha sido Román Chalbaud. Su obra estructura una filmografía cuya temática ha sido sólo abordada por él, en la que influye de manera determinante su personal visión del mundo: por lo general se representan los comportamientos de los sectores marginales, de los desamparados, en una sociedad que acentúa cada vez más su subdesarrollo, donde se evidencia cada vez más la desigualdad social y una corrupción que se manifiesta en todos los niveles de la vida nacional. Su obra es coherente a través de sus 18 títulos, es un tema con variaciones que ha sabido explorar una cultura específicamente urbana, caraqueña y marginal, revelando que existe en ella una insospechada pureza de alma, sobre la cual se mueve una hipócrita clase media y una burguesía ligada al poder. Para Román Chalbaud, los desamparados que cometen actos criminales en sus films no son verdaderos delincuentes, ellos conforman un vasto y muy heterogéneo conglomerado que el director hace llamar genéricamente "la Pandilla de Dios". Son seres puros de alma, inocentes y no malvados. Chalbaud ha logrado crear en torno a ellos una atmósfera poética, que incide en el carácter decididamente autoral de todas sus obras. La obra de este autor es una metáfora del fracaso de un modelo de un país que se refleja en esa fragmentación expresada en la marginalidad, la violencia, la prostitución. La obra de Chalbaud es una de las más coherentes y continuas al punto que puede hacerse referencia a "lo chalbaudiano" como la personal visión de un universo cultural urbano, una estética de la marginalidad urbana.

La referencia al cine como industria debe incluir a los actores, pues son estos quienes enfocan el texto de tal manera de transmitir el tono y fuerza del contenido. Entre los actores más destacados del cine venezolano se encuentra

Orlando Urdaneta. Este actor ha venido a constituir una suerte de emblema de la producción fílmica por haber formado parte del elenco de las producciones de los más importantes directores venezolanos. La trayectoria de Urdaneta es, a su vez, la propia trayectoria del cine venezolano moderno; es decir, desde su participación en *Cuando quiero llorar no lloro* de Mauricio Wallerstein, en 1973, hasta *Pandemónium* de Román Chalbaud, en 1997. Durante este período su participación incluye piezas de suma importancia como *Macho y hembra* y *El pez que fuma* interpretando toda clase de personajes, desde el drama hasta la comedia. Otro actor digno de mencionar en la filmografía venezolana es Miguelángel Landa, actor, productor y director, protagonista de un gran listado de piezas significativas. Asimismo destaca la presencia de Daniel Alvarado, capaz de abordar múltiples personajes con versatilidad y fuerza. Estos actores se caracterizan por su compromiso con el arte cinematográfico.

En el campo de las actrices destacan Amalia Pérez Díaz, Eva Blanco, Elba Escobar, Carlota Sosa y muchas otras cuyo aporte a través de sus interpretaciones crean una nueva imagen de la perspectiva femenina.

Todas las características anteriormente expuestas configuran lo que ha sido hasta ahora el desarrollo de la industria filmográfica venezolana. Siguiendo las propuestas de la historiadora venezolana de cine, Ambretta Marrosu, puede afirmarse que “sin lugar a dudas, las vicisitudes históricas han configurado un panorama creativo que coloca el cine entre las áreas culturales más vivas del país, y más cercanas a su esencia”⁷¹.

⁷¹ Pino Iturrieta, Elías (comp). La Cultura de Venezuela. Historia Mínima. Fundación de los Trabajadores de Lagoven. Caracas. 1996. Pg 211.

III.2 La Temática Social en el Cine Venezolano

III.2.1 Temática social de la filmografía venezolana

Tres grandes períodos pueden ser identificados según los temas predominantes registrados en nuestro cine⁷². El primero de estos períodos puede describirse como la “**gran epopeya**”, es la caracterizada por las obras producidas en los setenta las cuales tienen como núcleo la representación de la guerrilla urbana, la lucha armada en la ciudad. En este período los creadores asumen una postura de compromiso social, entendiendo al cine como elemento de intervención. Es ensalzada la imagen del guerrillero como héroe sobreviviente ante la adversidad, y se profundiza la crítica ante una nueva burguesía generada a partir del boom petrolero. Dentro de esta temática la obra que resume por excelencia a la gran epopeya es *País Portátil* (Feo/Llerandi, 1979).

El segundo período, puede iniciarse en las obras de mediados de los setenta y profundizado en los ochenta, corresponde al de los **antihéroes**. Los antihéroes son encarnados por la figura del delincuente y el pícaro. Numerosas representaciones de malandros, locos y prostitutas en el contexto de los barrios caraqueños alternan con elementos de la picaresca nacional. Es también durante este período que el elemento de industrialización, a través de la imagen de la empresa y la fábrica, comienza a hacer aparición en el ámbito fílmico a partir de la obra *La Empresa Perdona un Momento de Locura*.

Por último, la temática se cierra con las referencias a la **decadencia**, a finales de los ochenta y durante la década de los noventa. Durante esta etapa las obras fílmicas comienzan a representar un proceso de crisis que abarca el área económica, política y social la cual afecta sobre todo a la clase media (es el caso de *Macho y Hembra* o *La máxima felicidad*) y a las instituciones (como puede verse en *Cangrejo*, *Macu*, *Cien años de perdón* o *Amaneció de golpe*).

Es importante hacer referencia a la década de los noventa, momento de **apertura**, en el cual el cine del país se da la oportunidad de explorar ambientes y

⁷² Miranda, Julio E. Palabras sobre imágenes. Monte Avila Editores. Caracas, 1993.

temáticas antes no explorados. Destacan en esta década obras como *Jericó* (Lamata, 1991) representante venezolano de la discusión mantenida a propósito de los quinientos años del encuentro de culturas; *Sicario* (Novoa, 1994) retomando la temática de la delincuencia pero desde el punto de vista de su organización; *Muchacho Solitario* (Bolívar, 1998) que logró el reencuentro del público masivo con el cine venezolano, y *Huelepega* (Hoogesteijn, 1999) con su representación de la niñez abandonada en las ciudades latinoamericanas.

Ciertas temáticas se han hecho recurrentes en el cine de los últimos años⁷³. Se observa así como las **elecciones** han sido destacadas como uno de los puntos más algidos de la actividad política, por lo general siendo representadas en tono de burla en lo que concierne a la campaña electoral y al acto de votación, así como resaltando la ingenuidad de la confianza popular en las promesas electorales. Asimismo, la **minería** aparece como otro tema resaltante, este es representado como actividad deshumanizante y a la vez perturbadora de la ecología, destacan al respecto obras como *La voz del corazón* (1997) o *Roraima* (1993).

También entre los temas recurrentes aparece el referido a las **creencias** bien sea en cuanto al papel representacional de la iglesia o el sincretismo religioso. La iglesia católica suele ser representada como instrumento de alienación, factor de aculturación indígena y de represión (es el caso de *Jericó*, 1991). Esta iglesia es mostrada al mismo tiempo con las diferentes formas de sincretismo, brujería y santería en obras como *Río Negro* (Lichy, 1990), *Santera* (Hoogesteijn, 1996) o *Rosa de Francia* (Bolívar, 1997). Otros temas que han venido permeando la cinematografía contemporánea de Venezuela son la **crisis bancaria** (*Cien Años de Perdón*, 1998), **los golpes de estado** (*Amaneció de golpe*, 1998) y el **aborto** (*Caracas, Amor a muerte*, 2000).

Por último, es conveniente hacer referencia a la **sexualidad** como elemento presente en la mayor parte de las películas venezolanas, ésta se encuentra la mas de las veces envuelta en un aura de vulgaridad, de simplismo que raya en lo

⁷³ Miranda. Ob. Cit.

grotesco. Lo recurrente de esta forma de representación parece inducir a la idea de que este tipo de concepción del sexo es parte de la identidad venezolana, quizás ligada a un eros culpable y trágico que influye en la representación de la sexualidad en el film, como algo “culpable”- grotesco.

También cabe mencionar la ausencia de recursos humorísticos en el cine venezolano. Es interesante notar que, si bien dentro de la autoimagen del venezolano, el sentido del humor es un elemento importante, el cine venezolano no ha producido obras importantes en tono de comedia, desarrollando únicamente la ficción cinematográfica a través del drama.

De esta manera se observa cómo el cine venezolano ha tenido éxito en desarrollar personajes que siempre son producto del medio, del contexto, de las circunstancias, de la realidad cotidiana en la cual se desenvuelven. Se ha formado un cine crítico ante una realidad social representada como compleja y muchas veces caótica. Sin embargo, esta cualidad de cine crítico no implica una referencia constante a la negatividad, son obras que no se limitan a un llamado al cambio social, sino que van más allá del documental o del cine de denuncia al poder recrear la vida del venezolano. Es precisamente esta recreación o representación fílmica uno de los elementos que va definiendo y configurando la identidad de los venezolanos.

Un último punto al cual hacer referencia alude al papel de las mujeres creadoras como continuadoras de la temática social en el país. Margot Benacerraf abrió la óptica femenina en la cinematografía venezolana gracias a sus películas, *Reverón* (1953) y luego *Araya* (1959) ganadora en Cannes con el largometraje acerca de la soledad de los salineros y pescadores de la península de Araya. Otra directora de importancia es Marilda Vera creadora de las películas *Por los caminos verdes* (1984) y *Señora bolero* (1990). Fina Torres, desde 1973 radicada en Francia, es autora del film *Oriana* (1985), y de *Mecánicas Celestes* (1996). La importancia de las mujeres como directoras reside en la representación que estas crean de lo femenino en la sociedad: como mujer se aborda una forma diferente de relacionarse con el mundo.

Desde sus comienzos la cinematografía venezolana se ha caracterizado por una marcada orientación “sociologista”⁷⁴. En general los personajes son creados, no a partir de individuos, sino a partir de tipologías sociales, y por tanto toda característica psicológica de los actores en el texto queda diluída en medio de su problemática social.

No se debe dejar de lado la importancia que ha cobrado para el medio cinematográfico en Venezuela, el hecho de que la explotación de la temática social no se haya correspondido con la aceptación de estas obras por parte del gran público. Se ha formado un marcado prejuicio acerca de la calidad de la temática social en el cine venezolano. Mientras un sector social lo asume como un rasgo negativo, como una representación absolutamente falsa, en la que hay prostitutas, guerrilla, violencia, drogas, etcétera, hay otro sector social que no lo asume de esa manera, sino como una identificación del cine con lo que está sucediendo. Una posible explicación a la aparición de este prejuicio es que el manejo de los temas sociales propios de esta sociedad requiere el uso de unos lenguajes y de unos esfuerzos narrativos, y una calidad de puesta en escena, que tal vez no sean los que mejor ha mostrado la industria.

El público cinematográfico dice no reconocerse en ninguna película venezolana. Parte del público que está asistiendo al cine rechaza al cine venezolano por desconocimiento y casi por pose. Hay en los textos fílmicos venezolanos un problema de competencias narrativas, de capacidad de puesta en escena, de dificultades para crear personajes. Es entonces objetivo de la cinematografía del país fortalecer una identidad cultural, una mirada nacional cinematográfica sobre lo que nos pasa, pero, por otro lado, hay que intentar que un público vasto se pueda acercar a esa mirada y reconocerse en ella.

⁷⁴ LUCIEN, Oscar. “Poética del Cine Venezolano”. En: *Verbigracia*. Encartado de El Universal. N°32. Año IV.

III.2.2 La temática social en la década de los noventa

El principal tema presente dentro de la filmografía de los noventa lo constituye la **violencia urbana**, la cual tiene sus principales exponentes en las obras de César Bolívar y Solveig Hoogesteijn. Películas emblemáticas de esta época como *Sicario* se desarrollan en base al cine de la violencia, tendencia que probó su eficacia comercial con las piezas de Clemente de la Cerda en los años 70. Miseria, droga, delincuencia y corrupción son las temáticas más representadas en el contexto venezolano.

Sin embargo, y más allá del probado éxito de la violencia y el sexo en el cine, puede afirmarse que la violencia en el cine venezolano no es casual. Una persona habitante de la ciudad de Caracas está obsesionada con la violencia, no sólo física, sino la que se refleja en el trato diario en la calle, en el discurso político, en la injusticia social. La violencia pues se convierte en un tema recurrente porque es vivida por los venezolanos cotidianamente.

El cine venezolano de largometraje argumental ha sido durante los noventa urbano y caraqueño. La mayoría de los films de ficción realizados hasta la fecha muestran acciones cuyo desarrollo tiene lugar en la capital del país. La ruralidad es una noción que le es particularmente ajena. Pero si bien es únicamente urbano Caracas no llega a ser protagonista de ninguna de las películas; ni siquiera alcanza la dimensión de personaje: esta es apenas una referencia; una acotación de "Exterior Día" o "Exterior Noche" dentro del guión.

A fin de profundizar un poco más lo que fue la producción fílmica de la última década se exponen a continuación algunas de las obras más significativas de este período:

- **Sicario** (Novoa, 1994) ganadora en Biarritz, La Habana, Cartagena, Filadelfia, Huelva y Tokio. Fenómeno cinematográfico que expone el orden existente en el sicariato como forma de vida.
- **La voz del corazón** (Oteiza, 1997) denuncia ante la acción ecocida de los intereses económicos en el Amazonas. Personajes venidos de diferentes países

(de Venezuela, España, Brasil, Cuba, Alemania,) que habitan en un descampado en medio de la selva. Se entretienen en esta película diferentes temáticas como la explotación maderera, la búsqueda de un recuerdo, la huida del pasado, el compromiso con el futuro, la necesidad de olvidar.

- **Rosa de Francia** (Bolívar, 1997): película que se pasea por 20 años de la vida de Petra Montoya, una mujer que basó su existencia en la prostitución. La historia surge a raíz de un encuentro entre César Bolívar y Petra Montoya, mientras éste era director de fotografía del filme *El pez que fuma*, en 1977.
- **Piel** (Lucien, 1998): El racismo en una sociedad moderna es reflejado en esta película de Oscar Lucién cuando una joven negra perteneciente a una familia clase media, vive un romance con un muchacho blanco y se expone al rechazo de los familiares de éste.
- **Cien años de perdón** (Sadermann, 1998): En un viejo billar se encuentran cuatro amigos, la situación económica de cada uno los lleva a imaginarse el asalto a un banco, llevan a cabo el plan y son descubiertos. Obra en tono tragicómico que explora la crisis bancaria de 1994.
- **Amaneció de golpe** (Azpúrua,1998): A raíz de los sucesos del 4 de febrero, Carlos Azpúrua va entreteniendo varias historias que, desde distintos puntos de vista, analizan la situación política y social creando una reflexión acerca de la vida en democracia.
- **Huelepega** (Schneider,1999): drama juvenil acerca de los niños desamparados en las grandes ciudades latinoamericanas, y su vida destinada a las drogas, un retrato apocalíptico y maniqueo en un mundo que no parece tener destino ni salida.
- **Caracas, amor a muerte** (Balza,2000): lleva a la pantalla la historia de Aixa, una joven cuya vida se problematiza al no estar segura de tener o no, a su bebé. Los diferentes personajes que la rodean creen estar seguros de saber qué es lo que le conviene, negándole su derecho a elegir.

Si bien la violencia, corrupción y pobreza siguen constituyendo el eje de desarrollo del cine nacional, ahora se suman a éstos temas como la maternidad, la intimidad y el amor como signos de esta época.

Los cineastas venezolanos tienen hoy el reto de desarrollar una producción de alta calidad que sea capaz de trabajar cualquier tema, con una visión local y una validez universal que logre despertar el interés de su propio público. Esto último podría parecer una mera ambición comercial pero va mucho más allá. Un filme se hace para ser visto, para comunicar ideas, para incitar el debate y para compartir una óptica.

Puede afirmarse entonces que la orientación social del cine le ha permitido constituirse en un elemento creador y expositor de la identidad venezolana, sin embargo no ha sido suficiente para servir como espejo. El país necesita un cine que le devuelva la mirada, que le ayude a comprender lo que es. No obstante la producción venezolana no ha dejado de trabajar. El cine, como ningún otro arte del siglo XX, alimenta reflexiones, formula teorías, expande su área de influencia y termina manifestándose de forma impresa a través de ediciones que recogen la identidad cultural de una sociedad.

IV. MARCO METODOLÓGICO

Tal como se señalara en los capítulos anteriores, el estudio de la tolerancia como elemento social ha empezado a tomar auge sólo a partir de la última década, en el contexto de las propuestas sobre multiculturalismo y globalización. Asimismo, son prácticamente inexistentes los estudios que toman al cine como área de investigación sociológica. Por estas razones la presente investigación puede ser calificada como de tipo exploratorio pues se limita a generar una visión global respecto a la relación existente entre tolerancia y cine, desde la óptica de la identidad cultural.

De esta manera, la investigación persigue tener un primer acercamiento a los contenidos de tolerancia presentes en el campo cinematográfico a través del análisis de las películas venezolanas seleccionadas, estos contenidos serán entendidos como características definitorias de la identidad cultural venezolana en la década de los noventa.

IV.1 Población y Muestra

El análisis se detiene en la consideración de la variable tolerancia vista a través de aquellas películas producidas en Venezuela durante el período 1990 - 2000. Estas películas deben haber sido certificadas como filmografías venezolanas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y es necesario que hayan sido proyectadas al público general en salas de cine.

Realizado un listado de películas venezolanas que cumplen con los criterios anteriores, según la Fundación Cinemateca Nacional, se encuentra un universo de 47 películas (Ver tabla 2) del cual se seleccionó una muestra rigurosamente representativa utilizando un muestreo de tipo probabilístico, aleatorio simple. Para la selección de la muestra se creó una base de datos en el programa Microsoft Excel, en la cual se enumeraron todas las películas producidas en este período (del 1 al 47), procediendo luego a aplicar la función de *selección aleatoria simple*, ésta dio como resultado la selección *random* de tres unidades muestrales (películas) que representan el 6% del universo. (Ver tabla 3)

Dado que en el muestreo probabilístico no quedó representada ninguna obra de Chalbaud, tal como se establece en estos casos, se procedió a la selección intencional de **Pandemonium, la capital del infierno** (Chalbaud,1997). Igualmente fueron incluidas **Piel** (Lucien, 1998) y **Amaneció de Golpe** (Azpúrua, 1998), por lo cual la muestra se amplió a un 12% del universo. Dicha selección estuvo basada en el hecho de que estas tres obras son exponentes directos de la consideración de la variable tolerancia en la filmografía venezolana.

En el caso de **Pandemonium, la capital del infierno** la selección viene respaldada por la opinión de la crítica especializada, por considerar a Román Chalbaud como uno de los principales exponentes de la estética de lo popular venezolano⁷⁵, lo que hace de su última obra un componente clave en la historia del cine venezolano y por lo tanto un objeto de análisis indispensable para esta investigación. Asimismo, esta obra es exponente directo de la tolerancia social por centrarse alrededor de la vida de personajes que habitan en situación de pobreza extrema y por ahondar la relación entre ellos y el contexto social venezolano.

La película **Piel** fue seleccionada por considerarse como exponente de la tolerancia racial en Venezuela. Su historia, así como su estructura narrativa, se basa en la representación de un noviazgo interracial y los comportamientos que genera entre amigos y familia de los involucrados. De esta manera se produce en esta obra un acto performativo que permite ilustrar con claridad la presencia o ausencia de tolerancia racial en el país. Finalmente, **Amaneció de Golpe** fue seleccionada por tratar la tolerancia política en Venezuela. La historia se desarrolla alrededor de un golpe de estado, permitiendo expresar los puntos de vista y motivaciones de golpistas, políticos y sociedad en general, por lo cual esta pieza se convierte en elemento clave para determinar el grado de tolerancia política presente en las obras fílmicas venezolanas.

De esta manera, la utilización de una metodología combinada con base en muestreo probabilístico e intencional busca identificar la presencia constante de la variable, la cual toma formas diferentes dependiendo del campo al que se haga referencia, pero siempre brindando claves para la caracterización de la tolerancia como elemento de la cultura venezolana.

⁷⁵ Lucien, Oscar. Ob. Cit.

TABLA 4.- PELÍCULAS VENEZOLANAS PRODUCIDAS ENTRE 1990 Y 2000

Año	Autor	Título
1990	Henry Ramos	El caso Bruzual
	Román Chalbaud	Cuchillos de fuego
	Luis Alberto Lamata	Jericó
	Augusto Pradelli	Joligud
	Atahualpa Lichy	Río Negro
	Marilda Vera	Señora Bolero
	Juan E. Fresán	Sherlock Holme's Venezuela
	Leonardo Henríquez	Tierna es la noche
1991	Carlos Azpúrua	Disparen a matar
	Paul Leduc	Latino Bar
	Ana Cristina Henríquez	Luna llena
	Oscar Lucien	Un sueño en el abismo
	Calógero Salvo	Terranova
1992	Olegario Barrera	Fin de Round
	Fernando Venturini	Zoológico
1993	Jacobo Penzo	En territorio extranjero
	Alejandro Saderman	Golpes a mi puerta
	Alfredo Anzola	El misterio de los ojos Escarlata
	Mauricio Wallerstein	Móvil pasional
	Thaelman Urgelles	Los platos del diablo
	Carlos Oteyza	Roraima
	Pastor Vega	Vidas paralelas
1994	Philippe Toledano	Bésame mucho
	Diego Rísquez	Karibe Kon tempo
	Fina Torres	Mecánicas Celestes
	José Ramón Novoa	Sicario
1995	Luis Alberto Lamata	Desnudo con Naranjas
	Joaquín Cortés	La montaña de cristal
1996	Gabriel Rangel	Corazones negros
	Ciro Durán	La nave de los sueños
	Solveig Hoogesteijn	Santera
	Leonardo Henríquez	Tokyo Paraguaipoa
	Alberto Arvelo	Una vida y dos mandados
	Luis Armando Roche	Aire Libre
1997	Luis Alberto Lamata	La primera vez
	Carlos Oteiza	La voz del corazón
	Román Chalbaud	Pandemonium, la capital del infierno
	César Bolívar	Rosa de Francia
1998	Alejandro Sadermann	Cien años de perdón
	Julio Sosa Pietri	El rizo
	César Bolívar	Muchacho solitario
	Carlos Azpúrua	Amaneció de golpe
	Oscar Lucien	Piel
1999	Elia Shneider	Huelepega
2000	Diego Rízques	Manuela Sáez
	Gustavo Balza	Caracas, amor a muerte
	Mauricio Wallerstein	Juegos bajo la luna

TABLA 5.- MUESTREO ALEATORIO

Número	Película	Muestra Probabilística
1	El caso Bruzual	17
2	Cuchillos de fuego	39
3	Jericó	46
4	Joligud	
5	Río Negro	
6	Señora Bolero	
7	Sherlock Holme´s Venezuela	
8	Tierna es la noche	
9	Disparen a matar	
10	Latino Bar	
11	Luna llena	
12	Un sueño en el abismo	
13	Terranova	
14	Fin de Round	
15	Zoológico	
16	En territorio extranjero	
17	Golpes a mi puerta	
18	El misterio de los ojos Escarlata	
19	Móvil pasional	
20	Los platos del diablo	
21	Roraima	
22	Vidas paralelas	
23	Bésame mucho	
24	Karibe Kon tempo	
25	Mecánicas Celestes	
26	Sicario	
27	Desnudo con Naranjas	
28	La montaña de cristal	
29	Corazones negros	
30	La nave de los sueños	
31	Santera	
32	Tokyo Paraguaipoa	
33	Una vida y dos mandados	
34	Aire Libre	
35	La primera vez	
36	La voz del corazón	
37	Pandemonium	Intencional
38	Rosa de Francia	
39	Cien años de perdón	
40	El rizo	
41	Muchacho solitario	
42	Amaneció de golpe	Intencional
43	Piel	Intencional
44	Huelepega	
45	Manuela Sáez	
46	Caracas, amor a muerte	
47	Juegos bajo la luna	

IV.2 Mecanismo Metodológico para el Análisis Sociológico del Film

El método desarrollado en esta investigación para el análisis de las obras, se nutre de dos procesos: el semiótico, con base en las propuestas de Iuri Lotman sobre la semiótica de la cultura, en la cual **la clave para el análisis del film es el estudio de las obras fílmicas desde el punto de vista de los tipos culturales;** la estructura narrativa según Chatman⁷⁶, y los elementos de composición del film propuestos por Zunzunegui.

Se debe retomar entonces la tipología cultural con los cuatro tipos ideales creadas por Lotman, expuestas anteriormente en las propuestas realizadas sobre la Escuela de Tartú. A saber:

- **Tipo semántico:** ejemplificado a partir de la edad media rusa dado su alto grado de simbolicidad. Se caracteriza esta cultura por su desprecio a las cosas y privilegio de la iconicidad. Para este tipo cultural la palabra es el principal dador de significado, se divide así al mundo en dos contrapuestos: las cosas con significado y las cosas de la vida práctica. Se debe despreciar las cosas mundanas y aspirar a los signos. Se añade a esto que en este tipo cultural las actividades de valor social deben transformarse en rituales, era este el caso de la caza, diplomacia, y el arte. Se traspone la función de sustitución del signo, considerando al signo como contenido y a los sustituido como forma. En este caso la parte es símbolo del todo, lo representa (así, la comunión *representa* el cuerpo de Cristo). El acto de lectura, aquí de vital importancia, se valoriza en cuanto que un mismo texto es leído con profundización y reiteradas veces; esto, no la lectura por cantidad sino por profundidad, es signo de inteligencia. Se concluye pues que en este tipo cultural la expresión es siempre material mientras el contenido es siempre ideal, se encuentra que hay una relación de semejanza entre el contenido y la expresión la cual es siempre eterna y preestablecida por Dios.

⁷⁶ Chatman, Seymour. Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus Humanidades. Madrid. 1990.

- **Tipo sintagmático:** ejemplificado con el reinado de Pedro I en el cual los símbolos provocan irritación. Se debe adorar a Dios directamente y no por medio de íconos. Se privilegia la comprensión del mundo en su dimensión estatal o eclesiástica, al mando de hombres prácticos y empíricos. La sensatez es el máximo criterio de valor. Se busca simplificar la cultura apartando de ella lo superfluo, haciéndola útil. El significado viene dado por el hecho de formar parte del todo, por su ubicación en un cierto plano, es la pertenencia a algo lo que otorga valor cultural. De esta manera el hombre obtiene significado, no por lo que es en sí mismo, sino por el sitio del cual forma parte, su posicionamiento social le otorga valor. Según Lotman este proceso puede ser distinguido en varios sistemas: como sumisión del individuo a la iglesia, como perfeccionamiento del sistema de leyes o como difusión de las ciencias. Teniendo como factor común un pasado caótico que debe ser llevado hacia un estado puro de cosas.
- **Tipo paradigmático- asintagmático:** ejemplificado mediante el iluminismo en el cual se da culto a las cosas y no a los símbolos, creando una actitud negativa ante el principio mismo de signicidad. En este “se da un no al dinero, a los uniformes, a los grados, las reputaciones; sino el pan, a la vida, al amor” (Lotman, 1979). La sinceridad se eleva como el máximo criterio de valor. Se considera que la realidad máxima se haya poseída por el todo, no por las partes. Para Lotman en este tipo cultural existe lo que se representa a sí mismo, y todo lo que representa a otra cosa es ficción. De esta manera todos los signos sociales y culturales son considerados “palabra” como sinónimo de mentira; el niño y el salvaje, quienes no manejan la palabra, son los únicos portadores de la verdad. En este tipo cultural el pueblo es un aglomerado mecánico de personas, y sólo en el individuo se pueden estudiar todos los rasgos característicos de la humanidad.

¿Cómo diferenciar a un tipo predominantemente sintagmático de uno paradigmático? Si la pertenencia a la mayoría se considera positiva y

ennoblece, si ello aumenta el significado del individuo, nos enfrentamos a un sistema sintagmático, y en caso contrario, a uno paradigmático.

- **Tipo semántico- sintagmático:** ejemplificado a través de la cultura burguesa del siglo XIX, en la que todo suceso es real y por lo tanto adquiere un significado semántico en cuanto manifestación de la vida y sintagmático en cuanto al anterior y la totalidad histórica. Se expresa como “reconciliación con la realidad”, es decir, se le asigna sentido a todas las cosas que forman parte de la cultura y la vida cotidiana, se reconoce la racionalidad implícita en todos los acontecimientos. Si en el sistema semántico el mundo es palabra, en el semántico- sintagmático el mundo es lenguaje. Se cree que solo es posible comprender las estructuras de contenido si se estudia la estructura de expresión, la forma. En este tipo cultural lo universal es mayor que lo individual, en otras palabras, la historia, la violencia sistémica, la sociedad y la humanidad se convierten en “verdugos” del ser humano individual.

Si bien estos tipos culturales encierran las características principales de cualquier cultura, no se niega la posible existencia de culturas de rasgos diferentes, por eso se califican como tipos ideales.

De esta manera el análisis de las obras fílmicas busca ubicar a éstos productos culturales en las categorías de los tipos culturales de Lotman, enriquecidas mediante la crítica a la narrativa cinematográfica de Chatman. La estructura narrativa, independientemente de su medio de expresión, es de carácter general y posee una única organización⁷⁷. Se entiende entonces que tanto los textos literarios como los audiovisuales tienen estructuras narrativas similares, pues ambas se basan en una secuencia de enunciados que son legítimos independientemente de su medio expresivo concreto. Esta estructura narrativa está al servicio de una historia o “sucesión de sucesos que presuponen el conjunto total de todos los detalles concebibles en un universo”⁷⁸, la cual es encarnada por personajes.

⁷⁷ Chatman. Ob. Cit

⁷⁸ Ibidem. Pg 29

Cada personaje presente en la historia desarrolla un set de hábitos que al unirse se convierten en rasgos, los cuales son eminentemente culturales. En otras palabras, un rasgo es un “adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal y que persiste a lo largo de la historia”⁷⁹. A efectos del análisis fílmico, los subindicadores de la tolerancia (ejercicio de la libertad, ausencia de agresión, reconocimiento de legitimidad, diálogo, debate y ausencia de estereotipos negativos) constituyen hábitos que se unen en un mismo rasgo denominado tolerancia. En términos de Chatman, la tolerancia constituye un enunciado de inacción, que es observable mediante los rasgos que configuran la identidad en la narración.

Se observa entonces como el film (texto), posee una estructura de narración propia que constituye el medio para representar el tipo cultural presente en la cultura donde es originado. Se infiere entonces que cada una de las películas seleccionadas como objetos de estudio tendrán narrativas caracterizadas por puntos de vista diferentes de acuerdo a la posición de su autor, y determinadas por un contexto social particular.

A efectos del esquema de **elementos de composición** del film se propone tomar como guía la teoría planteada por Zunzunegui, quien propone que el cine, como texto, se compone de imágenes en movimiento que constituyen un todo significativo. En toda imagen existe una estrategia discursiva, una orientación persuasiva y es susceptible de producir un saber en relación con el universo de significación. La relación entre la imagen y el receptor cumple con las características de la semiosis (o asimetría bipolar) de Lotman, pues entre ambos se da una interacción asimétrica e intraducible que da como resultado un nuevo significado.

La imagen es un instrumento representacional pues cumple una función de sustitución. La representación, como forma de sustitución, requiere de dos condiciones: “ que la forma autorice el significado con el que se le inviste, y que el contexto fije el significado de manera adecuada”⁸⁰. Por lo tanto una misma imagen, dependiendo del espacio y tiempo social, puede contener distintos significados.

⁷⁹ Ibidem Pg 133

⁸⁰ Zunzunegui. Ob. Cit.. Pg 58

La imagen en sí misma posee las características del texto lotmaniano en cuanto es un conjunto de signos que produce sentido. Cuando se hace referencia a la imagen como texto se habla de “una *función semiótica singular*, cerrada en sí misma, dotada de un significado y función integra y no descomponible, resaltando así la solidaridad cotextual que liga entre sí las partes del discurso y que está garantizada por el fenómeno de la coherencia cotextual”⁸¹.

El texto visual se desarrolla a partir de una serie de estrategias enunciativas donde la mirada del observador se encuentra inscrita en el mismo texto enunciado, por lo tanto la imagen se construye desde un punto de vista particular pero tomando en cuenta códigos semánticos socialmente comunes a emisor y receptor.

El texto visual consta de un **tema** o recorrido narrativo de valores abstractos, y un **tópico** o aquello de lo que se está hablando. Ambos, tema y tópico, se hacen manifiestos en el texto a través de la materialidad de la expresión fílmica.

Desde el punto de vista de la expresión fílmica, el cine posee dos materialidades: las *imágenes*, sean imágenes fotográficas o notaciones gráficas (títulos, créditos, etc), y el *sonido*, dividido en sonido fónico, sonido musical y sonido analógico. Cada una de estas materialidades se combina de forma heterogénea construyendo elementos de significación.

A este respecto, cuando se utiliza en el análisis fílmico de la presente investigación el término **imagen**, se hace referencia a un **plano o secuencia de planos, cuyos elementos de significación giran alrededor de un determinado objeto fílmico**.

Desde el punto de vista de la narratividad fílmica es importante destacar que todo texto cinematográfico posee una fábula o historia (suma total de sucesos a ser narrados), y un *plot* o discurso (forma particular de contar la historia). Ambos elementos se articulan formando una forma de expresión con sentido.

Igual importancia en el análisis del texto fílmico posee el **punto de vista**, pues no debe olvidarse que toda imagen nace cargada de una cierta intencionalidad, es producto de una voluntad que busca la expresión de un sentido determinado.

⁸¹ Ibidem Pg 78

Pueden encontrarse tres tipos básicos de puntos de vista en un texto fílmico: focalización omnisciente o cero, el de focalización interna y el de focalización externa. Su importancia reside en que afecta el tipo de información que el autor brinda durante la narración.

Otro elemento de importancia dentro de la narratividad fílmica es la **voz narrativa** o presencia de un enunciador en el texto, esta depende directamente del tiempo del relato, el nivel narrativo y la persona de la narración.

Todos estos elementos formales pueden ser unidos mediante una combinación heterogénea para construir elementos o unidades de significación/sentido, a partir de las cuales emprender el análisis. Se propone entonces la escogencia de secuencias de planos o escenas de cada una de las películas para obtener así una visión sintagmática/sincrónica de las obras, estas posteriormente serán analizadas como un todo paradigmático y serán relacionadas con los diferentes tipos de tolerancia activa, constructo unívoco que estará presente o no tanto en cada una de ellas como en su conjunto.

Cada una de las obras se presenta a través de su ficha técnica y de sus elementos de composición, a saber:

- Tema
- Tópico
- *Plot*
- Punto de Vista
- Voz Narrativa

Asimismo se desarrolló un cuadro modelo derivado de las propuestas de

Lotman en *Estética y Semiótica del Cine*, a saber:

Tabla 6.- Modelo para análisis de componentes materiales de expresión fílmica

Secuencia	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos fílmicos.	Estructura de significación
Breve descripción de secuencia de planos dirigidos al mismo objeto fílmico presentes en el film.	Presencia de sonido fónico, musical o analógico.	Secuencia de planos delimitada, con estructura interna. Enunciado de la imagen.	Orientación temática derivada del contenido de los diálogos.	Recursos utilizados por el autor para enfatizar el discurso. Ej: iluminación, color.	Significados presentes.

Este cuadro representa el punto a partir del cual es posible explorar el **tipo de cultura** representado en el film, éste permitirá determinar las relaciones presentes entre individuos y signos dentro de la narrativa interna, brindando así

claves acerca de la sociedad representada en la obra, así como las características de esta representación.

Esta forma de análisis fílmico, desarrollada en el capítulo siguiente, busca destacar aquellos elementos privilegiados en la obra, y exponer qué es lo que hace que estos textos sean como son en función de su pertenencia a una cierta realidad social. A través de esta propuesta metodológica para el análisis de las obras se persigue establecer cuales son las formas de pensamiento que hacen que un autor realice cierta lectura de la realidad, así como explorar qué tipo de conocimiento podría derivarse de las obras, en otras palabras, se busca saber cómo se desarrolla una forma de pensamiento a partir de un texto fílmico de ficción y cuáles interrogantes son planteadas en el texto con respecto a lo social.

A continuación se presenta el análisis fílmico de las películas consideradas en la muestra. Cada uno de los seis análisis subsiguientes comienza con la presentación de la película a través de su ficha técnica, las cuales han sido obtenidas del directorio de filmografías venezolanas del período 1973/1999 publicado por la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (2000).

El análisis fílmico de la muestra se desarrolla en función de dos vertientes, siendo la primera la exposición de los componentes fílmicos, y la segunda el análisis de la tipología cultural representada en el mismo. Los **componentes fílmicos**, a su vez, se dividen en dos bloques de análisis, siendo el primero el conformado por los componentes narrativos como *tema, tópico, plot* (narración de los acontecimientos, también obtenida del directorio de filmografías venezolanas [2000]), *listado de los personajes presentes en el texto, el punto de vista y la voz narrativa*.

El segundo bloque de análisis, en la categoría de componentes fílmicos, se conforma por la presentación de la tabla de registro de los componentes materiales de la expresión fílmica (es decir, cada una de las *imágenes, sonidos, frase cinematográfica, estrategia discursiva, recurso fílmico y significatividad*, presentes en el texto). En dicha tabla se resaltan, en color gris, aquellas secuencias de imágenes, u otros elementos fílmicos, en los cuales se encuentra representada la tolerancia, o su opuesto, la intolerancia⁷⁶. Asimismo, se incluye una tabla de resultados en la cual se contabiliza el número de imágenes presentes en el film, el número de imágenes en las que se encuentran manifiestos los conceptos de tolerancia e intolerancia y, por último, se cuentan el número de imágenes pertenecientes a cada una de las formas de tolerancia y el número de imágenes pertenecientes a cada tipo de intolerancia.

El análisis fílmico de la muestra culmina con la **tipología cultural** presente en cada una de las películas analizadas. En este caso se hace uso de los cuatro tipos culturales propuestas por Lotman (semántico, sintagmático, aparadigmático-asintagmático, y semántico-sintagmático); se determina el tipo cultural representado a través de los elementos fílmicos y narrativos expuestos en el film, y por último, se relaciona el tipo cultural con la variable tolerancia en sus diferentes variantes, y con la realidad social venezolana.

⁷⁶Siguiendo el instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia expuesto en la pg 65.

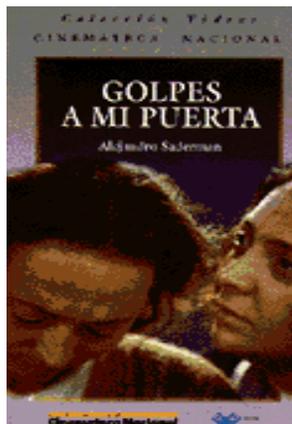
V. 1 ANÁLISIS FÍLMICO DE *GOLPES A MI PUERTA*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Golpes a mi puerta
Venezuela- Cuba- Argentina- Gran Bretaña
- **Año:** 1993
- **Duración:** 101 min.
- **Director:** Alejandro Saderman
- **Productor:** FONCINE, Corpoindustria, CONAC, ICAIC, ASP, Channel Four.
- **Guión:** Juan Carlos Gené, Alejandro Saderman.
- **Dirección de Fotografía:** Adriano Moreno
- **Montaje:** Claudia Uribe.
- **Sonido:** Raúl García
- **Música:** Julio D'Escriván
- **Intérpretes:** Verónica Oddó, Elba Escobar, Juan Carlos Gené, José Antonio Rodríguez, Ana Castell, Mirta Ibarra, Frank Spano, Eduardo Gil, Dimas Gozález.

1. Elemento de composición fílmica:

- **Tema:** Dictadura y Abuso policial.
- **Tópico:** la posición cristiana ante el regimen dictatorial.
- **Plot:** Ana y Ursula, religiosas de la iglesia católica identificadas con los sectores populares, reciben accidentalmente a un joven perseguido por las fuerzas militares. Pese a la presión, deciden encubrirlo. Una denuncia anónima hace que requisen la casa. Torturan al joven hasta matarlo, mientras que a las monjas se les ofrece la posibilidad de ser liberadas a cambio de mentir. Ursula sale en libertad confiada en la decisión de Ana, pero ésta opta por la verdad y es fusilada.
- **Personajes:** Ana, Ursula, perseguido, Monseñor, Alcalde, Amanda.
- **Punto de vista:** omnisciente.
- **Voz narrativa:** Ana, Ursula, Monseñor, Alcalde.



#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos fílmicos.	Estructura de significación.
1	Cuadro de la crucifixión	Música incidental	La policía invade la iglesia utilizando las armas.	Indignación de los feligreses por presencia policial.	Close up's sucesivos	Miedo generalizado ante el régimen dictatorial.
2	Velorio en la catedral. Monjas llorando en primera fila	Ausente			Montaje paralelo	
3	La policía irrumpe en una casa y asesina a un hombre.	Gritos, disparos				
4	La policía entra a la iglesia en medio de la celebración de la misa.	Gritos				
5	Desalojo de los feligreses.	Música incidental.	Iglesia desalojada	Indignación de los feligreses.	Plano general.	
6	El alcalde presencia desde lejos el entierro de un sacerdote.	Música incidental	Entierro de víctima del régimen dictatorial.	Tristeza por la muerte del sacerdote.	Plano general	
7	El alcalde pide disculpas al monseñor.	Diálogo	Posiciones opuestas gobierno / iglesia	Alcalde busca evitar conflicto con la iglesia.	Planos medios y primeros.	
8	Severa camina por la calle. Es detenida por la policía.	Diálogo	Severa se dirige a casa de las monjas	Severa supera el miedo a la policía ante la necesidad de encontrar a las monjas	Ausencia de luz	
9	Severa llega a la casa de las monjas.	Diálogo			Split screen	
10	Severa pide que le lleven los santos oleos a su marido.	Diálogo	Discusión sobre lo inconveniente de salir a altas horas de la noche.	Miedo ante posible ataque por parte de las autoridades.	Planos medios	
11	Ana y Ursula discuten sobre quien debe ir.	Diálogo.			Primeros planos	
12	Ursula prepara el pan	Monólogo	Exposición de ideas al sagrario.	Ana trata de conversar con Dios.	Primerísimo y primer plano.	
13	Ursula da los santos oleos a un moribundo.	Oraciones	Ursula cumple sus deberes.	Ursula se impresiona ante el moribundo.	Montaje paralelo	
14	Ana oye disparos y sale a la calle.	Gritos	Miedo por la seguridad de Ursula	Miedo por la seguridad de Ursula		Las monjas arriesgan su vida por proteger a un perseguido del gobierno.
15	Perseguido entra a la casa de las monjas. Ana conversa con él y cura su herida.	Diálogo	Ana esconde al perseguido en su casa, ocultándolo de Ursula y de la policía.	Se destaca la importancia de la ayuda al perseguido en el credo cristiano.	Montaje clásico	
16	La policía reporta la situación ante el alcalde	Diálogo. Disparos de fondo.			Plano medio	
17	Perseguido en actitud nerviosa.	Diálogo			Plano medio	
18	Ursula es detenida por la policía. El alcalde la escolta hasta su casa.	Diálogo, gritos, llanto			Montaje alterno	
19	Ursula llega a la casa	diálogo				

20	El perseguido se esconde en el cuarto.	Ausente				
21	El perseguido se asoma por la ventana	Sirenas.				
22	Amanda conversa con el alcalde	Diálogo				
23	Ursula y Ana discuten	Gritos				
24	El alcalde ordena la requisita de la casa de las monjas.	Ordenes, gritos, diálogo.				
25	Alcalde amonesta a las monjas.	Gritos, diálogo.	Irrupción en la casa de las monjas.	Amenaza.	Split screen	
26	Ursula y Ana rezan frente al sagrario	Plegarias, diálogo	Miedo ante abuso policial.	Oraciones por la salud del perseguido.		
27	El perseguido encuentra a Ursula.	Diálogo	Ursula decide ayudar al perseguido.	Miedo del perseguido ante posible denuncia.	Planos medios	
28	Ana se asoma a la ventana. Policías en la calle.	Ausente		Preocupación por la suerte del perseguido-	Primer plano.	
29	Conversación entre Ana y el perseguido	Diálogo			Plano medio	
30	Ursula se acerca a la cama del perseguido en la noche, lo arropa.	Ausente			Plano medio	
31	El alcalde visita la iglesia temprano en la mañana.	Música incidental	El alcalde busca la ayuda del obispo para encontrar al perseguido.	El alcalde teme represalia de los vecinos si se apresura a las hermanas.	Montaje alterno	
32	Alcalde y obispo conversan en el despacho parroquial.	Diálogo				
33	Ana despierta al delincuente.	Diálogo	Las hermanas cuidan al perseguido.	Ana se compromete a cuidar al perseguido.	Montaje paralelo	
34	Ana retira el pan del horno	Diálogo				
35	Ana y Ursula rezan el angelus.	Plegarias		Oración de acción de gracias.		
36	Amanda va a la casa de las monjas a ser inyectada.	Diálogo	Los vecinos sopechan de las hermanas.	Vecinos insinúan la presencia del perseguido en la casa.	Montaje clásico	
37	Amanda conversa con la policía	Diálogo	Acusación de las monjas		Planos medios y generales	
38	Un sacerdote lleva el mensaje del alcalde a las monjas.	Diálogo	Comunicación entre las monjas y sus superiores.	El obispo exige a las monjas entregar al perseguido.	Split screen	
39	La policía se retira de la zona	Ausente	Cese del hostigamiento policial	Se le da oportunidad de soltar al perseguido sin ser acusadas.	Plano general	

40	Ana propone que el perseguido huya	Diálogo	Búsqueda de soluciones.	Preparación de plan de huida.	Planos medios y primeros planos.	Exhibiciones de abuso policial. Disyuntiva entre coherencia con el propio credo y sobrevivencia.
41	El padre da la comunión a las monjas	Oraciones	Misa a favor del perseguido.	Miedo ante la huida del perseguido.	Plano general	
42	Ursula compra comida y cigarros en el abasto.	Diálogo	La policía encuentra al perseguido en casa de las hermanas.	Amanda sospecha de Ursula.	Travelling calle	
43	Ana y el perseguido se sientan a la mesa.	Diálogo		El perseguido agradece los cuidados de las hermanas.	Plano medio de la mesa	
44	Amanda golpea la puerta. Ana le abre y la policía irrumpe en su casa. Las monjas son detenidas.	Diálogo, gritos		La policía le pide a las hermanas que digan que no le dieron asilo al perseguido voluntariamente.	Montaje alterno	
45	La policía tortura al perseguido.	Gritos, llanto		Abuso policial.	Plano medio	
46	Ana es interrogada por el alcalde.	Diálogo	El alcalde busca solucionar la condición de las monjas.		Split screen	
47	Ursula visita a Ana.	Diálogo		Ursula teme por su vida.	Split screen	
48	Obispo ofrece ocupar lugar de las monjas.	Diálogo		El alcalde se rehúsa a fusilar a las hermanas por evitar conflictos con la iglesia y el pueblo.	Plano general cuarto de interrogación.	
49	Ana y Ursula conversan	Diálogo			Primer Plano	
50	Alcalde interroga a las monjas	Llanto, diálogo.			Planos medio y primeros.	
51	Ana llora en su celda	Llanto		Ana llora al oír los gritos de tortura del perseguido.	Primer plano	
52	Vecinos tiran excrementos a Amanda.	Gritos, llanto.		Vecinos rechazan la acción de Amanda	Gran Plano General.	
53	Obispo y Alcalde conversan frente a la tienda de Amanda.	Diálogo		El alcalde teme el poder de la iglesia.	Travelling desde la calle hasta la tienda de Amanda.	
54	Ana y Ursula se reúnen en la cárcel.	Diálogo		Ana y Ursula definen su posición ante el gobierno y el alto clero.	Se destaca la importancia de la ayuda al perseguido en el credo cristiano.	
55	El obispo visita a las monjas.	Diálogo	Montaje clásico			
56	El alcalde llega con los acuerdos	Diálogo				
57	Ursula firma el acuerdo y sale de la celda.	Diálogo				
58	Ana se rehúsa a firmar.	Llanto	Plano medio			
59	Ana, con los ojos vendados, se para frente al pelotón de fusilamiento.	Disparos, música incidental.	Muerte de Ana	Representación de la injusticia a través de una muerte injustificada.	Plano general pelotón de fusilamiento.	Ana muere en nombre de su fé.

Cuadro de Resultados:

Tolerancia política	Tolerancia Social	Tolerancia Racial	Tolerancia Sexual	Total Tolerancia	Total imágenes
20	0	0	0	20	59

2.- Tipología cultural representada

El tema central representado en la obra es la coherencia con uno mismo, expresada mediante la defensa del credo. El elemento político es el eje central del contexto en el cual el mensaje principal es la defensa de la coherencia con los propios principios; en el caso específico de este texto, el régimen dictatorial pasa a ser elemento central de la historia y desencadenante de toda la trama argumental.

El tipo cultural representado es el **semántico**, pues la vida y la seguridad personal quedan en segundo plano, privilegiando ante todo la palabra. Puede afirmarse que el texto representa la necesidad de seguir al pie de la letra la palabra de Dios, se busca que toda acción esté basada en los mandamientos cristianos.

Es posible afirmar que Iglesia y Estado son representados en el film como actores de intereses diametralmente opuestos. El punto de vista de la hermana Ana se impone en la narración, elaborando como propuesta la imposibilidad de la iglesia católica de brindar apoyo al gobierno durante períodos dictatoriales. Se representa así un conflicto tanto interno como externo, el primero caracterizado por la pugna entre las tendencias de las monjas y sus superiores, y el conflicto externo el determinado por la identificación de la iglesia con grupos subversivos en contra del gobierno.

La figura del caudillo y el uso indiscriminado de la fuerza armada son claves para la comprensión del texto. Ambos elementos configuran un contexto de miedo y desesperanza, en el cual la oposición política es representada como activa a pesar de ser ésta la víctima débil del sistema.

Conceptos como libertad de expresión, derechos políticos, iglesia comprometida y sacrificio se hacen evidentes a través del diálogo creando una representación cuya tónica es la crítica al sistema dictatorial.

V.2 ANÁLISIS FÍLMICO DE *PANDEMONIUM*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Pandemonium, la capital de infierno.
Venezuela
- **Año:** 1997
- **Duración:** 96 min.
- **Director:** Román Chalbaud
- **Productor:** Gente de Cine C.A.
- **Guión:** David Suárez, Román Chalbaud, Orlando Urdaneta.
- **Dirección de Fotografía:** Johny Saavedra.
- **Montaje:** Sergio Curiel.
- **Sonido:** Josué Saavedra.
- **Música:** Federico Ruiz
- **Intérpretes:** Orlando Urdaneta, Amalia Pérez Díaz, Miguelángel Landa, Frank Spano, Elaiza Gil, José Luis Márquez, José Luis Useche, Rafael Briceño, María Hinojosa, Julio Gasette, Alejandro Corona.

1. Elementos de composición fílmica:

- **Tema:** caos y miseria en el contexto venezolano.
- **Tópico:** corrupción, prostitución y locura convergen en los saqueos del “27 de Febrero”.
- **Plot:** Adonai, poeta de pies amputados, vive en un edificio abandonado de un barrio popular de Caracas con su amante Demetria y Carmín, su madre. Ésta también tiene otro hijo, Radamés, que está preso por corrupción administrativa. Radamés le entrega a su madre un maletín lleno de dólares para que lo resguarde, pero dos amantes de Demetria lo roban. Pensando que se trata de una traición, Radamés manda a asesinar a su propia madre, mientras Demetria decide seguir viviendo con Adonai.
- **Personajes:** Adonai, Carmín, Demetria, Hermes, Onésimo, Abuela, Radamés, policía.
- **Punto de vista:** omnisciente
- **Voz narrativa:** dividida entre todos los personajes.

#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos filmicos.	Estructura de significación.
1	Plano general de la ciudad.	Voz radial sobre marcha militar.	Presentación de trama. Repaso general de los personajes.	Las noticias del día.	Travelling de la ciudad. Efecto de acercamiento. Close up de Adonai.	Descripción de personajes en situación de miseria extrema.
2	Azotea de edificio abandonado en una zona marginal. Antenas de radio improvisadas.					
3	Adonai habla acostado en la cama. Demetria lo peina.					
4	Abuela en cama	Gritos		No planteada.	Primer plano.	
5	Demetria se baña con una lata de agua.	Canto.		Demetria sueña con ser la sirenita.	Contraste de colores primarios,	
6	Demetria sale de la casa					
7	Adonai recita un poema en su cama.	Poema "la muerte" de Quevedo.		Burla ante la muerte.	Plano americano.	
8	Demetria sube a la azotea del edificio.	Canción Juanita Bonita de Billo's.	Demetria encuentra nuevos amigos.	Demetria acepta besar a los hermanos a cambio de dinero.	Travelling	Dualidad entre inocencia y sexualidad en Demetria.
9	Encuentro Demetria-Hermes-Onésimo.	Diálogo				
10	Adonai llama a Demetria.	Gritos.				
11	Carmín se acerca a la cama de Adonai.	Diálogo	Carmín busca dinero y le pide a Demetria que se encargue de la casa.	Carmín exige dinero.	Split screen.	
12	Adonai huele a Demetria.	Diálogo		Celos	Plano americano	
13	Abuela acostada en la cama.	Monólogo.		Reseña de la guerra federal venezolana.	Primer plano	
14	Carmín consigue dinero en los libros.	Diálogo		Queja ante ausencia de dinero	Planos medios	
15	Demetria baña a la abuela.	Ausente.		Demetria expresa cariño por la abuela	Líquido rojo sobre cabellera canosa.	
16	Demetria juega béisbol	Gritos	Demetria sostiene relaciones sexuales con los hermanos.	Comportamiento infantil	Montaje alterno	
17	Hermes y Onésimo buscan a Demetria			Confusión entre inocencia y perversión.		
18	Demetria persigue a los hermanos hasta la azotea del edificio	Gritos, tráfico.				

19	Transmisión radial.	Narración radial.	Adonai exige fidelidad de Demetria.	Celos de Adonai.	Voz en off	Inseguridad de Adonai por posible infidelidad de Demetria.
20	Adonai llama a Demetria	Gritos			Montaje paralelo.	
21	Carmín se maquilla.	Diálogo	Carmín visita a Radamés.			Miseria en los diferentes contextos de la vida del barrio.
22	Abuela en cama.	monólogo		Reseña de la guerra federal venezolana.	Primer plano	
23	La policía llega al edificio a buscar a Carmín.	Sirenas, diálogo.		Adonai exige fidelidad de Demetria.	Montaje alterno	
24	Policía seduce a Demetria	Diálogo			Primer plano	
25	Adonai agrade al policía.	Gritos.			Plano americano	
26	Demetria y Adonai tienen sexo oral.	Jadeos			Plano de conjunto	
27	Abuela en cama	Monólogo		Reseña de la guerra federal venezolana.	Primer plano	
28	Celda lujosa de Radamés.	Diálogo		Radamés confirma la fidelidad de su madre.	Montaje alterno	
29	Presos contra la pared. Bocas atravesadas por alambres.	Quejas				
30	Fiesta. Muchedumbre en las calles del barrio.	Gritos. Risas. Diálogo		Llegada del agua.	Alegría por llegada del agua.	
31	Los hnos. acompañan a Demetria a su casa.	Diálogo	Los hermanos cortejan a Demetria.	Amor por Demetria	Travelling	Inocencia en la relación Demetria/ hermanos.
32	Adonai recibe zapatos.	Diálogo, gritos.	Adonai recibe regalo de Radamés.	Rabia.	Primer Plano	Menosprecio de Adonai por impedimento físico
33	Demetria y Adonai hablan en la cama.	Diálogo	Demetria es vendida por Carmín.	Advertencia ante mal comportamiento.	Plano medio.	El sufrimiento de Demetria: rechazo de su familia, búsqueda infructuosa de amor.
34	Abuela en cama.	Monólogo		Reseña de la guerra federal venezolana.	Primer plano.	
35	Carmín, y Demetria vestida de novia, bajan por las escaleras del barrio.	Niños gritando "puta". Puertas que se cierran.		Carmín vende a Demetria a un viejo General.	Montaje alterno.	
36	Salón de mansión lujosa.	Diálogo				
37	Cama de Adonai	Diálogo. Gritos		Confusión por ausencia de Demetria.		
38	Carmín llega con bolsas de comida.	Risas	Alegría por venta de Demetria.			

39	Demetria llega llorando	Llanto		Reclamo a Carmín.			
40	Demetria corre por las escaleras del barrio.	Llanto	Demetria busca consuelo en sus amigos.	Tristeza ante el desprecio familiar.	Primer plano		
41	Encuentro de Demetria-Hermes-Onésimo	Diálogo. Llanto		Reconocimiento de su condición de rechazados.	Montaje clásico.		
42	Visita a la iglesia	Diálogo		Disgusto por la película.	Tomas paralelas entre los personajes y "El Pez que Fuma".		
43	Visita al cine	Diálogo					
44	Almuerzo	Diálogo.	Demetria y los hnos. almuerzan	Demetria cuida a los hermanos	Steady cam	Demetria encuentra amor en los hnos.	
45	Carmín alimenta a la abuela.	Diálogo	Carmín alimenta a la abuela.	Molestia por su incapacidad.	Primer plano.	Responsabilidad familiar.	
46	Adonai habla con Carmín	Diálogo	Adonai y Carmín conversan	Impotencia ante actitud de Carmín	Plano general	Valorización de lo monetario.	
47	Mujeres pegadas a la reja de la cárcel	Gritos. Llanto	Mujeres piden respeto para los presos	Desesperación de los familiares de los presos ante abuso policial.	Montaje clásico, acción simultánea	Injusticia en las cárceles. Abuso policial	
48	Disturbios en la cárcel	Disparos.	Carmín recibe en custodia un maletín de dólares de Radamés.	Abuso policial	Gran plano General		
49	Celda lujosa de Radamés	Diálogo		Carmín alaba la inteligencia de Radamés.	Montaje clásico, acción simultánea.	Corrupción.	
50	Radamés le entrega el maletín a Carmín						
51	Salida del retén	Gritos	Muertes como consecuencia de abuso policial.	Asesinato indiscriminado de prisioneros. Abuso policial.	Montaje alterno.	Injusticia en las cárceles. Abuso policial	
52	Cadáveres en el piso	Llanto					
53	Mujeres en las afueras de la cárcel.	Gritos					Mujeres gritan pidiendo ayuda para los presos.
54	Llegada de más policías.	Gritos					Llegada de nuevos policías.
55	Asesinato de prisioneros sobrevivientes.	Llanto	Policías asesinan a presos.	Policías acusan a invasores de subversivos. Policías aceptan soborno.	Montaje clásico, acción simultánea.	Corrupción.	
56	Llegada de la policía al edificio.	Diálogo.	La policía amenaza con apresar a Adonai				
57	Abuela entrega morocotas a la policía						
58	La policía se marcha						
59	Llegada de Carmín	Ausente	Carmín llega al sótano.	Carmín se muestra nerviosa	Plano general	Locura, muerte y pillaje como parte de la cotidianidad.	
60	Carmín esconde el maletín bajo su cama	Ausente	Los pies de Adonai,	Carmín da gracias a Dios por el maletín.	Plano medio.		

61	Demetria lleva a los hermanos al edificio.	Diálogo	conservados en formol, son tirados al piso por Hermes.	Curiosidad de los hermanos por ver los pies amputados.	Montaje alterno. Ausencia de luz.	
62	Hermes toma la pecera que contiene los pies de Adonai en sus manos			Demetria se avergüenza por haber dañado los pies de Adonai.		
63	La pecera cae	Gritos.				
64	Adonai se despierta					
65	Plano general de Caracas	Ausente.	Muerte de la abuela Anastasia.	Anastasia añora su pasado de abundancia.	Gran plano general	
66	Adonai entrevista a la abuela en la cama	Voz en audio radial			Montaje clásico, acción simultánea.	
67	Abuela muere					
68	Crematorio de la abuela en medio del cuarto	Llanto		Tristeza de la familia por muerte de la Abuela.		
69	Demetria llora en la azotea	Llanto		Demetria se siente sola.		
70	Carmín le muestra el maletín a Adonai.	Diálogo. Risas	Robo del maletín lleno de dólares.	Carmín planifica qué hacer con el dinero.	Primer plano del maletín.	
71	Demetria le pide a los hermanos que roben el maletín	Diálogo		Los hermanos roban el maletín para poder llevar a Demetria a conocer Disneylandia.	Planos medios	
72	Carmín cuenta el dinero.	Monólogo			Primer plano	
73	Carmín y Adonai en la cama.	Diálogo			Plano de conjunto	
74	Los hermanos toman el maletín a media noche	—			Montaje clásico, acción simultánea.	
75	Carmín se da cuenta del robo	Gritos. Llanto			Carmín acusa a Demetria del robo del maletín.	
76	Falla de la moto	Moto			Los hermanos no pueden escapar.	
77	Llegada de la policía	Disparos			La policía le dispara a los hermanos por la espalda.	
78	Asesinato de Hermes y Onésimo.					
79	Celda de Radamés	Diálogo		Radamés ordena el asesinato de Carmín.	Orden de asesinato.	Montaje paralelo.
80	Cementerio	Monólogo				
81	El diablo frente al mausoleo				Carmín acepta su muerte.	Montaje alterno.
82	Carmín y el diablo entran en el mausoleo				Carmín va al infierno.	

83	Adonai y Demetria lloran en la cama	Llanto	Adonai y Demetria continúan viviendo en el edificio abandonado.	Sensación de desamparo.	Plano medio.	Desenlace. Aceptación de la miseria.
84	Adonai sube hasta la ventana	Gritos de fondo		Adonai considera los saqueos como un despertar del pueblo.	Planos sucesivos con efecto de barrido.	
85	Saqueos	Música incidental				
86	Demetria corre entre los saqueadores					
87	Risa de Adonai					
88	Demetria besa a Adonai			Promesa de fidelidad	Primer plano	

Cuadro resumen:

Tolerancia Política	Tolerancia Social	Tolerancia Racial	Tolerancia Sexual	Total Tolerancia	Total imágenes
4	9	0	4	17	88

2.- Tipología Cultural Representada:

Pandemonium se presenta como una obra compleja, compuesta por propuestas sintagmáticas divergentes, basada en la representación del caos y la miseria.

El tipo de cultura representado es el **sintagmático**, en cuanto que es la pertenencia de las partes hacia el todo lo que otorga su carácter cultural. En otras palabras, el texto se mueve alrededor de lo socioeconómico, sus personajes anhelan ante todo tener dinero como medio para alcanzar poder y reconocimiento. Se observa cómo el individuo adquiere valor no por sí mismo sino por el medio al que pertenece, el hecho de que en *Pandemonium* los personajes se encuentren en situación de pobreza extrema hace que estos sean percibidos y se consideren a sí mismos como individuos de escaso valor, y el dinero es el único símbolo que puede aumentar este valor, por ello es buscado de cualquier forma posible.

Pandemonium constituye una exploración acerca del trasfondo de la ciudad marginal que va revelando el derrumbe moral que afecta a sus habitantes y establece en los espectadores la certeza de que es allí donde se encuentra el infierno porque no se había representado en el cine venezolano con tanta fuerza al ser humano en el límite de una condición humana degradada.

Los personajes de *Pandemonium* constituyen una comunidad físicamente clandestina, la cual interactúa por momentos con el mundo exterior. La narración se desarrolla principalmente en un edificio abandonado más allá de los límites de un barrio típico de cualquier metrópoli latinoamericana, lo que hace de sus habitantes seres que viven más allá de la pobreza, en condiciones de indigencia. Sin embargo, dentro de este contexto de aislamiento, el texto pone en relieve las características del mundo exterior, conformado este por el barrio y su característico caos, así como por un sistema carcelario ineficiente.

La obra parte de un círculo familiar que vive en la indigencia, donde el personaje desencadenante de las principales acciones es la madre (Carmín) como ser amoral cuya ambición es desmedida llegando a abandonar su rol en pro de su interés personal. De esta forma se observa cómo la maternidad es representada desde el punto de vista de una madre que añora su pasado de prostitución y cuyo afecto se encuentra permeado por los beneficios monetarios que pueda recibir de sus hijos; de ella se deriva una familia desintegrada, cuyas expresiones de cariño se matizan por la ironía presente en el discurso. El acento de los recursos visuales explicitan el carácter amoral de Carmín, quien cambia de peluca y maquillaje cada vez que se dirige a la cárcel a visitar a su hijo, elemento que imprime mayor fuerza al discurso visual.

El texto plantea un ataque directo a las instituciones sociales: maternidad, familia y propiedad son contempladas desde sus perspectivas más escépticas. En esta, cada uno de los personajes se convierte en arquetipos de una sociedad en decadencia. La confusión es el centro de la violencia del barrio, la exclusión social del círculo familiar no nace de intolerancias ante una característica específica sino que es una exclusión que carece de raíz ideológica, que es anárquica y desorganizada de una sociedad inestable en cuya identidad, aún no definida, figuran la desesperanza y la sordidez.

Por último destaca el papel de la propiedad en el texto. La condición de invasores de los personajes centrales, la evidente indiferencia de la policía ante esta condición, la irrupción de Demetria en edificaciones e iglesias abandonadas y la referencia final a robos y saqueos en el barrio, hacen de la propiedad una institución cuyas normas básicas se hallan continuamente violadas.

Se observa así como en *Pandemonium* se representa un tipo específico de hombre, mujer y ciudad. “Vemos una mujer-madre como eje alrededor del cual gira el mundo afectivo de los hombres, sus anhelos de riqueza y sus enredos en la red de corrupción (...) se ven los límites del discurso político para comprender y dar sentido a la vida cotidiana ante el amor y la traición, la ternura y el crimen, el silencio y la risa, la superstición y el sincretismo religioso, en fin, las energías incalculables de los hombres y las mujeres de los barrios”⁷⁷



Pandemonium, la capital del infierno

⁷⁷ González, Wilfredo. En: Revista SIC, N° 600. Diciembre 1997 Pg. 557

V.3 ANÁLISIS FÍLMICO DE *CIEN AÑOS DE PERDÓN*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Cien años de perdón
Venezuela- Argentina- Alemania- USA
- **Año:** 1998
- **Duración:** 100 min.
- **Director:** Alejandro Saderman
- **Productor:** CNAC, Cinemateriales, Post House, ASP, Lichtblick, TNT Latin America.
- **Guión:** Carlos González, Luis Zelkowicz, Henry Herrera.
- **Dirección de Fotografía:** Hernán Toro
- **Montaje:** Giuliano Ferrioli
- **Sonido:** Steffano Gramitto
- **Música:** Julio D'Escriván
- **Intérpretes:** Orlando Urdaneta, Daniel Lugo, Aroldo Betancourt, Mariano Alvarez, Elluz Peraza, Flavio Caballero, Alicia Plaza, Armando Gotta, Cayito Aponte, Dad Dáger, Manuel Salazar, Karl Hoffman.

1. Elementos de composición fílmica:

- **Tema:** Corrupción.
- **Tópico:** Robo de activos financieros por parte de banqueros.
- **Plot:** Un grupo de amigos de clase media simulan ser funcionarios del gobierno para robar un banco. Los planes se echan por la borda al darse cuenta que la institución ya ha sido estafada por sus directivos. Esto obliga a los noveles ladrones a tomar por la fuerza las instalaciones junto con sus rehenes. Después de algunas negociaciones con la policía, logran escapar en un avión privado y terminan todos en una playa paradisíaca divirtiéndose.

- **Personajes:**

Ladrones: Horacio, Valmore, Rogelio y Vicente.

Presidente del Banco

Ministro

Secretaria del presidente: Lucía

Vicepresidente del banco: Juan Carlos Méndez

Esposa de Rogelio: Rita

Contador del Banco: Pujol

Comisario Gomez Lira

Secretaria y amante de Mendez: Magaly

Empleado jubilado: Don Pedro

Esposa de Don Pedro: Consuelo

Proveedor de armas: Melcocha

Hijo de Horacio

Recogelatas

- **Punto de vista:** omnisciente
- **Voz narrativa:** dominada la mayor parte del tiempo por los secuestradores. Presencia temporal de la voz de la policía y los banqueros.

#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos fílmicos.	Estructura de significación.
1	Close up de manos negras que aliñan un pollo. Corte de pimentón, corte de cebollas. Logo de Cien Años de Perdón. Close up de la hoja de plátano, close up de manos amasando, primer plano de una hallaca terminada.	Fondo musical: canción Cien Años de Perdón (salsa).	Preparación de una hallaca.	Letra del fondo musical "ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón".	Uso del close-up, recurrencia de colores brillantes alternados con el logo de la película en blanco y negro. Presencia de rótulos de presentación.	Referencia al guiso como sinónimo de corrupción en el argot venezolano.
2	Vista de la ciudad de Caracas.	Salsa	Descripción de la situación socioeconómica de los ladrones.	No planteado.	Plano general. Travelling aéreo.	Pérdida del poder adquisitivo de la clase media venezolana.
3	Llegada a casa de los abuelos.	Diálogo.		Indignación por robo de carro.	Recogelatas en primer plano.	
4	Valmore se monta en el carro de Rogelio	Diálogo.		Dudas ante plan de Horacio.	Planos medios.	
5	Mendez conversa por celular con Magaly.	Diálogo. Jazz.		Mendez pretende hablar con su jefe.	Close up, plano general.	
6	Conversación de las mujeres mientras preparan las hallacas.	Diálogo.		Quejas por el exceso de trabajo de Mendez.	Montaje alterno	
7	Montserrat deja a los niños en casa de Horacio por el fin de semana.	Diálogo.		Montserrat se queja por la falta de colaboración de Horacio en los gastos de los niños.		
8	Bar. Valmore y Rogelio esperan a Horacio y Vicente.	Diálogo.		Valmore expresa su miedo por el plan de Horacio.		
9	Vicente visita a su novio en la clínica.	Diálogo. Música navideña de fondo.		Médico informa que tratamiento para sida "cuesta una fortuna".	Travelling.	
10	Bar. Propuesta para asalto al banco.	Diálogos confusos. Música de rocola		Preparación del robo al banco.	Banqueros han robado al pueblo, y lo justo que sería que el pueblo robe a los banqueros.	
11	Casa de los abuelos. Discusión de las mujeres de la familia.	Diálogo. Gritos.		Discusión entre primas por sus desiguales condiciones económicas.	Travelling desde la cocina hasta el patio. Plano general de mujeres y niños.	
12	Méndez llega a la casa de Magaly.	Diálogo	Infidelidad de Mendez.	Infidelidad de Mendez.		Estilo de vida Mendez
13	Bar. Los cuatro amigos se emborrachan, sus esposas van a buscarlos.	Diálogo. Rocola sonando al fondo.	Impotencia ante empobrecimiento.	Convencimiento de que el asalto es un acto de justicia.	Planos medios.	Robo cuidadosamente planeado.

14	Encuentro sexual Ramón- Magaly.	Diálogo. Jadeos. Gritos	Infidelidad de Mendez	Magaly hace el amor con Ramón con la finalidad de obtener participación en sus negocios.		Estilo de vida de los banqueros. Lujo, excesos.	
15	Oficina del presidente del banco.	Diálogo	Celebración por negocio exitoso. Regalo a Lucía.	Cuestionamiento ético del negocio bancario.	Split- screen		
16	Rogelio y Rita en la clínica.	Diálogo.	Chequeo médico por embarazo de Rita.	Impotencia ante el aumento de las consultas médicas.	Planos medios	Perdida del poder económico de la clase media.	
17	Los 4 amigos fuman marihuana en la azotea de la casa de los abuelos.	Diálogo. Risas. Fuegos artificiales.	Coordinación de los detalles del robo.	Necesidad de llevar a cabo el robo para mejorar su calidad de vida.	Plano general azotea		
18	Celebración del 31 de Año Nuevo en casa de los abuelos.	Diálogo. Risas. Fuegos artificiales.		Alegría.	Montaje alterno		Nerviosismo ante la llegada del nuevo año por la inminencia del robo.
19	Horacio es interrogado por su madre.	Diálogo.		Interés de la madre de Horacio ante su "conducta extraña".	Ausencia de iluminación.		
20	Reunión para afinar detalles del robo.	Música suspenso.		Se decide llevar armas descargadas.	Uso de disfraces e identificación falsa.		Robo como via para recuperar el estilo de vida injustamente perdido.
21	Llegada al Banco a media noche.	Diálogo (gritos, amenazas)		Intervención falsa a entidad bancaria. Hallazgo de falta de dinero. Definición de la acción de secuestro.	Necesidad de tener acceso al sistema del banco.	Montaje alternado	Desarrollo del robo al banco. El robo como venganza justa.
22	Horacio entra a la oficina de Pujol bajo amenaza de intervención bancaria.	Dialogo	Pujol se niega a colaborar.				
23	Boveda vacía	Comunicación mediante walky talkie	Confusión ante la falta del dinero buscado.				
24	Horacio interroga a Pujol sobre la falta de dinero.	Diálogo. Amenazas.	Horacio interpreta papel de agente de la procuraduría		Cámara fija.		
25	Revisión de las cintas de seguridad.	Música incidental.	El pdte. saqueó la bóveda de banco.		Split screen		
26	Apertura del banco al público.	Ruido, tráfico.	Clientes y personal entran.		Montaje paralelo.		
27	Grabación de la cuña del banco.	Monólogo del presidente del banco.	El pdte. brinda imagen de eficiencia.		Plano general		
28	Lucía ve a los supuestos interventores y baja a avisarle al presidente del banco.	Diálogo.	Miedo ante posible intervención bancaria.		Travelling desde el piso 1 a planta baja.		
29	Pujol acciona la alarma.	Alarma. Orden de desalojar el banco.	Cambio de la estrategia de robo a la de secuestro.		Miedo por parte de rehenes y secuestradores.	Sucesión de planos medios y americanos	
30	Llegada de la PTJ.	Sirenas.					

31	Los ladrones reúnen a los rehenes.	Gritos. Ordenes contradictorias			Plano general	
32	La policía acordona el banco.	Música incidental.		Demostración de fuerza.	Travelling	
33	Los reporteros rodean el banco.	Música incidental.		Despliegue periodístico		
34	Los rehenes conversan entre sí.	Diálogo.	Comentarios sobre comportamiento de secuestradores	Expectativa ante comportamiento de secuestradores.	Planos medios	
35	Entrevista a Gómez Lira,	Monólogo.	Orden de desalojar banco sin negociación.	Descalificación de los ladrones.	Primer plano	
36	Francotiradores se ubican frente al banco.	Música incidental.		Demostración de fuerza.	Toma aerea	
37	Los ladrones bloquean las puertas con muebles.	Preguntas de reporteros.	Defensa ante el ataque policial	Miedo ante ataque	Plano general	
38	La policía retrocede ante la amenaza de matar a los rehenes.	Música incidental.		Intento por preservar vida de rehenes.	Cámara fija	
39	Gomez Lira se comunica con los ladrones.	Conversación telefónica.		Descalificación de los secuestradores.	Split screen	
40	Los rehenes son llevados al salón de conferencias.	Sin audio	Se establece relación de complicidad entre secuestradores y rehenes.	No planteada	Montaje paralelo.	Robo como vía para recuperar el estilo de vida injustamente perdido. Apoyado por familiares, medios y rehenes involucrados.
41	Lucía oye la conversación de los ladrones.	Diálogo.		Intriga por posibles acciones de violencia.	Primer plano	
42	Los rehenes dan apoyo a los ladrones.	Diálogo.		Identificación por la causa contra banqueros	Planos medios	
43	La tv analiza el secuestro.	Entrevistas.		El secuestro visto por un especialista en conducta criminal y un astrólogo.	Split screen	
44	La policía irrumpe en la casa de Valmore.	Gritos.		Abuso policial	Plano general casa	
45	Los rehenes ven los avances del secuestro por tv.	Diálogo.		Miedo ante posibles acciones de violencia	Split screen	
46	Gomez Lira se niega a negociar con los secuestradores.	Diálogo.		Descalificación de los ladrones.	Montaje clasico	
47	Los secuestradores piden garantías.	Conversación telefónica.		Miedo ante posibilidad de ataque policial	Plano medio	
48	Mendez reporta la situación al pdte.	Diálogo.	Miedo de los banqueros	Miedo a la denuncia.	Primer plano	
49	La muchedumbre alrededor del banco anima a los secuestradores.	Gritos.	Apoyo a la causa de los secuestradores	Descalificación de los banqueros.	Gran plano general	
50	Horacio obliga a Lucía a determinar el destino de los archivos financieros.	Amenazas.	Acciones para denunciar a los banqueros por los robos cometidos	Venganza y sentimiento de justicia frente a banqueros	Cámara fija	

51	Vicente se comunica con una periodista	Conversación telefónica.	frente a los ahorristas.	ladrones.	Plano medio	
52	Lucía ve el video de la bóveda.	Diálogo			Split screen	
53	Horacio transfiere el dinero del pdte. a su cuenta.	Diálogo.			Plano medio	
54	La esposa de Rogelio le pide que se entregue por TV.	Gritos.	Gritos desde la entrada del edificio.	Rabia causada por el miedo a la pérdida de su marido.	Plano general	
55	Lucía habla con Horacio.	Diálogo.	Familia y banquero intentan preservar la integridad de los secuestradores.	Reclamo por mantenerla como rehen.	Primeros planos	
56	Consuelo felicita a Don Pedro.	Muchedumbre grita emocionada.		Orgullo por comportamiento de Pedro.	Plano general	
57	Valmore avisa a Mendez el descubrimiento de la malversación.	Conversación telefónica.		Negociación para preservar los propios intereses.	Primer plano	
58	El pdte. Ordena que no dañen a los ladrones.	Diálogo.			Montaje clasico	
59	Gomez Lira se niega a seguir las ordenes del banquero y ordena suspender la manifestación.	Ordenes.		Demostración de fuerza.	Plano medio	
60	Rehenes en la bóveda llenan bolsas de dinero.	Dialogo. Risas.		Creatividad para preservar la seguridad de todos.	Split screen	
61	Rehenes suben a la azotea.	Música incidental.			Travelling	
62	Francotiradores	Sin audio	Descripción de Factores externos.	Se espera orden de ataque.	Plano general	
63	Muchedumbre en la calle.	Gritos.		Expectativa.	Plano general	
64	Orden de Ataque de la policía.	Orden de ataque seguida de silencio.		Orden no acatada de irrumpir en el banco.	Montaje alterno.	
65	Los ladrones arrojan una lluvia de billetes desde la azotea.	Fondo musical de salsa.		Acción inesperada para evitar el ataque.		
66	Muchedumbre corriendo hacia los billetes.	Gritos de la muchedumbre. Fondo musical de salsa.		Los ladrones hacen justicia.		
67	Rehenes en el salón de conferencias. Celebración.	Diálogo. Transmisión televisiva.	Interacción y establecimiento de afinidad entre secuestradores y rehenes.	Se toma la acción como bandera para la protesta contra la crisis bancaria.	Close-ups sucesivos.	Comprension del secuestro como triunfo ante condiciones injustas
68	Pujol trata de escapar. Se descubre el diskette con información clasificada.	Gritos.			Travelling	Banqueros intentan esconder las pruebas de sus actos de corrupción aunque esto signifique ceder ante los
69	Horacio exige una rueda de prensa.	Conversación telefónica.	Actividades de negociación.		Montaje clásico	

70	Horacio y Lucía hacen el amor en la bóveda.	Música incidental.	Enamoramiento Horacio- Lucía	Enamoramiento Horacio- Lucía	Split screen combinado con primeros planos.	secuestradores.
71	Gómez Lira se reúne con el ministro.	Diálogo	Se impide divulgación de información confidencial	El ministro prohíbe tocar a los ladrones.	Planos medios	
72	Entrevista al novio de Vicente por TV.	Diálogo	Petición de rendición.	Se descubre la homosexualidad de Vicente.	Split screen	Homosexualidad de Vicente.
73	Gómez Lira da permiso para la rueda de prensa.	Conversación telefónica.	Actividad de negociación	Se acatan las órdenes del ministro.	Montaje alterno	Abuso policial.
74	Elaboración de camuflaje falso de Vicente.	Diálogo.	Fin del robo/ secuestro.	Aceptación de la homosexualidad de Vicente por parte de amigos.	Split- screen.	Desenlace del robo. Victoria.
75	Lucía se da cuenta de que las armas no están cargadas.	Diálogo.		Asombro.	Primer plano	
76	Vicente abre la puerta para la rueda de prensa.	Ordenes. Sonido de cámaras fotográficas. Ruido.		Los policías son agentes encubiertos. Abuso policial.	Montaje alterno	
77	Muerte de Vicente.	Llanto. Música incidental.				
78	Horacio responsabiliza al ministro por la muerte de Vicente.	Conversación telefónica. Diálogo, gritos, llanto.	Amenaza de revelar información confidencial	Llanto causado por la muerte de un amigo.	Primer plano	
79	Gómez Lira designa a Mendez como negociador.	Diálogo.	Actividad de negociación	Se nombra un negociador conocido por ambas partes.	Planos medios	
80	Llegada del negociador.	Diálogo	Los secuestradores negocian con éxito su salida del país.	Se acuerda inmunidad a cambio de documentos incriminadores.	Montaje alterno.	
81	Salida del banco.	Música incidental.		Escape de los secuestradores.		
82	Policía intercepta a la periodista.	diálogo	Se trata de revelar información comprometida.	Se confisca información confidencial.	Travelling	
83	El hijo de Horacio recibe la inf. Del diskette por correo electrónico.	Monólogo.		Intención de hacer llegar la información a los medios.	Planos medios	
84	Llegada al Aeropuerto.	Ordenes.	Salida del país de los secuestradores.	Alegría por éxito del robo.	Travelling.	
85	El ministro despide a Gómez Lira.	Conversación telefónica.		Despido por no colaborar con los intereses del ministro.	Primer plano	
86	Gómez Lira da el permiso de salida.	Ordenes.		Venganza ante el ministro.	Primer plano	
87	Melcocha habla con el ministro.	Conversación telefónica.	Se revela información comprometida.	Se busca el ministro perdona a los ladrones a cambio de inf.	Recogelatas atravesando la calle.	

88	El ministro se comunica con el pdte. del banco.	Conversación telefónica.	Aceptacion de las condiciones de los secuestradores.	Ministro reconoce necesidad de dejarlos ir para no ser denunciados	Montaje alterno.	
89	Aeropuerto de una isla del Caribe.	Música caribeña. Diálogo en inglés y español.	El banquero y los secuestradores viven comodamente en el extranjero.	Reencuentro amistoso entre secuestradores y rehenes.	Plano de conjunto	Los personajes un año después. Corruptos y ladrones consiguen mejorar su estilo de vida.
90	Hotel en la isla.	Diálogo. Risas		Nostalgia por Venezuela.	Plano general	
91	Yate del banquero.	Sin audio.		Injusticia.	Gran plano General.	

Cuadro resumen:

Tolerancia política	Tolerancia Social	Tolerancia Racial	Tolerancia Sexual	Total Tolerancia	Total imágenes
12	3	2	2	19	91

Tipología Cultural Representada

Cien Años de Perdón, a pesar de ser una obra de ficción, se encuentra llena de referentes directos a la realidad venezolana, específicamente a la crisis bancaria de 1994. Ejemplo de ello parecen ser el Banco Panamericano como referente ficcional del Banco Latino o el comisario Gómez Lira que con su apellido parece evocar al entonces banquero, presidente de dicho banco, Gómez López. A pesar de esto, la película se presenta como un texto de ficción con un argumento bien acabado cuya temática gira en función de los problemas sociales de su entorno, y que cumple con las características de un fenómeno representacional.

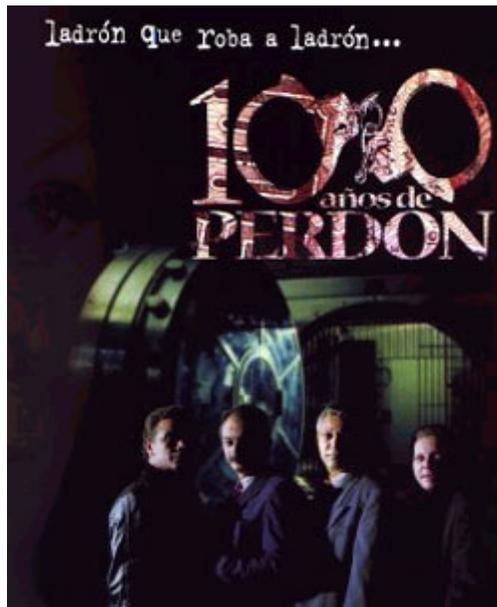
El análisis funcional de la obra se basa en su aporte sintagmático, a partir del cual se observa el desarrollo de estructuras de significación básicas que en clave de comedia negra hacen referencia directa a los conceptos de crisis, corrupción, fuerza policial, amistad y solidaridad entre pares. Se hace énfasis en transmitir la sensación de frustración e impotencia de la clase media venezolana ante la pérdida de status, el deterioro de su calidad de vida (nostalgia de un pasado de abundancia), así como en resaltar el papel de los medios de la televisión como determinante en la formación de la opinión pública nacional.

Es posible entonces afirmar que esta película recrea el tipo cultural **sintagmático**, pues el dinero, elemento simbólico, constituye la forma de recuperar status y calidad de vida perdidos.

Este texto fílmico, en cuanto que representación, hace énfasis en exponer la justificación y motivaciones de los personajes para cometer el robo: si las autoridades empresariales y políticas se burlan de los ahorristas al hacer uso ilícito de su capital, es un acto de venganza justo en el que los ahorristas tomen por la fuerza el dinero de los banqueros que a fin de cuentas es suyo. De esta manera los ladrones no son delincuentes pues su acción es solo la respuesta lógica ante su coyuntura.

La imagen del banquero asoma como enemigo común entre ladrones y rehenes. Este enemigo encarna una corrupción intangible ante la cual la única salida es responder con la llamada "viveza criolla". Así, el film se convierte en un acto performativo donde se representan la corrupción administrativa, los abusos policiales, la necesidad de justicia y la solidaridad entre amigos.

Por último, el análisis funcional permite el desarrollo del concepto lotmaniano de Asimetría Bipolar. *Cien Años de Perdón* posee un alto grado de interacción entre el texto y la realidad social venezolana de la cual toma su punto de partida, tanto que a ratos parece rayar en el documental. Los modos de ser y de ver de cada uno de los personajes son reproducciones de la idiosincracia contemporánea venezolana. De esta manera este texto pasa a ser exponente textual de los procesos de corrupción administrativa y bancaria en Venezuela.



Cien años de Perdón

V.4 ANÁLISIS FÍLMICO DE *PIEL*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** PIEL
Venezuela
- **Año:** 1998
- **Duración:** 90 min.
- **Director:** Oscar Lucien.
- **Productor:** Lucien Films C.A.
- **Guión:** Oscar Lucien, Blanca Strepponi, Armando Coll.
- **Dirección de Fotografía:** Cesary Jaworski.
- **Montaje:** Leonardo Henríquez
- **Sonido:** Stefano Gramitto
- **Música:** José Vinicio Adames
- **Intérpretes:** Gabriel Blanco, Indira Serrano, Eileen Abad, Luke Grande, Andreína Blanco, Sara Sanders, Juan Manuel Montesinos.

1. Elementos de composición fílmica:

- **Tema:** Racismo.
- **Tópico:** Relaciones interracial.
- **Personajes:** Aixa, Ramón, Jefferson,
- **Plot:** Juan Pedro, joven blanco, compositor y pianista, se enamora de América, una bailarina de raza negra. La relación sufre el rechazo de la familia del joven, del grupo social que frecuentan y en oportunidades hasta del mismo Juan Pedro. Finalmente, la pareja triunfa sobre las desavenencias y los malentendidos que por momentos la afectaron.
- **Personajes:** Juan Pedro, América, Tupi, Roberto, Clara.
- **Punto de vista:** omnisciente.
- **Voz narrativa:** Juan Pedro, América, opositores.



#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos filmicos.	Elementos de significación
1	Cuarto de Juan Pedro.	Música incidental.	Vida de Juan Pedro.	Arte en la vida de Juan P.	Travelling de cuarto	Estilo de vida de Juan Pedro.
2	Juan Pedro lleva a su morrocoy al veterinario.	Diálogo.	Juan Pedro y América se conocen.	Juan Pedro y América se enamoran.	Plano medio	Juan Pedro y América se enamoran.
3	América desayuna con su madre.	Diálogo			Plano general	
4	Juan Pedro y su hermana desayunan.	Diálogo			Toma de la mesa	
5	América recibe flores de Juan Pedro.	Diálogo			Plano medio	
6	Ensayo en la compañía de danza.	Piano			Juan Pedro ayuda a la compañía	
7	Roberto y Juan Pedro conversan en el cuarto.	Diálogo. Piano.	Repaso de la obra.	Burlas de Roberto.	Plano medio	
8	Juan Pedro almuerza con su familia.	Diálogo	Cena en Familia	Valores de la familia de Juan Pedro.	Angulo superior	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
9	Juan Pedro vuelve al veterinario.	Diálogo	Juan Pedro busca a América	Interés en agradar a América.	Travelling de autopista	Juan Pedro y América se enamoran.
10	Juan Pedro y Roberto conversan en el carro.	Diálogo.	Paseo en carro.	Juan Pedro apuesta que hará el amor con América en una semana.	Planos medios sucesivos	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
11	Clara y Tupi conversan en el cuarto. Nacha regaña a Tupi.	Diálogo.	Conversaciones entre amigas	Dudas sobre la veracidad de que los negros sean buenos amantes.	Planos medios sucesivos	Exposición del valor de la belleza.
12	Clara se preocupa por la actitud de Juan Pedro.	Diálogo.		Negación de la separación con Juan Pedro.	Primer plano	
13	Juan Pedro y América pasean por el parque del este.	Diálogo.	Inicio de la relación de América y Juan Pedro.	Juan Pedro explica su amor por la música.	Plano general de parque	Juan Pedro y América se enamoran.
14	Juan Pedro imagina a América tocando el cello.	Música incidental	Sueño	Idealización de América	Imagen distorsionada	
15	América lleva a su oveja a grabar una propaganda.	Diálogo	Desarrollo de cuña publicitaria	Crítica a los medios de TV.	Montaje alterno	
16	Tupi y Clara visitan a Juan Pedro.	Diálogo	Invitación al cine.	Cambio de intereses de Juan Pedro.	Planos medios	América es víctima de la discriminación racial.
17	América es atrapada en una redada policial.	Diálogo, insultos.	Arresto infundado.	Racismo por parte de los policías.	Plano general	

18	Juan Pedro y América conversan.	Diálogo	Mesa de Restaurant	Indignación de América ante trato policial	Planos medios y primeros.	Amor entre Juan Pedro y América.
19	Los padres de Juan Pedro ven las noticias de abuso policial en Alabama.	Diálogo	Padres ven la TV.	Racionalización del proceso de integración racial.	Split screen	Negación de la discriminación racial en Venezuela.
20	Ensayo de la compañía de danza.	Piano.	Ensayos finales de la obra	Búsqueda de la perfección a través de la danza	Plano general del salón	Danza como medio de expresión de América.
21	América va a casa de Juan Pedro.	Diálogo	América visita a Juan Pedro	Enamoramiento	Planos medios	Amor entre Juan Pedro y América.
22	Nacha expresa su molestia por América.	Monólogo	Reacciones de rechazo hacia América.	Molestia por la presencia de un negro en la flia.	Plano escalera	Racismo y Endoracismo en Venezuela.
23	Clara se preocupa por la presencia de América.	Diálogo			Plano escalera	
24	Roberto y Juan Pedro conversan.	Diálogo	Repaso de la obra	Roberto afirma que Juan Pedro está enamorado.	Planos medios	
25	Ensayo en la compañía de danza.	Piano	Ensayos finales de la obra	Búsqueda de la perfección a través de la danza	Plano general del salón	Arte como punto de unión entre América y Juan Pedro.
26	Los bailarines ven comercial por TV.	Diálogo	Transmisión de publicidad de corte racista.	Crítica al racismo en los medios de comunicación.	Split Screen	Racismo en Venezuela.
27	Juan Pedro y América van al parque del este.	Diálogo	Juan Pedro besa a América	Enamoramiento	Plano general del parque	Amor entre América y Juan Pedro.
28	Juan Pedro y América van a la playa.	Diálogo, discusión.	Viaje a la playa	Enamoramiento	Plano general de la playa	Racismo en Venezuela
29	América se niega a salir de su cuarto.	Llanto, diálogo	América llora en el cuarto	Decepción por actitud de Juan Pedro	Plano medio	
30	Tupi le cuenta a su madre acerca de América	Diálogo	Reacciones de rechazo hacia América.	Molestia por la presencia de un negro en la flia.	Primeros planos	
31	Juan Pedro no puede estudiar por la alarma del carro.	Alarma.	Activación de la alarma del carro	Falta de concentración	Planos medios	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
32	Roberto y Juan Pedro ensayan.	Diálogo. Música de teclado.	Repaso de la obra.	Necesidad de comunicarse a través de la música.	Planos medios.	
33	Ensayo en la compañía de danza.	Piano.	Ensayos finales de la obra	América no logra concentrarse.	Plano general del salón	Arte como punto de unión entre América y Juan Pedro.
34	América conversa con su madre.	Diálogo	Exposición de dudas sobre Juan Pedro.	Decepción por la actitud de Juan Pedro.	Primeros planos	

35	Presentación de la obra.	Música.	Solo de América	Búsqueda de la perfección a través de la danza	Plano general de salón	
36	Juan Pedro sueña que se burlan de él.	Risas, sonido distorsionado	Sueño	Inseguridad	Imagen distorsionada	Inseguridad.
37	Juan Pedro le regala rosas a América.	Diálogo	Juan Pedro intenta acercarse a América.	Juan Pedro pide disculpas.	Plano medio	Amor entre América y Juan Pedro.
38	Juan Pedro conversa con la madre de América.	Diálogo.		Juan Pedro halaga a la madre de América.	Plano general fiesta.	
39	Juan Pedro y América se besan.	Diálogo.		Enamoramiento	Primer plano	
40	América conversa con su madre.	Diálogo	Conversación	Dudas de la madre de América acerca de la inteligencia de Juan Pedro.	Plano medio	Miedo al racismo.
41	Repartición de condones en una fiesta.	Diálogo	Exposición de dudas sobre correcta educación sexual.	Educación sexual.	Planos medios	Necesidad de educación sexual.
42	Juan Pedro y América intentan hacer el amor.	Piano.		Deciden parar ante la falta de condones.	Cámara fija	
43	Juan Pedro discute con Tuki.	Diálogo.	Se expone la importancia de la familia y el status social	Reclamo a Tuki por haber robado los condones.	Travelling hacia la casa.	Racismo en Venezuela.
44	Juan Pedro conversa con su madre.	Diálogo		Se trata de disuadir a Juan Pedro de no mantener un noviazgo con una mujer negra.	Plano medio	
45	Juan Pedro va a la farmacia a comprar condones.	Diálogo.	Juan Pedro y América deciden hacer el amor.	Nerviosismo	Travelling hacia la farmacia	Amor entre América y Juan Pedro.
46	Juan Pedro y América hacen el amor.	Piano.		Enamoramiento	Plano general de la cama	
47	Juan Pedro le muestra su obra a Roberto.	Diálogo.	Nuevo final de la obra	Inseguridad por posible error en el final.	Plano medio	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
48	América visita a Juan Pedro.	Diálogo.	Visita de América a Juan Pedro	Enamoramiento	Plano general del jardín	Amor entre América y Juan P
49	Tuki se opone a la presencia de América en su casa.	Diálogo. Gritos.	Reacciones de rechazo hacia América.	Molestia por la presencia de un negro en la flia.		Racismo en Venezuela.

50	Los padres de Juan Pedro discuten la presencia de América en la casa.	Diálogo.	Reacciones de rechazo hacia América.	Molestia por la presencia de un negro en la flia.	Primeros planos	
51	Juan Pedro y América conversan desnudos.	Diálogo	América anuncia retraso en su menstruación.	Miedo por posible embarazo	Cámara fija	Amor entre América y Juan P
52	Roberto practica con su banda.	Música, diálogo	Conversación	Necesidad de vivir fuera de Venezuela	Plano general de la banda	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
53	Tuki entra al cuarto de Juan Pedro.	Diálogo.	Reacciones de rechazo hacia América.	Rabia por relación Juan Pedro -América	Plano medio	Racismo en Venezuela
54	Juan Pedro y América conversan.	Diálogo	Juan Pedro expresa las dudas sobre la obra.	Necesidad de ser valorado.	Plano medio	Amor entre América y Juan P.
55	Clara, Tuki y Roberto insultan a América.	Risas, burlas.	Reacciones de rechazo hacia América.	Descalificación de América por ser negra.	Plano general cuarto,	Racismo en Venezuela.
56	Juan Pedro tiene pesadillas.	Risas, sonido distorsionado	Sueño	Inseguridad	Imagen distorsionada	Inseguridad.
57	Juan Pedro le lleva el desayuno a Tuki.	Diálogo	Juan Pedro pregunta sobre posibilidades de embarazo.	Miedo de Juan Pedro ante posible embarazo de América.	Plano medio estático	Necesidad de educación sexual.
58	Tupi le comenta posible embarazo de América a su madre.	Diálogo	Reacciones de rechazo hacia América.	Se propone como vía para la tranquilidad, el posible aborto de América.	Plano medio	Racismo en Venezuela
59	Clementina le comenta el posible embarazo a su esposo.	Diálogo			Plano medio	
60	La madre de Juan Pedro visita a la madre de América.	Diálogo	Búsqueda de aprobación de un aborto.	La madre de América defiende a su hija.	Cámara fija	
61	Juan Pedro no puede concentrarse por la alarma del carro	Alarma	Imposibilidad de seguir estudiando.	Falta de concentración, rabia, pérdida del autocontrol.	Travelling hacia la calle.	Pérdida de autocontrol.
62	Juan Pedro destroza los vidrios del carro.	Gritos, alarma			Plano medio	
63	Nacha se culpa por haber malcriado a Juan P. cuando niño.	Llanto, diálogo	Nacha se culpa por actitud de Juan Pedro	Culpa	Toma desde ángulo inferior.	Endoracismo en Venezuela
64	América busca a Juan P y lo encuentra con Clara.	Diálogo	Escena de celos	América cree que Juan Pedro le ha sido infiel.	Plano medio	Celos.

65	Juan Pedro persigue a América.	Diálogo. Gritos.	América se rehúsa a continuar con Juan Pedro.	Cansancio, pérdida de sentimientos románticos hacia Juan P	Travelling.	Amor entre América y Juan Pedro.
66	Juan Pedro ensaya en su cuarto	Música incidental.	Preparación para el concurso.	Inseguridad	Plano medio	Excelencia como modo de lograr la salida del país.
67	Fiesta de Roberto.	Diálogo.	Juan Pedro anuncia que perdió el concurso.	Deseo de que América vuelva de la gira europea.	Montaje clásico	
68	Juan Pedro va a la casa de América.	Diálogo.	Intento de retomar relación.	Juan Pedro pide disculpas y América las rechaza.	Plano general	Amor entre América y Juan Pedro.
69	Juan Pedro presenta su obra con orquesta frente a la casa de América.	Música de fondo.	Premiere de la obra.	Dedicatoria de la obra a América.	Plano general de la orquesta	
70	Tupi hace el amor con el hijo negro de la cocinera.	Risas.	Tuki desobedece a sus padres.	Acto de rebeldía.	Primer plano	Posible solución al racismo en Venezuela.

Tolerancia política	Tolerancia social	Tolerancia racial	Tolerancia sexual	Total Tolerancia	Total imágenes
0	0	31	0	31	70

2. Tipología Cultural Representada:

El tipo cultural representado es el **sintagmático**. El personaje de Juan Pedro no puede concretar su relación con América, ya que ella no cumple con las características que su medio demanda. La condición socioeconómica y cultural de América y Juan Pedro son similares, sin embargo el hecho de pertenecer a razas diferentes hace que América no cumpla con el perfil de lo que socialmente se espera de la pareja de Juan Pedro. Ante lo real (“amor, noviazgo”), se impone lo que se considera sensato (“relacionarse con aquellos de razas iguales”).

Asimismo, es observable la primacía que se da al *juego* ante el *contenido* en las relaciones sociales. En el grupo familiar, en el círculo de amigos, e incluso durante algunos momentos en la relación de pareja, vale más la forma como se dan estas relaciones que el significado presente en ellas. En otras palabras, la interacción de un grupo familiar y social con características raciales similares, se impone ante la dinámica de sentido propia de estas relaciones; es por ello que se aprecian valores como el mantenimiento de la raza blanca en la familia, la recuperación del noviazgo entre Juan Pedro y Clara, la discriminación de la sirvienta negra y su hijo ó la concepción de América como amante pero nunca como novia; dejando a un lado elementos como la fidelidad y amor de la sirvienta Nacha por la familia, y el amor de Juan Pedro y América.

Desde el punto de vista de la variable tolerancia destacan como personaje portador de tolerancia racial Juan Pedro único capaz de no discriminar a América por su raza, a quien se oponen todos los miembros de su círculo familiar y social quienes definen su relación con América a partir de la intolerancia racial debido a la carga discriminatoria presente en su discurso hacia ella. Es importante notar la importancia del personaje de Nacha, la sirvienta negra, quien a pesar de compartir la misma raza de América posee y promueve el discurso discriminatorio de la familia, dando cuenta del endorracismo presente en Venezuela, forma inusual de intolerancia hacia sí mismo.

V.5 ANÁLISIS FÍLMICO DE *AMANECIÓ DE GOLPE*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Amaneció de golpe
Venezuela- Canadá- España
- **Año:** 1998
- **Duración:** 90 min.
- **Director:** Carlos Azpúrua.
- **Productor:** Caralcine C.A., Ibsen Suárez, Televisión de Actualidad, Alfredo D'Ambrosio, Audiovisuales Nebli, Carlos Orengo TVE, Voice Art, Rafel Rodríguez, Henrique Vera.
- **Guión:** José Ignacio Cabrujas*.
- **Dirección de Fotografía:** Adriano Moreno.
- **Montaje:** Sergio Curiel.
- **Sonido:** Víctor Luckert.
- **Música:** Luis Paniagua.
- **Intérpretes:** Rudy Rodríguez, Daniel Lugo, Héctor Myerston, Dalila Colombo, Elba Escobar, Asdrúbal Meléndez, Yanis Chimaras, Karl Hofman.

1. Elementos de composición fílmica:

- **Tema:** Democracia.
- **Tópico:** Golpe de Estado en Venezuela.
- **Plot:** Un intento de golpe de estado interrumpe la calma de una noche caraqueña. Rumores sobre la toma violenta del poder y el asesinato del presidente recorren los hogares de los venezolanos. La confusión y el desespero se hacen palpables en personajes que habitan alrededor de la casa presidencial, al igual que en otros alejados que observan la situación con extrañeza.
- **Personajes:** Aníbal, Isbelia, Beatriz, Miguel, Paloma, Rafael, Gertrudis, José Antonio, Dolores.
- **Punto de vista:** omnisciente.
- **Voz narrativa:** Carmen, Sergio, Carmelo.



* Cabrujas muere el año 1996. Su guión es rescatado para la realización de esta película.

#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos fílmicos.	Elementos de significación
1	Texto sobre fondo negro	ausente	Descripción del nacimiento y desarrollo de la democracia venezolana.	Extracto de esquivo.	Collage de imágenes.	Inicio optimista del período democrático, contrastado con los procesos de corrupción y crisis económica de los años ochenta.
2	Imagen de Caracas en los años 50.	Voz de Rómulo Betancourt		Exposición del discurso político venezolano.		
3	Imagen del balcón de un edificio			Plano general.		
4	Isbelia analiza video de la toma de posesión de Betancourt			Close up.		
5	Aníbal maneja por la cota mil.	Ausente.				
6	Movilización de militares por la cota mil.	Comunicación por radio.	Comienzo de la insurrección.	Nerviosismo de los militares.	Gran plano General.	
7	Isbelia analiza video de primer mandato de Caldera.	Video del primer mandato de Caldera.	Imágenes descriptivas del 1er gobierno de Caldera.	Importancia de la guerrilla y la reforma agraria en Vzla.	Primer plano.	
8	Veitía y Aníbal conversan en la camioneta.	Diálogo.	Planificación de transacción ilegal.	Emoción por lo fácil de la transacción.	Primeros planos alternos.	
9	Aníbal descubre a pareja haciendo el amor al borde de la autopista.	Gritos. Disparos.		Quejas antes la inseguridad del país.	Planos medios.	
10	Isbelia analiza video del segundo mandato de Pérez y del 27 de Febrero.	Discurso de toma de posesión de Pérez.	Imágenes claves del segundo gobierno de Pérez.	Cuestionamiento de la estabilidad de la democracia venezolana.	Primer plano.	
11	Militares avanzan por la cota mil.	Comunicación por radio.	Comienzo de la insurrección.	Nerviosismo de los militares.	Gran plano general	Golpe como vía para devolverle la dignidad al pueblo.
12	Miguel deja a Paloma en el carro y llega a casa de Isbelia.	Diálogo.	Miguel plantea la separación.	Isbelia se molesta por lo repentino de la decisión.	Planos medios y primeros planos.	Separación de Miguel e Isbelia.
13	Líder golpista informa a los soldados que van a tomar la residencia presidencial.	Ordenes.	Los oficiales dan órdenes a los soldados.	Necesidad del golpe para devolverle dignidad al pueblo.	Plano general.	Golpe como vía para devolverle la dignidad al pueblo.

14	José Antonio sufre de apendicitis. Es llevado por su esposa y su hermana a los militares para pedir ayuda.	Diálogo.	Búsqueda de medio para transportar a José Antonio al hospital.	Desesperación por no encontrar a nadie que pueda ayudarlos.	Planos medios y gran plano general.	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
15	Ejecutivo extranjero.	Conversación telefónica.	Se brinda inf, confidencial.	Descalificación del gobierno venezolano.	Planos medios.	Extranjero descalifica al gobierno y al pueblo venezolano
16	Aníbal lleva a Veitía a su casa.	Diálogo.	Se dan los últimos detalles de la transacción	Desagrado por las excesivas medidas de seguridad de la casa de veitía.	Plano general	Actos de corrupción con el aval del gobierno
17	Aníbal llega a su casa.	Diálogo	Saludos a la familia.	Cansancio por día de trabajo.	Montaje alterno.	
18	Hijo de cónsul mexicano grita desde el muro.	Gritos	Discurso contra la corrupción.	Rabia y locura se mezclan en su discurso.	Tomas desde ángulo inf.	Corrupción y crisis vistas desde la locura.
19	Cena en casa del cónsul mexicano.	Diálogo. Gritos	Hijo del cónsul se niega a ir al hospital.	Tristeza del cónsul por la locura de su hijo	Plano general de mesa.	
20	Movilización de militares por la cota mil.	Comunicación por radio.	Comienzo de la insurrección.	Nerviosismo de los soldados.	Gran plano general	Golpe como vía para devolverle la dignidad al pueblo.
21	Ejecutivo extranjero recibe prostituta en su casa.	Opera.	Ejecutivo halaga a la prostituta.	Prostituta agradece la invitación.	Planos medios sucesivos	Extranjero descalifica al gobierno, el pueblo venezolano
22	Militares golpistas rodean "La Casona".	Ordenes, gritos.	Soldados toman sus puestos	Nerviosismo de los soldados	Plano general.	Golpe como vía para devolverle la dignidad al pueblo.
23	Isbelia interroga a Miguel.	Diálogo	Pelea por abandono de Miguel.	Decepción de Isbelia por actitud de Miguel.	Close up, primeros planos.	Separación de Miguel e Isbelia
24	Líder golpista da la orden de avanzar.	Gritos.	Ordenes a los soldados.	Justificación del golpe en nombre de Bolívar.	Plano medio	Golpe para devolverle la dignidad al pueblo.
25	Ejecutivo extranjero	Conversación telefónica	Inf, acerca de negocios.	Descalificación del país.	Montaje clásico	Extranjero descalifica al gobierno y el pueblo venezolano
26	Miguel hace señas a Paloma desde el balcón.	Ausente	Paloma espera a Miguel	Impaciencia.	Toma desde ángulo inf.	Separación de Miguel e Isbelia
27	Paloma ve a los militares.	Ausente	Movilización de tropas frente a "La casona".	Miedo por movilización.	Montaje alterno.	Miedo.
28	Familia se reúne frente a la televisión.	Audio del TV.	Transmisión de <i>Sábado Sensacional</i>	Conversaciones cotidianas.	Split screen	Vida cotidiana del venezolano.

29	Ejecutivo extranjero hace el amor con prostituta.	Diálogo	Relación ejecutivo-prostituta	Descalificación de la prostituta.	Plano medio.	Extranjero descalifica al gobierno y el pueblo venezolano
30	Beatriz le anuncia su divorcio a sus padres.	Diálogo, gritos	Relato de aparición de amante de Rafael.	Rabia por infidelidad de Rafael.	Plano general patio.	Separación de Beatriz y Rafael.
31	Se pierde la señal del televisor.	Ausente	Abuela no puede ver TV.	Extrañeza por pérdida de señal.	Split screen	Miedo.
32	Militares apuntan a los vigilantes de la Casona.	Diálogo.	Comienzo de la insurrección.	Ataque inminente.	Primer plano	Golpe para devolverle la dignidad al pueblo.
33	Beatriz discute con su padre.	Diálogo, gritos	Aníbal intenta calmar a Beatriz.	Rabia por infidelidad de Rafael.	Plano general	Separación de Beatriz y Rafael.
34	Militares golpistas abren fuego.	Disparos, explosiones.	Desarrollo del golpe de estado.	Consignas en nombre de la libertad otorgada por Bolívar.	Plano general	Golpe para devolverle la libertad al pueblo.
35	Todos los personajes se lanzan al piso.	Gritos, disparos, explosiones.		Miedo.	Montaje alterno	Miedo.
36	Enfrentamiento entre militares golpistas y guardias de la casona.	Disparos, explosiones.		Los guardias se rehúsan a entregar la casona.	Montaje clásico	Golpe para devolverle la libertad al pueblo.
37	José Antonio busca una ambulancia.	Diálogo	Ausencia de atención médica.	Desesperación por falta de ayuda.	Plano general de la avenida.	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
38	Miguel busca a Paloma	Llanto, gritos.	Paloma se halla atrapada.	Miedo de Paloma.	Travelling en escalera	Separación de Miguel e Isbelia.
39	Guardias de la casona piden apoyo.	Gritos, Disparos.	Falta de hombres para enfrentar a los golpistas.	Compromiso de defender la casona.	Plano medio	Negación de la legitimidad de los golpistas.
40	A Isbelia le confirman el golpe de estado.	Conversación telefónica, diálogo.	Isbelia se comunica con informante clave	Incertidumbre ante el golpe.	Primer plano	
41	Reportes internacionales del golpe militar.	Audio de TV.	Transmisión de reportes por CNN.	Desconocimiento de la identidad de los golpistas.	Split Screen	
42	Familia de Aníbal observa el mensaje de los golpistas por TV.	Audio de TV	Beatriz se niega a comunicarse con Rafael o pedirle ayuda.	Beatriz no perdona la infidelidad de Rafael y rechaza su ayuda.	Montaje clásico	
43	Rafael llega al aeropuerto.	Conversación telefónica.			Gran plano general	Separación de Beatriz y Rafael.
44	Beatriz se niega a llamar a Rafael.	diálogo			Primer plano.	
45	Rafael llama a casa de Beatriz.	Conversación telefónica.			Aníbal informa a Rafael del golpe	
46	Rafael habla con Padrón.	Diálogo.	Padrón da las últimas noticias sobre el golpe.	Incertidumbre por responsables del golpe.	Plano medio	Negación de la legitimidad de los golpistas.

47	Militares golpistas toman el aeropuerto.	Música incidental	Desarrollo del golpe de estado.	Golpistas buscan tomar control del aeropuerto.	Gran plano general de aeropuerto	Golpe para devolverle la libertad al pueblo.
48	Gertrudis toma un taxi para ir al hospital.	Diálogo, gritos.	Discusión con el taxista.	Gertrudis obliga al taxista a llevarlos.	Montaje clásico	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
49	Enfrentamiento entre militares golpistas y guardias de honor.	Gritos, disparos.	Guardias de honor hacen caso omiso a las peticiones de los golpistas.	Guardias de honor eligen preservar la democracia.	Montaje alterno	Negación de la legitimidad de los golpistas.
50	Los disparos llegan a las casas vecinas.	Gritos. Disparos. Alarmas.	Las balas destrozan las casas vecinas.	Miedo de los vecinos de la casona.		Miedo de los vecinos.
51	Miguel busca a Paloma.	Llanto. Diálogo.	Militares entran al edificio de Isbelia.	Paloma quiere llamar a España.	Travelling escaleras	
52	Isbelia trata de impedir que maten a un golpista.	Disparos. Gritos. Llanto.		Isbelia considera el golpe una masacre.		
53	Extranjero insulta a prostituta.	Gritos	Las balas llegan a casa del extranjero.	Extranjero insulta a prostituta llamándola "negra mierda"	Primer plano	Extranjero descalifica al gobierno y el pueblo venezolano
54	Militar golpista grita en la calle.	Gritos.	Gritos y disparos hacia la casona.	Busca hacer comprender a los guardias pto de vista golpista	Travelling de calle	Golpe para devolverle la libertad al pueblo.
55	Taxi se queda accidentado.	Gritos, insultos.	Taxista y Gertrudis discuten.	Taxista recuerda con nostalgia la dictadura.	Plano general de avenida	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
56	Enfrentamiento entre golpistas y guardias de honor.	Gritos, disparos.	Golpistas buscan convencer a guardias de no atacar,	Guardias deciden proteger la res. Presidencial.	Planos medios sucesivos	Negación de la legitimidad de los golpistas.
57	Familia de Aníbal conversa.	Diálogo. Disparos.	Intención de buscar a alguien con acceso a CNN.	Necesidad de información	Planos medios y primeros	Miedo.
58	Hijo de cónsul habla desde el muro.	Gritos. Disparos.	Hijo de cónsul anuncia el fin del mundo.		Toma desde ángulo inf.	Corrupción y crisis vistas desde la locura.
59	Aníbal salta el muro para hablar con el ejecutivo extranjero.	Monólogo.	Necesidad de obtener información	Duda por falta de respuesta.	Travelling	Miedo, necesidad de información.
60	Aníbal descubre a vecino muerto.	TV de fondo.	Prostituta asesina al ejecutivo extranjero.	Miedo sobresalto y por asesinato.	Split screen	Miedo.
61	Prostituta se esconde.	Música incidental.			Plano medio	
62	Aníbal habla con su esposa.	Diálogo. Gritos.	Discusión por corrupción de Aníbal.	Aníbal niega ser corrupto.	Montaje clásico.	Actos de corrupción con el aval del gobierno

63	Miguel e Isbelia discuten y se golpean.	Gritos. Disparos.	Pelea entre Isbelia y Miguel.	Miguel acusa a Isbelia de necesitar protagonismo.	Planos medios sucesivos	Separación de Miguel e Isbelia.
64	Dolores tranquiliza a José Antonio.	Diálogo	José Antonio presenta dolor	Frustración por no poder llegar al hospital.	Montaje clásico.	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
65	Miguel besa a Paloma.	Ausente	Paloma rechaza el beso de Miguel	Paloma se siente mal.	Plano medio	Separación de Miguel e Isbelia.
66	Militar golpista entra a la casa de Aníbal.	Gritos.	Beatriz le grita al militar.	Miedo del militar y de la familia.	Travelling desde el patio	Miedo.
67	Rafael llega a casa de su amante.	Diálogo.	No se pueden localizar a los ministros.	Desesperación por falta de noticias veraces.	Plano general apartamento	Separación de Beatriz y Rafael.
68	Aníbal se toma una botella de whiskey.	Monólogo.	Búsqueda de papeles comprometedores	Certeza de que alguien lo va a meter preso.	Plano medio	Actos de corrupción con el aval del gobierno
69	Soldado herido es curado.	Diálogo.	Sra. de servicio cura las heridas del militar.	Beatriz califica al soldado de ingenuo por querer cambios.	Primerísimo plano de herida.	Miedo.
70	Paloma mira las fotos de Isbelia.	Ausente	Paloma trata de conversar con Isbelia.	Isbelia se niega a comprender a Paloma y la insulta.	Montaje clásico.	Separación de Miguel e Isbelia.
71	Paloma conversa con Isbelia.	Diálogo				
72	Hijo de cónsul grita desde un árbol.	Gritos.	Aníbal exige que internen al muchacho en un manicomio.	Aníbal se burla del hijo del cónsul.	Toma desde angulo inferior.	Corrupción y crisis vistas desde la locura.
73	Ladrones asaltan a José Antonio.	Gritos.	Asalto a mano armada a José Antonio, Dolores y Gertrudis.	Dolores le reclama a José Gregorio Hernandez su mala suerte.	Plano general	Inseguridad personal en Venezuela.
74	Pareja hace el amor al borde de la autopista.	Diálogo.	Personajes que no se enteraron del golpe.	Se elogia la belleza del Ávila.	Planos medios sucesivos.	Ciudadanos no involucrados en la vida política.
75	Hijo del cónsul camina gritando por la calle.	Monólogo.	Guardias apuntan al hijo del cónsul	Se recitan pasajes de Borges y Shakespeare.	Travelling desde la calle	Corrupción y crisis vistas desde la locura
76	Rumores sobre muerte de Pérez.	Diálogo.	Pérez se dirige al país en cadena televisiva.	Pérez en cadena busca el repudio de la población hacia el golpe.	Montaje alterno	Negación de la legitimidad del golpe militar.
77	José Antonio llega al hospital.	Música incidental.	Numerosos heridos a causa del golpe.	Tranquilidad por haber llegado.	Plano general	Crisis de los servicios de salud en Venezuela.
78	Pareja espera el amanecer, y roban su carro.	Diálogo.	Personajes que no se enteraron del golpe.	Impotencia por robo de carro.	Plano general autopista	Inseguridad personal en Venezuela
79	Aviones sobrevuelan Caracas. Militares deponen las armas.	Video de Hugo Chávez llamando a deponer las armas.	Militares deponen armas.	Fracaso de golpe.	Montaje alterno.	Fracaso del golpe militar.

80	Isbelia le reclama a Miguel su falta de compromiso.	Diálogo. Llanto.	Miguel reconoce su pérdida de amor por Isbelia.	Falta de compromiso de Miguel con Isbelia y con Venezuela.	Montaje clásico	
81	Aníbal quema los papeles de sus convenios ilegales con el gobierno.	Discurso de Eduardo Fernández.	Quema de documentos.	Miedo ante posible descubrimiento de malos manejos.	Plano medio	Actos de corrupción con el aval del gobierno
82	Guardias ordenan a los vecinos mantenerse en sus casas. Búsqueda de los insurrectos.	Discurso de Rafael Caldera.	Búsqueda de insurrectos.	Búsqueda del orden y la estabilidad.	Plano general de "La Casona"	Fracaso del golpe militar.
83	Escenas de las tomas de poder de todos los presidentes venezolanos.	Discursos de varios políticos venezolanos.	Breve recorrido de la historia política venezolana.		Collage de imágenes	Contraste entre optimismo inicial y crisis democrática actual.
84	Rafael asesina al hijo del cónsul	Disparos, gritos.	Asesinato del hijo del cónsul	Abuso de poder.	Plano medio	Corrupción y crisis vistas desde la locura.
85	Isbelia llega a "La Casona".	Sirenas, gritos.	Preparación del reporte.		Plano general	Pérdida de la estabilidad del sistema.
86	Gertrudis ve a los soldados heridos.	Música incidental.	Gertrudis pasea por la camillas.	Tristeza por soldados heridos.	Travelling del pasillo de hospital	Desconcierto ante consecuencias del golpe.
87	Isbelia reporta desde "La Casona".	Monólogo.	Narración de los hechos acaecidos en la noche.	Caída de la estabilidad política venezolana.	Plano medio	Pérdida de la estabilidad del sistema.
88	Gertrudis encuentra al taxista, muerto en el hospital.	Monólogo.	Gertrudis se disculpa por haberle deseado la muerte.	Rabia y caos como causantes del golpe.	Primer plano.	Desconcierto ante consecuencias del golpe.

Tolerancia política	Tolerancia social	Tolerancia racial	Tolerancia sexual	Total Tolerancia	Total secuencias
43	0	0	0	43	88

2. Tipología Cultural Representada:

El texto fílmico aquí analizado se basa en un estilo real naturalista, en el cual se recrea de manera explícita el golpe de estado acaecido en Venezuela el 4 de Febrero de 1992. Este acontecimiento señaló el camino de lo que sería el tránsito democrático de Venezuela durante la década de los noventa.

El tipo cultural representado es el **sintagmático**, pues ante una situación que se considera caótica los personajes se esfuerzan para imponer un régimen de orden. Desde el punto de vista de los militares golpistas la imposición de orden implica el llevar a cabo un golpe militar que acabe con el caos imperante, mientras que desde el punto de vista del gobierno imperante el remediar el caos implica controlar el levantamiento militar y mantener el orden democrático. Se observa entonces cómo desde el punto de vista que se mire el esquema de orden-caos-orden se mantiene a través del texto constituyendo de manera clara un tipo cultural sintagmático.

Cabe señalar el interesante tratamiento narrativo de esta obra fílmica, en el cual se manejan una gran cantidad de subtramas paralelas que finalmente convergen en los sucesos del golpe. La corrupción, los medios de comunicación y la ineficiencia en los servicios públicos se ubican como temáticas importantes durante el desarrollo de la historia, se hace especial énfasis en la ausencia de autoridades confiables en el ámbito político y en el desgaste de las instituciones del Estado.



Amaneció de golpe

V.6 ANÁLISIS FÍLMICO DE *CARACAS, AMOR A MUERTE*

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Caracas, Amor a muerte
Venezuela- Francia
- **Año:** 2000
- **Duración:** 97 min.
- **Director:** Gustavo Balza.
- **Productor:** Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Fonds Sud Cinema.
- **Guión:** Armando Coll, Gustavo Balza.
- **Dirección de Fotografía:** Alejandro Wiedeman
- **Montaje:** Alberto Gómez Díaz
- **Sonido:** Stefano Gramito
- **Música:** Alonso Toro
- **Intérpretes:** Luke Grande, Ivan Tamayo, Maria Antonieta Ardila, Luis Fernandez, Eliana Lopez.

1. Elementos de composición filmica:

- **Tema:** Aborto.
- **Tópico:** embarazo adolescente en los barrios de Caracas.
- **Personajes:** Aixa, Ramón, Jefferson,
- **Plot:** Aixa es una adolescente que se enfrenta a un embarazo no deseado. Su abuela, Carmen, la lleva al hospital con el fin de someterla a un aborto, mientras su novio la amenaza con matarla si se niega a tener al niño. A este conflicto se suman las posiciones del Dr. Sergio, dispuesto a practicar el aborto, y el padre Carmelito, quien defiende la posición cristiana del derecho a la vida. Entre todas estas discusiones nadie pide la opinión de Aixa, quien sumida en la confusión será víctima de un desenlace fatal.
- **Personajes:** Aixa, Ramón, Carmen, Sergio, Carmelo.
- **Punto de vista:** omnisciente.
- **Voz narrativa:** Carmen, Sergio, Carmelo.



#	Imagen	Sonido	Frase Cinematográfica	Estrategia Discursiva	Recursos fílmicos.	Elementos de significación
1	Vista aérea de la ciudad de Caracas	Ruido de falla eléctrica.	Tortura policial a un delincuente.	Humillación y burla hacia el delincuente.	Gran plano gnl.	Desarrollo de las posiciones pro y contra aborto de Aixa. Pro - abortismo fundamentado en la prolongación de la pobreza, pro vida justificada por el derecho a la vida en sí mismo.
2	Aixa llora mientras abraza una chaqueta de cuero	Una moto se aleja			Montaje paralelo	
3	El policía tortura a un delincuente	Patadas. Quejidos. Grillos.				
4	El padre Carmelo toma al delincuente en sus brazos	Música incidental				
5	El padre Carmelo toma la pistola del delincuente.	Música incidental				
6	Ramón y Jefferson aparecen en el callejón armados.	Disparos				
7	Parto en la maternidad. No hay luz eléctrica.	Música incidental				
8	El doctor sale de la sala y se toma un trago de licor.	Música fúnebre. Cello de fondo				
9	Close up de plátanos friéndose y de cada uno de los miembros de la familia. La niña infla un globo rojo.	Sonido de plátanos friéndose. Explosión globo	Pelea familiar.	Conflicto familiar	Close ups alternados.	
10	Llegada de Arellys	Diálogo		Conflicto familiar.	Cámara fija	
11	Ramón llega al apto. de Carmen	Gritos.		Rabia ante negación de Aixa	Montaje clásico.	
12	Explosión de globo rojo.	Explosión				
13	Jefferson espera a Ramón fuera del edificio.	—		Ramón apoya el embarazo de Aixa.	Montaje paralelo	
14	Aixa corre por el pasillo del edificio y se encierra a fumar en un viejo ascensor dañado. Enciende un bombillo.	Latidos de corazón.				
15	Plano general del 23 de Enero.	Ausente	Contexto de la historia	Pobreza		
16	Chequeo ginecológico de Carmen.	Diálogo	Tristeza por el embarazo de Aixa.	Conversación acerca del posible aborto de Aixa.		
17	Carmen se va con Pino .	Carros, tráfico		Tristeza		
18	Ramón encuentra a Aixa. Toman anfetaminas y se besan.	Diálogo. Amenazas		Amenazas. Violencia	Plano americano	

19	El doctor Sergio examina a una mujer embarazada, acompañada de su marido	Música de bandola.	Alegría por embarazo.	Felicidad por embarazo	Montaje clásico
20	El padre enseña a jugar futbol a un grupo de muchachos en la cancha del barrio, ve pasar al dr. Sergio quien reparte condones a los jovenes	Diálogo. Risas.	Deporte y violencia en el barrio.	Indignación por la repartición de condones.	Travelling alrededor de la cancha
21	Juego de fútbol Sergio y Camelo	Gritos.		Rabia ante divergencias	Travelling
22	Desde el asiento trasero de un taxi el dr. Sergio presencia el asalto a un carro. Los asaltantes disparan, el Dr. corre a ayudar a las víctimas.	Disparos. Gritos.		Ausencia de diálogo	Tiempo alargado.
23	Tráfico de drogas en el bar.	Jazz		Amenzas	Ausencia de luz
24	Conversación entre Jefferson y Ramón.	Diálogo	Opiniones pro y contra embarazo de Aixa.	Apoyo al embarazo	Split screen
25	Cena familiar en casa de la Sra. Carmen.	Diálogo		Pro aborto	Montaje alterno
26	Jefferson acosa en la calle a Daisy.	Gritos.		Ramón asume al bebé como la oportunidad de dejar un legado de sí en el mundo.	Travelling calle
27	Conversación en la cocina	Diálogo		Split screen	
28	Jefferson y Ramón huyen en sus motos. Aixa corriendo por el pasillo enciende el bombillo del ascensor y juega con las trenzas de sus zapatos. El bombillo falla.	Falla eléctrica.		Montaje paralelo	
29	Confesión de Carmen.	Pasos que se alejan	Culpa de Carmen.	Pro aborto	Close up
30	Dr. Sergio en la maternidad.	Música de bandola llanera.	Descripción del trabajo en la maternidad.	Trabajo excesivo con limitación de recursos	Montaje alterno.
31	Aixa conversa con Daisy	Diálogo, tráfico.	Aixa fuma un cigarrillo.	Daisy explica cuidados del embarazo	Plano americano
32	Ramón recoge a Aixa en la parada del autobús.	Moto.	Descripción del romance Ramón- Aixa.	Ausencia de diálogo.	Montaje clásico

33	Ramón lleva a Aixa a su casa y hacen el amor en su cuarto. La madre de él los mira desde el otro lado de la casa. Toman anfetaminas. Toma alterna: gallo/gallina copulando.	Guitarra eléctrica.				
34	Carmelito alimenta a las gallinas.	Gallinas.	Gallinero de Carmelo	Comparacion instintos humanos y animales	Plano general	
35	Conversación Sergio/Carmen	Diálogo	Opiniones pro y contra embarazo de Aixa.	Confrontación de las posiciones pro y contra aborto.	Split screen	
36	Conversación entre Anselmo y el Dr. Sergio	Diálogo, rocola de fondo.			Primer plano.	
37	Conversación entre el dr. Sergio y el padre Carmelito.	Diálogo			Split screen	
38	Ramón lleva a Aixa a su casa. Se encuentran a Jefferson quien los espera en la puerta del edificio.	Gritos, motos aceleran.	Pelea entre Ramón y Aixa.	Aixa se rebela contra el maltrato de Ramón	Montaje alterno	
39	Ramón y Aixa se golpean entre sí.	Gritos.				
40	Aixa se esconde del tiroteo en la iglesia.	Diálogo				
41	El inspector observa a Anselmo desde la barra.	Musica incidental				La policía obliga a Anselmo a participar en el tráfico de drogas.
42	Las hijas de Carmen salen en la noche.	Gritos.				
43	Golpiza a Anselmo	Bandola llanera tocando joropo.				
44	Anselmo llega al hospital	Gritos				
45	Sergio cura a Anselmo	Diálogo				
46	Llegan las hijas de Carmen en la mañana.	Diálogo				
47	Aixa corre por el pasillo.	Música incidental	Aixa y Ramon buscan esconderse.	Evasión de la realidad.	Plano medio	
48	Ramón y Jefferson consumen anfetaminas.	Gritos, diálogo.				Planos medios y primeros planos.

49	Aixa se encuentra con Ramón quien le apunta con una pistola. Dispara a un individuo que se encuentra justo detrás de ella. Comienza una persecución entre bandas a la que se suma la policía.	Gritos. Disparos.	Enfrentamiento armado entre bandas.	Ramón amenaza a Aixa con matarla si intenta abortar.	Travelling alrededor del edificio.	Factores externos determinan la decisión de Aixa.
50	Jefferson se esconde en la iglesia.	Diálogo, gritos.		Miedo ante la policía	Travelling hacia la iglesia	
51	Maternidad. Ramón amenaza al dr. Sergio para que le cure su herida.	Amenazas		Sergio se siente amenazado.	Planos medios.	
52	Estación del teleférico	Diálogo		Sergio compra una pistola para defenderse	Montaje clásico	
53	Maternidad. El dr. Sergio descansa.	—	Vida privada de Sergio	Diálogo ausente	Montaje alterno.	
54	Cuerpo desnudo de la enfermera. Sergio se asoma a la ventana y ve a Aixa caminando. Baja a perseguirla	Ausente				
55	Carmelo le exige a Jefferson que deje la iglesia.	Diálogo	Jefferson permanece en la sacristía.	Carmelo se molesta por presencia de delincuente	Plano medio	
56	Carmelo persigue a aixax.	Música incidental	Carmelo corre tras Aixa	Necesidad de ayudarla.	Travelling	
57	Aixa fuma en el ascensor.	Musica incidental.	Aixa se esconde	Evasión de la realidad	Primer plano	
58	Carmen le pide a Sergio que convenza a Aixa de abortar.	Diálogo	Carmen expone razones para aborto de Aixa.	Sergio acepta practicar el aborto	Plano medio	
59	Carmen y Pino en una plaza. Beben vino	Diálogo	Romance de Carmen	Carmen se culpa del embarazo de Aixa.	Toma alterna: bombillo titilando	
60	Carmelo visita a Aixa.	Diálogo				
61	Carmen prende una vela en su cuarto y reza.	Monólogo				
62	Anselmo en consulta con Sergio.	Diálogo	Sergio cura a Anselmo	Anselmo teme a la policía	Plano medio	
63	Ramón entra a la iglesia.	Ausente	Busqueda de escondite	Miedo a la policía	Plano general	
64	La policía interroga al padre.	Diálogo	Búsqueda de Ramon y Jeff.	Amenazas a Carmelo.	Plano general	
65	Sergio llega a casa de Carmen	Diálogo	Sergio visita a Carmen	Intención de convencer a Aixa	Plano medio	
66	Carmelo llega a casa de Carmen	Diálogo	Carmelo visita a Carmen		Primeros planos	

67	Sancocho en casa de Carmen.	Diálogo, música.	Opiniones pro y contra embarazo de Aixa aborta.	Aixa se muestra confundida y asustada.	Montaje alterno	Desenlace. Aixa aborta y Ramón la asesina. Sergio (pro aborto) y Ramón (en contra) se disparan entre sí. Entre ellos la imagen de un bebé simboliza la esperanza.
68	Después del sancocho Sergio se acerca a Aixa y le amarra las trenzas de los zapatos.	Diálogo				
69	Sergio y el padre pelean.	Diálogo				
70	Jefferson sale de la iglesia	Ausente				
71	La policía le dispara a Jefferson	Disparos, risas.				
72	Aixa busca a Ramon	Gritos.				
73	Aixa se encierra en el ascensor descompuesto, toma una botella de licor y un frasco de anfetaminas.	—				
74	Ramón llega al apto. de Carmen	Gritos				
75	Dolores de parto de la esposa de Anselmo/ Anselmo toca la bandola en un estudio de grabación	Bandola llanera.				
76	Nacimiento del hijo de Anselmo	Música incidental				
77	Aixa se levanta trata de subir las escaleras de la maternidad.	Gritos.	Pelea	Rabia por no ayudar a Aixa	Split screen	
78	Ramón vuelve al apto de Carmen	Gritos			Travelling	
79	El dr, Sergio le hace un lavado de estómago a Aixa	Música de bandola			Plano general	
80	Bautizo del hijo de Anselmo.	Bandola.			Travelling	
81	Carmen golpea a Arelys	Diálogo, golpes	Muerte de Aixa, enfrentamiento Ramón- Sergio.	Ausencia de diálogo	Montaje paralelo	
82	Ramón llega a la maternidad pistola en mano. Encuentra a Aixa y le dispara en el vientre. Sergio entra a la sala y Ramón lo hiere en una pierna.	Gritos. Disparos.			Primeros Planos	
					Travelling y planos medios	
					Plano general	
					Planos medios	
					Montaje alterno.	

83	Persecución. Sergio busca su pistola, Ramón siguen el rastro de sangre. La esposa de Anselmo es llevada en camilla por los pasillos de la maternidad. Se encuentran Sergio y Ramón, se apuntan el uno al otro. Se va la luz, suena un disparo.	Disparos. Música incidental.				
84	Un globo rojo vuela sobre los edificios del 23 de Enero.				Gran plano general de Caracas.	

Tolerancia política	Tolerancia Social	Tolerancia racial	Tolerancia sexual	Total Tolerancia	Total secuencias
15	7	0	3	25	84

2. Tipología Cultural Representada:

Caracas, amor a muerte representa la problemática del aborto adolescente en el contexto de la clase media baja venezolana. La ausencia de la figura paterna, narcotráfico, drogadicción y limitación económica son los factores claves que definen la vida de la familia de Aixa, y son los elementos que finalmente determinan su aborto y su muerte.

El tipo de representación creado en la película responde al tipo cultural **aparadigmático asintagmático**, en cuanto que se representa la importancia de la vida en sí misma.

El texto hace especial énfasis en la representación del embarazo adolescente, y la posición que ante él tienen la iglesia, representada por el padre Carmelito, y los pro abortistas, representados por el Dr. Sergio y la abuela de Aixa, Carmen. Los argumentos alrededor de la temática del aborto actúan como marco para la representación de problemáticas tales como la crisis del modelo familiar matricéntrico venezolano, la poca información sexual de la población juvenil perteneciente a los sectores más empobrecidos, y la prohibición de la iglesia del uso de métodos contraceptivos fuera del “método natural del ritmo”, excusa utilizada por los personajes como justificativo para evitar la planificación familiar.

Es importante destacar en la obra la representación constante del abuso policial, definido por la tortura y asesinato de delincuentes, y su relación con la venta de cocaína. Sin embargo, ante esto se expone de manera alterna la incapacidad de los cuerpos policiales para enfrentar a una delincuencia desbordada, siendo la única salida para garantizar un mínimo de seguridad la violación de los derechos de los infractores.



Caracas, amor a muerte

V.7 RESULTADOS

Obra	Tipo Cultural Representado	Total Imagenes	Imágenes Tolerancia/ Intolerancia	Imágenes Tolerancia política	Imágenes Intolerancia política	Imágenes Tolerancia Social	Imágenes Intolerancia Social	Imágenes Tolerancia Racial	Imágenes Intolerancia Racial	Imágenes Tolerancia Sexual	Imágenes Intolerancia Sexual
Golpes a Mi Puerta	Semántico	59	21	1	20	0	0	0	0	0	0
Pandemonium, la capital del infierno	Sintagmático	88	18	0	5	2	6	0	0	4	5
Cien Años de Perdón	Sintagmático	91	20	0	11	5	1	1	0	2	0
Piel	Sintagmático	70	31	0	0	0	0	8	23	0	0
Amaneció de Golpe	Sintagmático	88	43	2	41	0	0	0	0	0	0
Caracas, Amor a Muerte.	Aparagigmático-Asintagmático	84	24	2	19	0	1	0	0	0	2
Total General	66% Sintagmát.	480	157	5	96	7	8	9	23	6	7
	17% semántico	(100% muestra)	(32,7% muestra)	(1,04% muestral)	(20% muestral)	(1,45% muestral)	(1,6 % muestral)	(1,8% muestral)	(4,7% muestral)	(1,25% muestra)	(1,45% muestra)
	17% aparagigmático-asintagmático.										

V.8 Presentación de Resultados

A partir del análisis fílmico de las seis obras estudiadas, es posible identificar algunos puntos comunes relacionados con la noción de tolerancia. Es importante acotar que el análisis de esta muestra no pretende agotar la producción de la última década de cine venezolano, sin embargo, es posible derivar de estas obras, dada su representatividad estadística, elementos comunes que facilitan la comprensión del fenómeno de la tolerancia a través del cine venezolano.

El análisis se presenta a partir de los aportes de Lotman, Chatman y Zunzunegui. Es así como el análisis parte de la comparación de la representación de los elementos sociales mostrados en la obra, posteriormente se basa en la estructura narrativa expuesta en cada uno de los films, concluyendo con los elementos de composición fílmica que permiten dar mayor significación al contenido expresado por el autor de la obra.

A través del uso de la metodología basada en los tipos culturales de Lotman puede derivarse que dentro de la muestra estudiada predomina el tipo cultural sintagmático el cual es propio de las obras *Pandemonium*, *Cien Años de Perdón*, *Piel* y *Amaneció de Golpe*, seguidas por el tipo cultural semántico en *Golpes a Mi Puerta* y el tipo cultural paradigático-asintagmático en *Caracas*, *Amor a Muerte*. De esta forma se pueden establecer ciertas observaciones relevantes en cuanto a la relación que existe entre los venezolanos y sus obras cinematográficas como producciones con significado. En este orden de ideas pueden considerarse las siguientes dimensiones, producto de la relación entre la cultura venezolana y las obras cinematográficas estudiadas, a saber:

A.- Representación de la Solidaridad: en todos los casos analizados los personajes muestran una marcada tendencia a la ayuda mutua entre grupos de pertenencia, es decir, el cuidado de la familia y el deber para con los amigos son valores de vital importancia para los personajes durante el desenvolvimiento de los textos.

La solidaridad puede ser representada a partir del amor, del instinto de supervivencia o desde la culpa. La solidaridad justificada desde el amor es

representada como el elemento motivador principal que rige las acciones de la mayoría de los personajes; ejemplo de ello es la justificación del robo representada en *Cien Años de Perdón* como única manera para poder cuidar apropiadamente a la familia, o el engaño de la hermana Ana a la hermana Ursula para firmar una falsa declaración que salvaría a esta última del pelotón de fusilamiento en *Golpes a mi Puerta*. Asimismo encontramos el comportamiento solidario para asegurar la supervivencia del grupo y del individuo, siendo este el característico de los delincuentes de *Caracas, amor a muerte* o de Carmín y sus hijos en *Pandemonium*. La solidaridad desde la culpa se asocia con el concepto de fidelidad, recreado en *Golpes a mi puerta* entre la hermana Ursula y sus superiores de la Iglesia, y es característico de la representación de relaciones matriarcales como las presentes entre Carmen y sus hijas en *Caracas, amor a muerte* o de Carmín y Atanasia en *Pandemonium*.

La representación de la solidaridad cobra importancia en la estructura narrativa del texto, siendo considerada elemento clave para la convivencia social y para el mantenimiento de instituciones como la familia, la amistad o los negocios; todo esto en un ambiente cuyas condiciones son caracterizadas como de aguda crisis y decadencia, las cuales parecen empeorar con el paso del tiempo.

B.- Violencia Generalizada: la violencia urbana constituye el eje principal en torno al cual giran las obras estudiadas. El enfrentamiento armado es uno de los elementos principales en la representación de la cotidianidad venezolana. El barrio aparece como el espacio físico donde se desarrollan la mayor parte de las relaciones sociales, convirtiéndose en un actor más dentro del texto fílmico.

Obras como *Pandemonium*, *Caracas amor a muerte* y *Cien Años de Perdón* se refieren a la vida venezolana a través de las conductas presentadas por un microcosmo delictivo, es decir, a través de la conducta de un pequeño grupo se llega a generalizaciones acerca de los diferentes grupos sociales. En *Golpes a mi puerta* se aborda el tema de la violencia mediante la exploración de lo que ha sido la represión en América Latina, contrapartida de la lucha por la libertad y la ética

personal, mientras que en *Amaneció de Golpe* se representa el uso de la violencia mediante los golpes de estado en sociedades latinoamericanas como vía para el cambio social.

La violencia, en las películas analizadas, es representada no sólo como combate armado sino también en su modalidad verbal: la burla, la ironía y la descalificación, son propias de los diálogos presentes en los textos. Esto es válido para la representación de todos los tipos de relaciones sociales representadas sean familiares, de pareja, policiales, de negocios, entre otros. El mejor ejemplo de ello es la obra *Piel*, a través de la cual se utiliza la burla y la descalificación como métodos de violencia contra personas de razas diversas.

El elemento político es de mucho peso para el análisis de la representación de la violencia. Los textos que enfocan períodos dictatoriales (es el caso de *Golpes a mi Puerta* en el presente análisis, o de obras como *Río Negro*, *Disparen a matar* o *Rosa de Francia*) exponen la figura del militar o el caudillo, como entes que controlan y de los cuales, a su vez, emana la violencia. Asimismo, las obras ambientadas en contextos democráticos representan al político como figura cuya representación es asociada a la mezquindad y la culpa, de manera tal que se convierte en personaje execrable durante toda la narración, característica de profunda exposición en la obra *Amaneció de Golpe*.

Las obras estudiadas, aunque por momentos abusen de un tono moralizante en la narración, asoman la hipótesis de que la violencia, aunque generalizada, parece afectar en mayor medida a los habitantes de las zonas de mayor pobreza. Los seis textos representan, con igual intensidad, la imposibilidad de controlar la violencia debido a instituciones judiciales y organismos policiales ineficientes, lo que hace de ésta una variable determinante en el desarrollo de la vida del barrio.

C.- Pasividad y Conformismo: la actitud de los personajes predominante en los textos analizados, ante un contexto de crisis y corrupción es, por lo general, de inactividad e indiferencia. La mayor parte de los personajes asumen una postura de resignación, o de no-acción, ante un contexto de crisis política y económica, lo

que muchas veces los convierte en meros observadores durante el desarrollo del texto.

Es a su vez esta pasividad la que parece justificar la corrupción, la cual abarca desde la corrupción de organismos policiales hasta la de altos cargos gubernamentales. Es este el caso de *Caracas, amor a muerte* obra en la cual la corrupción policial es representada como una actividad común en la vida del barrio ante la cual no hay oposición de ningún tipo, o de *Pandemonium* donde la pobreza extrema es aceptada por todos los miembros de la familia con una alta carga de conformismo. Atención aparte merece el caso de *Golpes a mi puerta* donde la pasividad ante situaciones adversas no viene justificada por la resignación, sino que en este caso es el miedo al abuso militar lo que lleva a la inacción.

La representación de la pasividad, a lo largo de los textos analizados, es manifestada a través de personajes que no sienten tener control sobre su destino, la pasividad viene conformada por personajes cuya forma de vida se encuentra determinada por la desesperanza aprendida, como consecuencia de la frustración ante la ineficiencia del sistema y los actores gubernamentales. En este sentido, pasividad y conformismo son elementos que permean el desarrollo de los textos y que configuran en éstos una particular representación de la realidad social.

Al concluir el presente trabajo de investigación se hace pertinente retomar los objetivos inicialmente planteados, a fin de establecer su consecución a lo largo de este estudio.

El primer objetivo planteado perseguía determinar cuáles son los rasgos propios de la identidad del venezolano representados en las obras fílmicas estudiadas. Una vez realizada la caracterización cultural del venezolano desde el punto de vista teórico, tres rasgos destacaron dentro de la conformación de la venezolanidad, éstos son: el predominio de lo privado, la acción orientada al beneficio propio y el asumir que no se puede ejercer influencia sobre lo público; características que, a su vez, se vieron representadas en el análisis fílmico de la muestra bajo la forma de imágenes en las cuales se expone la solidaridad dentro de los grupos de pertenencia, la violencia generalizada, la pasividad y el conformismo.

Asimismo, la investigación planteó como objetivo identificar a la variable tolerancia como rasgo de venezolanidad presenta en la muestra fílmica. Ahora bien, ha sido posible observar cómo la tolerancia no se expresa en las obras fílmicas como un rasgo aislado de la identidad venezolana, sino que ésta viene a ser conformada como resultado de la mezcla de un cúmulo de rasgos. Puede afirmarse entonces que la tolerancia, más que un *rasgo de identidad cultural*, es una *tendencia de comportamiento*. Como se afirmara en el desarrollo de la investigación, existe una tendencia de los individuos a tomar una posición de comprensión ante el otro; ésta tendencia no es sinónimo de pleno entendimiento del “otro” pero podría ser un paso previo para alcanzarlo. En otras palabras, para el venezolano la **sociabilidad** es el rasgo determinante de su identidad cultural, mientras que la **tolerancia** es solo un comportamiento casual. Gracias al análisis fílmico pudo observarse cómo la tolerancia es una variable sin duda presente en la narración fílmica, pero que es opacada al contrastarla con su contraparte, la *tendencia a la intolerancia*, la cual como variable está aún mucho más presente en el discurso fílmico venezolano.

Metodológicamente, la investigación abordó el análisis de los textos fílmicos culturales a partir de sus elementos de composición fílmica, y de la caracterización de los tipos culturales lotmanianos representados en las obras analizadas. El

análisis de los textos fílmicos de la muestra fue realizado sobre la base de los elementos de composición interna del film, analizando cada secuencia, sonido, frase, estrategia discursiva, recursos fílmicos y estructuras de significación; mientras que la caracterización cultural se ha logrado al cotejar las características de la estructura narrativa de cada película con las características de cada tipo cultural.

De lo anterior se deriva una conclusión central a destacar: la valía metodológica de la semiótica de la cultura como metodología de soporte para el desarrollo de este tipo de investigaciones. Gracias al uso de esta metodología ha sido posible considerar a cada una de las obras fílmicas como unidades de arte narrativa llenas de lenguajes diferentes e interactuantes, los cuales contienen signos que, a su vez, son portadores de información acerca de la sociedad donde han sido creados y difundidos.

La semiótica de la cultura, base de la presente investigación, permitió asumir a los objetos muestrales como elementos cuyos signos -poseedores de sentido- encarnan la *representación* de lo social. En este sentido, la muestra de seis obras fílmicas permitió realizar la reconstrucción de un texto-constructo del cual fue posible abstraer las características presentes en la sociedad venezolana, y, de la misma manera, ha permitido observar la representación de la tolerancia y la intolerancia como fenómeno social en Venezuela.

Así, el principal aporte metodológico de la investigación ha sido poder comprobar cómo el arte es susceptible de ser abordado como campo fructífero para la investigación sociológica pues, como afirmara Lotman, todo texto artístico conserva en sí mismo la estructura de significado de su sociedad.

En función de lo anteriormente expuesto es posible abordar el objetivo general propuesto inicialmente, a saber, identificar la tolerancia como fenómeno social presente en los textos de cultura, a través del estudio del cine venezolano, y concluir que la tolerancia, aunque presente, no es una variable dominante en las obras del cine venezolano leídas como textos de cultura. **La tolerancia, capacidad de aceptar las actitudes y comportamientos de los demás aunque vayan contra lo que se considera correcto y verdadero en el propio grupo, ha tenido una presencia débil dentro del discurso fílmico venezolano de la**

década de los noventa.

Es conveniente recordar la propuesta de Fetscher, según la cual la tolerancia es una *pequeña virtud* pues su valor depende del desarrollo de otras virtudes como la libertad y la justicia. En Venezuela, el desarrollo de la tolerancia se ha visto limitado ante la ausencia de un Estado garante de la libertad y la justicia; es por ello que, tal como se señalara anteriormente en estas conclusiones, no se puede afirmar, siguiendo la definición nominal propuesta, que el venezolano sea completamente tolerante, ya que poseer esta cualidad pasa por ejercer comportamientos de apertura, reconocimiento a la legitimidad y comunicación efectiva con aquellos de postura diferente u opuesta a la propia; éstos elementos son dejados de lado en el ámbito de lo público, dimensión en la cual se adoptan formas de ser que se orientan hacia la evasión de la confrontación y hacia la indiferencia.

Al tomar a la tolerancia como característica propia de la sociedad venezolana, como se viera en los estudios de Montero, el venezolano asume que es un individuo susceptible a la apertura ante individuos o grupos con características contrarias a las propias, reconociendo la legitimidad de sus creencias y respetando sus derechos, lo cual supone comunicación efectiva en la forma de diálogo y discrepancia crítica. Sin embargo, apertura, reconocimiento de la legitimidad, respeto, comunicación y discrepancia, son características propias del individuo tolerante que parecen ser contrarias a ciertas características que conforman la identidad venezolana tal como se las muestra en las películas estudiadas. Se configura, pues, un individuo que privilegia sobre todas las cosas a su grupo de pertenencia, y que posee una alta carga de discrecionalidad en el ejercicio de la tolerancia hacia los ajenos a él.

El venezolano construye lo social a partir de situaciones donde se privilegian las relaciones familiares y de amistad antes que las relaciones que rigen el respeto a la mayoría; desde este punto de vista no es posible hablar de un venezolano plenamente tolerante ya que para el individuo común los otros ciudadanos solo serán objeto de derecho siempre que sus acciones, opiniones y actitudes no contrasten con las propias ni con las de su grupo de pertenencia. Para hablar de tolerancia es necesario privilegiar valores universales sobre

situaciones particulares, lo cual no ocurre en el grueso de la cultura venezolana. Es por ello que, en el marco del caso venezolano, la tolerancia no llega a ser un rasgo definitorio de la cultura, sino una tendencia de comportamiento que se orienta hacia el polo opuesto, la intolerancia.

El venezolano, entonces, parece tener de sí mismo una visión de la tolerancia mal entendida, la cual se contenta con el *dejar hacer, dejar pasar*, que se place en hablar de convivencia cuando realmente tiende a excluir, pues el otro, el diferente, no es tomado en cuenta como parte de la realidad que se vive sino que es ignorado, víctima de la indiferencia de la mayoría. Es decir, el venezolano se contenta con una tolerancia pasiva, característica que permite el desarrollo de la intolerancia.

En la búsqueda de una democracia que favorezca el desarrollo económico y social del país, cuando se persigue elevar la calidad de vida de la población y abrir nuevos caminos a la participación política eficaz de los venezolanos, la tolerancia se convierte en un prerequisite indispensable para el diálogo nacional y para la construcción de una visión concertada de país. Una vez que se ha comprendido y aceptado lo débil de la tolerancia dentro de los rasgos que componen la cultura venezolana, no queda más que incentivarla entre la población a fin de asegurar un medio social de pluralismo, respeto y armonía.

La recién culminada década de los noventa dejó como legado cinematográfico en Venezuela, una serie de obras representativas de los modos de ser y sentir de los venezolanos, a partir de ella los espectadores fueron capaces de disfrutar en la sala de cine de una serie de textos fílmicos desde los cuales reconocer y profundizar en su propia identidad cultural.

Hoy el cine nacional se ve ante el reto de seguir representando a los venezolanos, y como lenguaje artístico en el cual predomina la función estética, continuar brindando elementos para la construcción de un proyecto de país que nazca de una concepción común de identidad y que, desde sus logros, se sume al desarrollo integral de la sociedad venezolana.

- ◆ ABAD GÓMEZ, Héctor. Manual de Tolerancia. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1990.
- ◆ AKOUN, André. Sociologie de communications de masse. Hachette Superieur. Paris. 1997.
- ◆ ALEMÁN, Carmen Elena (comp). Los rostros de la identidad. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar. Caracas. 2001.
- ◆ BAVARESCO DE PRIETO, Aura M. Proceso Metodológico en la investigación. Academia Nacional de Ciencias Económicas. Caracas. 1992
- ◆ BELL, Daniel y otros. Industria cultural y sociedad de masas. Monte Avila Editores. Caracas. 1992.
- ◆ BERGER, Peter y Thomas Luckmann. La Construcción Social de la Realidad. Amorrortu Editores. Argentina. 1979.
- ◆ BRIONES, Guillermo. Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales. Editorial Trillas. México. 1998.
- ◆ CAMPRA, Rosalba. América Latina: la identidad y la máscara. Siglo Veintiuno editores. México. 1987.
- ◆ CENTENO, Daniel. Posmodernidad en el cine: Romeo y Julieta como espejo de la sociedad contemporánea. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Comunicación Social.UCAB. 1998
- ◆ CHATMAN, Seymour. Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus Humanidades. Madrid. 1990.
- ◆ CORDOBA, Victor. El modo de vida. UCV. Caracas. 1986.
- ◆ CRUZ, Manuel (comp.) Tolerancia o barbarie. Gedisa Editorial. Barcelona. 1998.
- ◆ ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Editorial Lumen. Barcelona. 1973.
- ◆ FETSCHER, Iring. La Tolerancia. Gedisa Editorial. Barcelona, 1996.
- ◆ FUNDACIÓN FRANCISCO HERRERA LUQUE. Balance Psicosocial del venezolano del siglo XXI. Editorial Grijalbo. Caracas. 1998
- ◆ GOLDMANN, Annie. Cine y Sociedad moderna. Editorial Fundamentos. Madrid. 1971.

- ◆ GONZALEZ FABRÉ, Raúl, S.J. Sobre el estado del Estado en Venezuela. Centro Internacional de Formación Arístides Calvani. Caracas. 1997.
- ◆ GOODE, William. Métodos de Investigación Social. Editorial Trillas. México. 1984.
- ◆ HALLIDAY, M.A.K. El lenguaje como semiótica social. Fondo de Cultura Económica. Colombia. 1998.
- ◆ HANNOT, Thamara. La Mirada inconforme: una exploración crítica de la literatura de pensamiento en Venezuela. Trabajo para optar al título de Doctor en Literatura. Universidad Simón Bolívar. 1996
- ◆ ISER, Wolfgang. The aims of representation. C.U Press. 1987.
- ◆ JARVIE, I.C. Sociología del Cine. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1974.
- ◆ JIMENEZ, José. La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse. Editorial Tecnos. Madrid. 1983.
- ◆ KRIPPENDORF, Klaus. Metodología del análisis de contenido. S/e. S/l. 1975.
- ◆ LEYRA, Ana María. La mirada creadora. Ediciones Península. Barcelona. 1993
- ◆ LIGHT, Donald; KELLER, Suzzane y CALHOUN, Craig. Sociología. Mc Graw Hill. México. 1991.
- ◆ LOCKE, John. Carta a la Tolerancia. Instituto de estudios políticos. UCV. Caracas. 1966.
- ◆ LOHISSE, Jean. Les systémes de communication. Armand Collin. Paris. 1998.
- ◆ LOTMAN, Iuri. La semiosfera. Tomos I, II y III. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia. Madrid. 1998.
- ◆ _____ . Estética y Semiótica del cine. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1979
- ◆ McENTEE, Eileen. Comunicación oral para el liderazgo en el mundo moderno. Mc Graw Hill. México. 1996.
- ◆ MADRID, Leyla. La fundación mitológica de América Latina. Espiral Hispano Americana. Madrid. 1989.
- ◆ MARTÍNEZ BLANCO, María Teresa. Identidad cultural de hispanoamérica. Europeismo y originalidad americana. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid. 1988.

- ◆ Mato, Daniel (coord.) Diversidad Cultural y Construcción de identidades: Estudios sobre Venezuela América Latina y El Caribe. Fondo Editorial Tropykos. Caracas. 1993.
- ◆ MIRANDA, Julio E. Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano. Monte Avila Editores. Caracas, 1993.
- ◆ MONTAÑEZ, Ligia. El Racismo oculto en una sociedad no racista. Fondo Editorial Tropykos. Caracas. 1993.
- ◆ MONTERO, Maritza. Ideología, alienación e identidad nacional. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1984.
- ◆ MONTEVERDE, José Enrique. Cine, Historia y Enseñanza. Editorial Laia. Barcelona. 1987 .
- ◆ MORENO OLMEDO, Alejandro. La familia popular venezolana. Curso de Formación Sociopolítica. Número 15. Fundación Centro Gumilla. 1995.
- ◆ OCAMPO, Estela. Apolo y la máscara. Icaria. Barcelona. 1985.
- ◆ PINO ITURRIETA, Elías (comp). La Cultura de Venezuela. Historia Mínima. Fundación de los Trabajadores de Lagoven. Caracas. 1996.
- ◆ RIMBAUD, Romaguena. El cine en la escuela. GC. S/L.1994
- ◆ RITZER, George. Teoría Sociológica Contemporánea. McGraw-Hill. Buenos Aires . 1993.
- ◆ SABINO, Carlos. Metodología de la Investigación. El Cid Editor. Buenos Aires. 1978.
- ◆ SORLIN, Pierre. Sociología del Cine. Fondo de Cultura Económica. México. 1977.
- ◆ TOVAR, Ivelisse. Familismo amoral de los venezolanos : realidad inventada o modelo certero. Trabajo para optar al título de licenciado en Sociología. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas. 2001.
- ◆ TOURAINÉ, Alain. Igualdad y diversidad: las nuevas tareas de la democracia. FCE. 1998.
- ◆ _____ . ¿Podremos vivir juntos?. Fondo de Cultura Económica. Brasil. 1997.

- ◆ _____ . Crítica de la Modernidad. Fondo de cultura Económica. Argentina. 1994.
- ◆ VILDA, Carmelo. Proceso de la cultura en Venezuela. Volúmen II y III. Curso de Formación Sociopolítica. Número 31. Fundación Centro Gumilla. 1997.
- ◆ VILLEGAS LOPEZ, Manuel. Arte, Cine y Sociedad. Ediciones JC. Madrid. 1991.
- ◆ ZAPATA, Roberto. Valores del Venezolano. Ediciones Conciencia 21. Caracas. 1996.
- ◆ ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Catedra/ Universidad del País Vasco. Madrid. 1998.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- ABLAN PACHECO, Edymar. “Intolerancia en nombre de la fé”. En: EL Universal. 22 de Abril de 2001. Pg 1-10.
- BISBAL, Marcelino. “Sociedad, Información y comunicación”. En: Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Octubre-Diciembre. 1994
- CASTILLO, Laura Helena. “Paulo Coelho”. En: Domingo. Encartado de El Nacional. Caracas, 4 de Marzo de 2001. Año 2. Número 74.
- GONZALEZ, Wilfredo. “Personajes y Tendencias Representativas de Nuestra Cultura”. Revista SIC. N° 600. Diciembre 1997.
- GONZALEZ; Juan Antonio. “Un cine en pugna con la intolerancia”. En: El Nacional. 1° de Julio de 2001. Pg C/12.
- HERNANDEZ, Taynem. “Te odio, yo también”. En: El Universal. Caracas, 3 de Junio de 2001. Pg 1-8

- KRISTEVA, Julia. "On Yury Lotman". Publication of the modern language Association. N°109. 1994
- LUCIEN, Oscar. "Poética del Cine Venezolano". En: *Verbigracia*. Encartado de El Universal. N°32. Año IV.
- LUZARRAGA, Raquel. "Cine y Pensamiento. Roman Gubern 'el McLuhan o el Eco español'". En: *Verbigracia*. Encartado de El Universal. N°19. Año IV. 10 de Febrero de 2001.
- MIRES, Fernando. "La cultura de la globalización". En: Revista venezolana de Análisis de Coyuntura. Volumen V. Número 1. Enero. 1999.
- Revista **Videoforum**. Ciencias y Artes de la comunicación audiovisual. Números 2 al 19. Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión. Caracas.
- Rivas, Carlos. A. "Incertidumbre y tolerancia". En: El Nacional. 9 de Mayo de 2001. Pg: A/18.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- ASÚN, M. Tolerancia o discriminación. Chile. Publicación electrónica. 1999.
En: www.tolerancia.cl
- Interlink Headline News N° 2271 (Editorial). En: www.alpa.com
- UNESCO. "Los siete saberes necesarios para la educación del futuro". En: www.unesco.org.