



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

TRABAJO DE GRADO

Presentado para optar al título de:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA (SOCIÓLOGO)

Título: **Análisis sociológico de la representación que el cine venezolano hace de la ciudad de Caracas como un espacio violento.**

Realizado por: Gallardo Pérez, Elizabeth

Profesor Guía: Vivas Lacour, Carmen Victoria

RESULTADO DEL EXAMEN:

Este Trabajo de Grado ha sido evaluado por el Jurado Examinador y ha obtenido la calificación de _____ () puntos.

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____



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

**Análisis Sociológico de la Representación que el Cine Venezolano hace de la
Ciudad de Caracas como un Espacio Violento**

Tesista: Gallardo Pérez, Elizabeth
Tutor: Vivas Lacour, Carmen Victoria

Caracas, 9 de mayo de 2012

DEDICATORIA

A mi mamá y a mi papá, por ser mis guías durante la realización de este trabajo, y por la paciencia demostrada en los buenos y malos momentos que se suscitaron en el transcurso de la realización del presente estudio

A mi hermana Marisol, por ser mi mejor e incondicional amiga

A Mara Da Ruos, quien nunca me permitió rendirme ante las adversidades surgidas a lo largo de la carrera, y gracias a la cual puede llegar a la meta siendo mi compañera en buena parte del camino de vida recorrido

AGRADECIMIENTOS

A mi Tutora, Carmen Victoria Vivas Lacour, por haberme conducido en la realización de este arduo trabajo, y por el interés y compromiso que ha prestado para la culminación de esta investigación

A todos mis profesores de la carrera que han despertado en mí el amor a la sociología, pero especialmente a Francisco Coello, por su incondicional apoyo y confianza a lo largo del desarrollo de la carrera

A la propia sociología, quien ha despertado en mí una gran avidez de conocimiento en aras de la consecución de este trabajo

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Índice General.....	iv
Resumen.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	7
Formulación del Problema.....	13
Objetivos.....	14
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	15
Representaciones e imaginarios sociales.....	15
El cine y las formas de representar la violencia en las producciones cinematográficas.....	22
Espacios representados.....	28
La ciudad y la vida a través de los imaginarios urbanos.....	34
La ciudad y el cine.....	37
CAPÍTULO II: APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE CARACAS COMO ESPACIO VIOLENTO.....	40
Tipo de investigación.....	40
Unidad de Análisis.....	41
Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas.....	42
Forma de abordaje de las categorías de análisis en el conjunto de las producciones cinematográficas.....	42
Operacionalización de las categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas.....	42
Tipo de muestreo y muestra.....	54
Criterios de selección de la muestra.....	54

Elaboración del guión y de la producción del film como estrictamente venezolanos.....	54
Producciones cinematográficas comprendidas entre el período 1992 y 2008.....	55
Historia de ficción(no documental).....	56
La violencia como elemento dentro del discurso narrativo de las obras fílmicas.....	56
El tema de lo urbano.....	57
Mecanismo metodológico para el análisis del film.....	58
CAPÍTULO III. RESULTADOS Y ANÁLISIS.....	61
III. I. Análisis fílmico de Secuestro Express.....	62
III. II. Análisis fílmico de El Enemigo.....	137
III. III. Análisis fílmico de Hermano.....	172
CAPÍTULO IV. PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	201
Relación de las trayectorias de vida de los personajes a través del uso de la violencia.....	201
Ejercicio del poder a través del uso de la violencia y de las armas.....	202
Violencia como mecanismo de solución de conflictos ante la percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social.....	202
Naturalización de la violencia por medio de los recursos fílmicos y narrativos de las obras.....	203
CAPÍTULO V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	210
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	214



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

Tutor: Carmen Victoria Vivas Lacour

Autor: Elizabeth Gallardo Pérez

Año: 2012

RESUMEN

La investigación realizada es un estudio de tipo exploratorio que analiza el modo en que las producciones cinematográficas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento a través de una aproximación sociológica al cine venezolano, utilizando como objeto de estudio una muestra de producciones fílmicas venezolanas. La aproximación dada al objeto de estudio presenta como categorías de análisis, el conjunto de elementos del discurso narrativo del cine venezolano cuya significación giran en torno a la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento, siendo operacionalizadas mediante elementos de composición del film y elementos discursivos. Dichas categorías de análisis se estudiaron en función de los referentes teóricos que se plantean a lo largo de la investigación, principalmente aquellos referidos a las teorías del cine y las formas de representar la violencia en las producciones cinematográficas y las concernientes con espacios representados. Los conceptos utilizados dentro de esta investigación incluyen, representaciones e imaginarios sociales, representación del espacio, cine de violencia, ficción de violencia, imaginarios urbanos. El marco metodológico incluyó un muestreo no probabilístico intencional. Los análisis de los resultados muestran cuatro dimensiones existentes entre la representación de la violencia y las producciones cinematográficas estudiadas, las cuales son: Relación de las trayectorias de vida de los personajes a través del uso de la violencia, ejercicio del poder a través del uso de la violencia y de las armas, violencia como mecanismo de solución de conflictos ante la percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, naturalización de la violencia por medio de los recursos fílmicos y narrativos de las obras. Finalmente, el principal aporte metodológico de la investigación, consistió en mostrar que el arte es un campo fructífero para la investigación sociológica, en la medida en que constituye en una expresión artística de la realidad social venezolana, en cuanto estructura significativa de su sociedad.

Palabras clave: Representaciones sociales, imaginarios, ciudad, cine, ficción de violencia.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes y formulación de motivos

La violencia, como área de estudio, ha sido abordada desde distintas perspectivas. Existen investigaciones basadas en cifras de actos violentos que demuestran el interés que genera el tema en las Ciencias Sociales¹. Lamentablemente, los datos referentes a esta problemática, incluidos los que tratan de violencia física, son de difícil acceso. Ello debido a que los datos oficiales no han sido dados a conocer por las autoridades encargadas de suministrarlas. Por primera vez, en la historia venezolana reciente, los datos de homicidios no están disponibles para la opinión pública ni para la prensa ni para los investigadores (Briceño-León, 2007, p. 70). No obstante, a pesar del silencio que se intenta construir desde las instituciones gubernamentales sobre el tema, es un asunto recurrente que se manifiesta como una preocupación en la sociedad. Por tanto, aunque las autoridades oculten los datos concretos la violencia es parte de la cotidianidad y ésta puede ser percibida desde distintas vertientes; puesto que lo oculto, lo reprimido se evidencia en distintas formas que manifiesten sus elementos constitutivos (Freud, 1948, p. 119).

Por la relevancia de la problemática, proponemos abordarla desde una forma que expresa el malestar social: mediante el estudio del lenguaje y su representación.

El discurso sobre la violencia señala una perspectiva de esta que es importante estudiar. Uno de los elementos que evidencia dicha importancia es el hecho de que, en el mundo actual — y particularmente en las ciudades—la violencia y los discursos sobre ella se

¹Podemos mencionar, entre ellos, los estudios ¿Quiénes son las víctimas de la Violencia en Caracas? Un análisis social del riesgo de la violencia no-fatal (Ávila, Olga, Roberto Briceño-León y Alberto Camardiel, 1998); La Cultura emergente de la violencia en Caracas; (Briceño León, 1997); Encuesta de Violencia y Sistema de Justicia Penal en Venezuela (LACSO, 2004); Violencia Urbana y Sistema de Justicia Penal (LACSO, 2006).

han integrado a la vida cotidiana con tanta presencia como la que tienen algunos de los ámbitos más tradicionales de la vida social. Así, resulta tan habitual hablar de violencia —en sus diversas formas— como podría serlo hablar sobre el trabajo, la familia y los desplazamientos en la ciudad. En este sentido, cabe preguntarse, si el recrudecimiento de la violencia que experimentan las sociedades actuales, está derivado de la construcción de discursos en torno a ella, en especial aquellos que la narran en la cotidianidad urbana y en la vida en la urbe (Lindón, 2006, p. 56).

El discurso que narra una ciudad remite a la idea de la representación como forma de acceder e interpretar la realidad, ya que, en tanto se constituye como uno de los campos principales en donde se juega la producción del imaginario social de una sociedad. Al estar la realidad penetrada por imaginarios —puesto que ésta se encuentra explicada por aparatos narrativos de diversa índole— y, por lo tanto, al ser la ficción constitutiva de lo real, podemos leer estos discursos como expresiones de la misma; esto con el fin de dar luz sobre el fenómeno de la violencia (De la Puente, 2003, p. 23).

En este orden de ideas, podemos señalar el modo como las ciudades han sido ampliamente narradas ficcionalmente. Alicia Ortega menciona el papel de la literatura en la representación de la ciudad:

Es posible tener una visión más completa y global de una ciudad desde una perspectiva aérea o desde un mirador colocado en un sitio estratégico, pero también es posible hacerlo desde el discurso literario que inventa un rostro, complejo y matizado de la ciudad [...] el trabajo con la ciudad desde la literatura no es sólo un trabajo de referencialidad sino un trabajo de enunciado, pues la ciudad es inventada y construida en el espesor del lenguaje (Ortega, 2002, p. 118).

Pero, lo importante es que el lenguaje que narra una ciudad se encuentra en estrecha relación con la forma como se percibe el espacio geográfico que es representado mediante la

interpretación del narrador; un lenguaje que no sólo se utiliza para crear una referencia de la urbe, sino que, además, la representa de elementos de la realidad que busca interpretar, en este caso en particular: la violencia urbana (Suárez, 2007, p. 60).

En Venezuela, tomando en cuenta lo mencionado con anterioridad, a partir de la década de los noventa hay una producción literaria que apunta hacia una visión de la ciudad o de lo urbano donde la violencia está presente. Ello nos podría llevar a pensar que a falta de respuestas gubernamentales y ejes racionalizadores satisfactorios, ante la impotencia del incremento de las estadísticas, la violencia produce crisis en todos los órdenes, también en el discurso narrativo y representativo de las ciudades (Rotker, 2000, p. 112). De igual forma, la violencia real de la ciudad se refleja en la literatura y en otras prácticas de la cultura, así parece que los diferentes canales culturales muestran un patrón recurrente de la violencia a lo largo de los años en la cultura venezolana. Este patrón como menciona Ana Teresa Torres, en *“Tatuajes de Ciudad”* (2007), presenta una narrativa de la ciudad, y en particular de Caracas, donde se busca el nudo de la violencia, intentando localizarlo en algún lugar: delincuencia, crímenes, bajos fondos, drogas, alcohol, “ajustes de cuentas” entre bandas, asesinatos de taxistas. Una ciudad miserable que emerge de lo ultra violento, que recoge destrucciones ocurridas o figuradas, en la que los habitantes se lanzan unos contra otros sin que pueda comprenderse otra lógica que el mismo desencadenamiento del miedo. Asimismo, resalta el hecho que nuestra narrativa parece dirigirse hacia la crónica roja. Caracas como la ciudad de los asesinatos impunes, los odios secretos, el sexo siempre relacionado con la muerte o la degradación (Torres, 2007, p. 15).

Pero como dijimos, la violencia también se expresa en otras prácticas de cultura y al igual que en narrativa, el cine, como expresión y reflejo de la cultura, muestra la convivencia en la ciudad de Caracas a través de su creación como un espacio violento. Es necesario recordar que los estudios referidos a las relaciones entre cine y ciudad han demostrado que este constituye una fuente documental indiscutible para el estudio de la ciudad al constituirse en tanto no solo como un documento gráfico sino también en un documento de carácter social capaz de describir los distintos ambientes urbanos del mundo contemporáneo (García, 2007, p. 40).

Así, la ciudad es no sólo el espacio en el que se desarrolla la anécdota fílmica, sino que además puede constituir un referente estético fijo en determinados movimientos artísticos

como es el caso del Neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague francesa donde se intenta crear desde una desaparición de los límites entre ficción y realidad. Asimismo, la ciudad puede convertirse en personaje insustituible de la película, pues el discurso narrativo no tendría sentido sin la misma o, puede ser a su vez, un elemento más para describir determinados momentos culturales, como ocurrió con el movimiento cultural de *la movida* en Madrid o servir simplemente como paisajes de fondo para crear ambiente como es el caso de las películas que hablan de temas de marginación social en los suburbios o tribus urbanas (García, 2007, p. 90).

En Venezuela, también podemos observar que el cine es un espacio en el cual se ha representado la ciudad. Sin embargo, las representaciones que se hacen del espacio urbano, en específico de la capital venezolana, muestran su construcción a través del discurso violento. En ciertas representaciones ciudad y violencia son partes de una misma ecuación y pareciera difícil narrar una de las partes sin incluir a la otra.

Por ello es pertinente hacer referencia al trabajo realizado por Belkis Suárez Faillace, ***“Cine y Violencia: La representación de la ciudad en dos producciones cinematográficas venezolanas” (2007)*** en el cual se analiza cómo la ciudad de Caracas ha sido representada a través del discurso de la violencia y cómo este lenguaje varía en dos producciones cinematográficas venezolanas. En ambas películas se conecta la ciudad de Caracas y la violencia: las imágenes, las luces, los movimientos de cámara, el lenguaje, los tonos de voces y las entonaciones se utilizan como un referencialidad de la capital venezolana como centro de la violencia urbana. El mundo imaginado, como sistema verbal construido intelectualmente, se elabora a base de símbolos y signos verbales violentos. La ciudad de Caracas se representa con violencia, más específicamente a partir de la ficción de violencia. La convivencia en Caracas y los logros en ella se hacen a pesar de la ciudad y no gracias a ella. Vivir y pensar Caracas es el arte y su cultura que parece haber tomado el camino ideológico de la violencia.

En última instancia, la violencia no se silencia, el problema de la violencia en la Ciudad de Caracas, no se oculta detrás de una serie de datos, está presente en la cotidianidad de la vida urbana y en la representación que se hace de la ciudad como un espacio violento.

Caracas son los ciudadanos que viven la ciudad, su cotidianidad, pero también su ficción y la conceptualización de los espacios que representa. Sin embargo, el hecho de que se construya la ciudad de Caracas como un espacio violento evidencia la necesidad de realizar una labor epistemológica que busque estudiar otros modelos de interpretación de la realidad del sujeto y de los grupos humanos que la componen, en conformidad con el imperativo de construir un proyecto de convivencia sostenible. Es así como, el cine proporciona un objeto de estudio para comprender la representación de Caracas como un espacio violento.

De esta forma, esta investigación se constituye en un estudio de tipo exploratorio que pretende analizar el modo en que las producciones cinematográficas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento a través de una aproximación sociológica al cine venezolano. Estableciendo para los alcances de la investigación, que el análisis de los modos en que las producciones cinematográficas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento, incluyen tanto la enumeración de las características que definen este tipo de representación, como la interpretación de los elementos simbólicos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano, y que a su vez, conforman los imaginarios urbanos que este tipo de representación involucra en sí.

No obstante, cabe preguntarse, más allá de las argumentaciones hechas hasta el momento, ¿Por qué es necesario llevar a cabo este tipo de investigación dentro del ámbito académico venezolano?

En primer lugar, las producciones cinematográficas venezolanas que construyen la ciudad de Caracas, a partir de un énfasis en el aspecto de la violencia, se constituyen en un valioso documento social ya que el cine como reflejo de la sociedad o como mitificación de ella responde a las necesidades de una época y por consiguiente su valor como documento social es indudable.

Precisamente, el cine venezolano en los últimos años parece reflejar las características de una sociedad que se encuentra signada por un recrudescimiento de la violencia en distintos aspectos de la vida social y en los distintos espacios espaciales que conforman la ciudad, lo cual se encuentra en mayor medida relacionado con el hecho de que la Ciudad de Caracas sea representada a partir de una ficción de violencia.

A su vez, la importancia de estudiar el problema de la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento a través del cine venezolano reside en el hecho de que el

discurso narrativo presente en estas producciones cinematográficas es un reflejo de cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales. Ello indica el valor de estudiar la ficción presente en el cine nacional como: la expresión artística de la realidad social venezolana.

Por otra parte, el cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna, ya que, es a la vez una representación o con más propiedad una recreación del espacio urbano. Además es un factor que influencia y explica la creación de las ciudades, por su capacidad de elaborar y hasta crear imágenes y deseos. Esta relación sirve de guía para entender la percepción social y los imaginarios urbanos que este tipo de construcción de la ciudad involucra en sí.

Sin embargo, a pesar de la importancia del tema de estudio planteado, podemos apuntar que no existen antecedentes de investigaciones sociológicas que aborden el problema aquí planteado. Por ello la presente investigación se constituye tanto en un estudio de referencia para posteriores investigaciones en torno al tema, como en un aporte para la construcción de nuevas teorías dentro de esta área de conocimiento de la sociología.²

Así, la presente investigación abre una ventana para el estudio de la violencia, la cual va más allá de una aproximación hacia sus manifestaciones estructurales, para abarcar las dimensiones culturales de expresión que la violencia ha ejercido en los últimos años dentro del conjunto de la sociedad venezolana.

² En América Latina se han realizado ciertos estudios en relación con el cine latinoamericano que apuntan a comprender la elaboración de la ciudad como un espacio violento. Entre las investigaciones que podemos mencionar se encuentran: Multiculturalidad, exclusión y representación en el cine brasileño de la Retomada. ¿La herencia del Tercer Cine? (Bascón Gutiérrez, M, A, 2008), El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine” (Quiroz, H, 2001), Nuevo cine Argentino, transformaciones, representaciones y economía de un fenómeno sociocultural (Barreras, L, 2004). No obstante, en Venezuela, sólo encontramos un antecedente cercano, titulado Cine y Violencia: La representación de la ciudad de Caracas en dos producciones cinematográficas venezolanas (Suárez Faillace, B, 2007).

Formulación del problema

Por las razones expuestas, este trabajo de investigación intentará focalizarse en las formas por las cuales las producciones cinematográficas venezolanas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento. Ello nos plantea como pregunta originante de esta investigación: **¿Cómo se representa la ciudad de Caracas como un espacio violento en las producciones cinematográficas venezolanas comprendidas entre el período 2005-2010?**

Dicha pregunta nos lleva a plantearnos como problema de investigación, **El análisis del modo como las producciones cinematográficas venezolanas comprendidas entre el período 2005- 2010, representan a la ciudad de Caracas como un espacio violento.**

En este punto, establecemos para los alcances de la investigación, que el análisis de los modos en que las producciones cinematográficas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento, incluyen tanto la enumeración de las características que definen este tipo de representación, como la interpretación de los elementos simbólicos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano, y que a su vez, conforman los imaginarios urbanos que este tipo de representación involucra en sí.

Objetivos

Objetivo general

Por otra parte, con el propósito de abordar la pregunta anteriormente planteada, la presente investigación tiene como objetivo general: **Analizar el modo como las producciones cinematográficas venezolanas comprendidas entre el período 2005- 2010 representan a la ciudad de Caracas como un espacio violento.** No obstante y, para ello, es indispensable alcanzar una serie de objetivos específicos que permitan responder de manera adecuada a los planteamientos de la investigación. De esta forma se han planteado como objetivos específicos del presente proyecto los siguientes:

Objetivos Específicos

- Describir los elementos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano. Específicamente, los elementos de imagen, verbales, conductuales, y de semiótica.
- Observar en relación con la división del espacio urbano este/oeste como se representan los espacios violentos en el contexto de las producciones cinematográficas venezolanas.
- Analizar los elementos del imaginario urbano que presentes en el cine venezolano contribuyen a la representación de Caracas como un espacio violento.
- Estudiar los elementos que conforman la ficción de violencia del cine venezolano.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO

Representaciones e imaginarios sociales

El estudio de la representación que se hace de una ciudad es relevante, pues ésta constituye una forma de interpretación de la realidad. De esta forma, es importante emprender investigaciones acerca de la representación de un objeto social en la medida que permite reconocer los modos y procesos de constitución del pensamiento social, por medio del cual las personas construyen y son construidas por la realidad social. Pero además, nos aproxima a las perspectivas y puntos de vista que sobre el mundo las personas o grupos tienen, pues el conocimiento del sentido común es el que la gente utiliza para actuar o tomar posición ante los distintos objetos sociales. Así, el abordaje de las representaciones sociales posibilita, por tanto, entender la dinámica de las interacciones sociales y aclarar los principios constituyentes de las prácticas sociales, pues la representación, el discurso y la práctica se componen mutuamente (Abric, 1994).

En principio, es menester señalar la importancia de los aportes realizados por la sociología Durkeimiana al campo de estudio de las representaciones sociales, al ser Emile Durkheim el autor de la noción de **“Representación Social”**. Este autor es quien acuñó el término **“Representaciones Colectivas”** para designar el fenómeno social por medio del cual se construyen las distintas representaciones individuales. Estas representaciones individuales son consideradas por Durkheim, como variables y efímeras, mientras que las representaciones colectivas son universales, estables e impersonales, correspondiendo a entidades tales como son: los mitos, las religiones y el arte, entre otras (Araya, 2002, p. 21).

De este modo, para Durkheim, las representaciones colectivas son producciones mentales sociales, que se constituyen en una especie de “ideación colectiva” que las dota de fijación y objetividad. Por el contrario, frente a la estabilidad que presentan las

representaciones sociales, las representaciones individuales serían variables e inestables, en tanto, que serían versiones personales de la objetividad colectiva, sujetas a cualquier influencia externa que afectan a los individuos (Elejabarrieta, 1991, p. 257).

Así, las representaciones colectivas explican el hecho de que las normas y valores de colectividades concretas no dependen de ningún individuo en particular, sosteniendo que de los sentimientos colectivos no puede tomarse conciencia más que determinándolos en objetos externos.

Por otra parte, para el sociólogo francés las representaciones colectivas se imponen a las personas con una fuerza constrictiva, pues ante los ojos de las personas, estas poseen la misma objetividad que las cosas naturales. Por lo tanto, los hechos sociales — como por ejemplo, la religión— son considerados como hechos independientes y externos a las personas, quienes, para esta concepción, son un reflejo pasivo de la sociedad (Durkheim, 1993). De este modo, las representaciones colectivas son exteriores a las conciencias individuales, ya que estas proceden de la interacción entre los individuos (Durkheim, 1993). De este modo, es como la integración social se da en el nivel simbólico.

A su vez, y subyacente a la idea persiste la noción de que los actores sociales construyen colectivamente las representaciones sociales, para una vez, construidas estas representaciones, orientarse por los códigos que estas proveen. Con relación a la representación social, Denise Jodelet (1984, p. 1), señala que:

Así la representación en tanto que social, no es una copia de lo real o ideal de la realidad, tampoco subjetivo, por el contrario se establece por la relación [...] Cualquier cantidad de cosas u objetos que forman parte de la vida, del pensamiento y conocimiento del individuo pasan a conformar lo presupuestado, por medio de “imágenes” que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc.

De este modo, las representaciones sociales:

[...] bajo sus múltiples aspectos intenta dominar esencialmente nuestro entorno, comprende y explica los hechos e ideas que pueblan nuestro universo de vida o que surgen en él, actuar sobre y con otras personas, situarnos respecto a ellas, responder a las preguntas que nos plantea el mundo, saber lo que significan los descubrimientos de la ciencia y el devenir histórico para la conducta de nuestra vida, etc. (Jodelet, 1984, p. 473).

Es así, como en el marco de esta investigación entenderemos el término “representaciones sociales” como un modo de construcción de la realidad basado en sistemas cognoscitivos con una lógica y un lenguaje propios el cual genera estructuras que permiten que la significación se construya dando paso a la “realidad social” (Chartier, 1992, p. 4). De igual modo, es importante señalar que en este concepto se incluye el hecho de que en los contenidos de las representaciones:

[...] encontramos sin dificultad la expresión de valores, actitudes, creencias para comprender los significados, los símbolos y formas de interpretación que los seres humanos y opiniones, cuya sustancia es regulada por las normas sociales de cada colectividad. Al abordarlas tal cual ellas se manifiestan en el discurso espontáneo, nos resultan de gran utilidad utilizar en el manejo de los objetos que pueblan su realidad inmediata (Banchs, 1986, p. 39).

En consecuencia, y a través de las expresiones de valores, actitudes, creencias y opiniones contenidas en las estructuras que conforman las representaciones sociales podemos comprender los símbolos, formas de interpretación y los distintos discursos sociales que articulan significantes y significados de violencia en la representación que se hace de la ciudad de Caracas como un espacio violento.

Por otra parte, y en este sentido se observa que la representación social es **pensamiento constituido**:

[...] En tanto que pensamiento constituido, las representaciones sociales se transforman efectivamente en productos que intervienen en la vida social como estructuras preformadas a partir de las cuales se interpreta, por ejemplo, la realidad. Estos productos reflejan en su

contenido sus propias condiciones de producción, y es así como nos informan sobre los rasgos de la sociedad en las que se han formado [...] (Ibáñez, 1988, p. 37).

Así, al hablar de representación social hacemos referencia a los procesos de categorización de la estructura de significados que los individuos aprehenden y con los cuales se conforman sus actitudes, valores y creencias que les llevan a conducirse, comunicarse y actuar de una manera determinada, y no de otra. Por tanto, sin esta estructura, que el hombre adopta y construye mediante la interacción y a través del mundo social no puede abordarse el concepto de representaciones sociales.

En referencia a las representaciones sociales, podemos resaltar que son dos los procesos que dan lugar a las representaciones sociales, estos procesos o mecanismos son definidos como el anclaje y la objetivación. El anclaje, concierne a la forma mediante la cual los saberes y las ideas referidas a determinados objetos comienzan a formar parte de las representaciones sociales de dichos objetos a partir de una serie de transformaciones específicas. En tanto que, la objetivación da cuenta del modo en que las estructuras sociales inciden sobre la formación de las representaciones sociales, y de cómo los esquemas ya construidos intervienen en la elaboración de nuevas representaciones (Araya, 2002, p. 33).

Por otra parte, Emmanuel Borgucci (2005, p. 161) define, el anclaje y la objetivación, en los siguientes términos:

El primer proceso se concibe como el abordar una situación problemática que se presenta y afecta el mundo de vida de una persona. La persona trata, con su acervo de conocimientos y experiencias, de adscribir las situaciones problemáticas nuevas a su mundo de categorías[...] El proceso de objetivación convierte una serie de denominaciones y clasificaciones abstractas en denominaciones y clasificaciones con contenido concreto[...] Este proceso consta de dos fases: *la transformación icónica* y *la naturalización*. La transformación icónica implica la asociación de un determinado objeto (denominado) y una representación sensible que necesariamente no está presente al momento en que se piensa, *es el núcleo figurativo* (figura que es o sirve de representación de otra cosa).

En el caso de la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento interesa la definición relacionada con el concepto de objetivación, en tanto, que se constituye en una forma de abordar una situación asociando características de un objeto que no está presente, en otra situación, representándolo.

Además, y teniendo presente lo resaltado anteriormente, se puede determinar que las representaciones sociales “son poderosamente capaces de determinar la estructura de pensamiento y creencias” (Jost, 1992, p. 119). Siendo entonces, para el investigador un medio de acceso a la realidad social. Lo cual es sumamente importante, si tenemos en cuenta que la representación de la ciudad de Caracas que realiza el cine venezolano como un espacio violento refleja cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales, constituyéndose en una expresión artística de la realidad social venezolana. Así, “construir, la noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales de los manejados en esas mismas sociedades” (Chartier, 1992, p. 57).

De igual modo, los intercambios verbales realizados en la vida cotidiana, exigen algo más que la utilización de un mismo código lingüístico, exigen que a su vez se comparta el mismo trasfondo de representaciones sociales, aunque estas representaciones sólo sean esgrimidas para expresar posturas contrarias. Este trasfondo común suple el preciso rigor discursivo que es necesario para transmitir sin ambigüedades los significados apropiados, rigor que es imposible mantener en el transcurso de las improvisaciones espontáneas que surgen en el acontecer de la vida diaria. Es así, como a partir de las representaciones sociales, las personas pueden producir los significados requeridos para comprender, evaluar, comunicar, y actuar en el mundo social (Araya, 2002, p. 38).

Por lo tanto, estudiar las representaciones sociales extraídas de distintas prácticas culturales y artísticas, como es el cine, en momentos históricos particulares, es de suma importancia, en la medida en que:

una sociedad no está compuesta simplemente por la masa de los individuos que lo componen, ni por el territorio que esos individuos ocupan, ni por las cosas de las que se sirven o los movimientos que realizan, sino principalmente por la idea que tienen de sí mismos (Durkheim, 1993, p. 661).

Por otra parte, para Wolfgang Iser, la representación social constituye una creación de significados, [...] “representation is first and foremost an act of performance, bringing forth in the mode of staging something than in itself is not a given” (Iser, 1993, p. 232). Lo cual significa que, la representación no es un mero reflejo de condiciones o significados sociales. Sino que constituye una organización simbólica autoreflexiva, pues las condiciones para su comprensión, y que a su vez, permiten la representación, se hayan en el discurso mismo.

A su vez, hay que mencionar, en virtud del papel que tiene el cine como objeto de estudio de esta investigación, que el mismo puede referirse a la realidad, pero siguiendo a Wolfgang Iser (1993), esta expresión artística no imita a la realidad, pues lo que establece es una **REPRESENTACIÓN** (como acto performativo) por medio de signos reconocibles, los cuales permiten un entendimiento del mensaje.

De este modo, las representaciones que el cine venezolano hace de la ciudad de Caracas como un espacio violento van abrir una vía de entrada a los imaginarios sociales. Charles Taylor (2004, p.23), define el concepto de imaginario como:

By social imaginary, I mean something much broader and deeper than the intellectual schemes people may entertain. When they think about social reality in a disengaged mode. I am thinking, rather, of the people imagine their social existence how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underline these expectations.

Por ende, el imaginario es una construcción social colectiva que responde y se da mediante la interacción de los individuos a través del mundo social, encontrándose en una permanente remodelación, siendo a su vez, una suerte de edificio mental que nunca se termina ni se terminará de ampliar o remodelar.

De igual forma, el imaginario forma parte de las representaciones que, citando a Le Goff:
[...] engloba toda traducción mental de una realidad exterior percibida. El imaginario hace parte del campo de la representación. Pero ocupa la parte de la traducción non reproductora, no simplemente transpuesta en imagen del espíritu, sino creativa, poética en el sentido etimológico del término [...] la fantasía lleva al imaginario más allá del territorio de la representación, lo desborda (Le Goff, citado por Amirou, 1995, p. 31).

Por tanto, el imaginario puede ser descrito como el conjunto de creencias, imágenes, y valoraciones definidas en torno a una actividad, a un espacio, a una persona o sobre una sociedad en un período de tiempo determinado. A su vez, la representación que el imaginario elabora de un proceso, es construida mediante imágenes reales o poéticas, las cuales se encuentran inmersas en el campo de la fantasía, siendo estas variables y distendidas, permitiendo que el imaginario sea una construcción social, al mismo tiempo individual y colectiva en permanente remodelación (Hiernaux, 2002, p. 2002).

Es así, como estas organizaciones simbólicas son principios ordenadores de lo real, las cuales condicionan las representaciones y pueden hacer presente el objeto imaginario en lo real social, permitiendo que los significados del texto emerjan del imaginario. Por ende, la representación social es la construcción simbólica cuyo contenido es ese imaginario.

Por esas razones, y partiendo de estas referencias se puede proponer una conceptualización de la representación social, como una relación entre el hombre con el mundo y con los demás hombres, una modalidad particular de conocimiento, la cual elabora los comportamientos y la comunicación entre los individuos. Es así, como la representación se constituye en un corpus organizado de conocimientos y en una de las actividades por medio de las cuales los hombres hacen inteligible la realidad social, integrándose en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, para así, liberar los poderes de su imaginación. De igual modo, y a través de las representaciones sociales, las cosas y objetos simbólicos que forman parte de la vida, pensamiento y conocimiento del individuo pasan a conformar lo presupuestado, por medio de imágenes que sintetizan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar los fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc. De esta manera, se logra acceder a los imaginarios sociales, siendo entendidos estos, como las maneras en las que los actores sociales imaginan su existencia entre sí, construyen expectativas, así como las normativas que existen bajo esas expectativas.

El cine y las formas de representar la violencia en las producciones cinematográficas

Tras la intención de comprender el modo como las producciones cinematográficas venezolanas representan a la ciudad de Caracas como un espacio violento es importante considerar las nociones existentes en torno al cine de violencia y las formas en las cuales se le expresa a través de la pantalla.

En primer lugar, es menester resaltar que dentro de los temas sociales reflejados por el cine venezolano en la década de los noventa, el principal tema vigente en la filmografía lo constituye la *violencia urbana*:

La cual tiene sus máximos exponentes en las obras de César Bolívar y Solveig Hoogesteijn. Películas representativas de esta época como *Sicario* se desarrollan en base al *cine de violencia*. Miseria, droga, delincuencia, violencia y corrupción son las temáticas más representadas en el contexto venezolano (Ruiz Rodríguez, 2000, p. 87).

Sin embargo, puede notarse que la violencia en el cine venezolano no es fortuita. La violencia se convierte en un tema recurrente durante esta década tal vez porque es vivida por los venezolanos cotidianamente.

A su vez, el cine venezolano de largometraje argumental que se relaciona con el cine de violencia ha sido durante los noventa: *Urbano y Caraqueño*:

La mayoría de los films de ficción realizados hasta la fecha muestran acciones cuyo desarrollo tienen lugar en la capital del país. La ruralidad es una noción que le es particularmente ajena. Así, la ciudad de Caracas se convierte en una protagonista, en una dimensión de los personajes de la trama o en una referencia dentro del guión, en aras de entender la violencia urbana reflejada por la filmografía de la década de los noventa (Miranda, 1994, p. 30).

En tanto, las tendencias y fusión de viejas y nuevas respuestas cinematográficas abren una serie de incisos que amplifican el análisis, agregando a su vez, un nuevo entramado de perspectivas más representativas en torno al abordaje de la violencia en el discurso narrativo de las producciones cinematográficas. De este modo, los cineastas emprenden la representación de la violencia desde diferentes enfoques y estilos. Así, unos optan por el tratamiento naturalista y se detienen en el relato psicológico de los personajes. Otros construyen la ficción desde unos parámetros de atroz realismo: imágenes sobrias; impactantes y secas. Todavía hay quienes prefieren recurrir a un lenguaje hiperrealista, caricaturesco y onírico, mientras otros, optan por aplicar conocimientos teatrales para escenificar una violencia que estalla en el filme de una forma grandilocuente y operística (Sanchis, 1996, p. 67).

Debido a que es complejo establecer una categorización de las realizaciones dentro de un género determinado, ya que, no es extraño que en un mismo filme se incluyan diferentes tendencias, estilos y tratamientos, incluyendo el violento, podemos argumentar, que la definición de un “*cine de violencia*” per se, es un trabajo difícil y más aún arriesgado sobre todo tomando en cuenta que la violencia está presente en todas las facetas de la vida, como bien se apunta en lo que a la denominación del género violento se menciona (Sanchis, 1996, p. 30).

No obstante, en principio, se puede apuntar que la evolución de la presencia de la violencia dentro del cine se ha ramificado de distintas maneras, siendo presentada esta en un comienzo desde un punto de vista argumental. Así, en las primeras etapas, las situaciones violentas se mostraban y justificaban como elementos propios de acontecimientos históricos, ya sean de carácter bélico, social, ideológico o de cualquier otro tipo. De igual modo, la violencia se empleó también, para activar la reflexión social alrededor de un tema polémico (Gutiérrez de Terán, 2007, p. 92).

Es así, como la violencia en el cine nació como necesidad argumental, como ilustración didáctica de contenidos moralizantes e ideológicos, y con un objetivo distinto de sí misma. Su aparición en la pantalla no era gratuita sino que formaba parte del contenido argumental y de las intenciones que se querían transmitir a través de las producciones cinematográficas. Por ende, la violencia en esta etapa, se convierte precisamente en el

argumento central o más importante del film, siempre como un medio para un fin de tipo normalmente moral, político o social. Algunas veces, incluso se encuentra implícitamente presente y no como un contenido visual (Gutiérrez de Terán, 2007, p. 93).

Por otra parte, esta primera aproximación a la presencia de la violencia dentro del cine, sufre una primera transformación con la aparición de tres grandes géneros: el cine negro, el Western y el cine de terror. En estos géneros, la violencia forma parte esencial de la acción de los personajes, sin la cual no existirían ni tendrían sentido, pero no representan el "argumento" o "tema" del film. Lo que sucede, es que con estos géneros nace, en principio, una estética de la violencia, en donde, la violencia pasa a ser una necesidad del guión, acompañando el contenido central de manera más o menos sustancial. Sin embargo, ha dejado de ser, materia de reflexión moral o ideológica. Su valor, consiste en su importancia para el guión y para la puesta en escena desde su carácter estético, pero escasamente comunica un mensaje conceptual (Gutiérrez de Terán, 2007, p. 94).

De igual modo, esta aproximación sobre la violencia, también se ha transformado, y a finales de los ochenta, la violencia comienza a abandonar los contenidos argumentales de las películas, para convertirse en una forma narrativa con independencia de lo que se quiere narrar. A lo largo de estos últimos años se constata una demanda creciente de films cuya característica determinante es la violencia desproporcionada en sus imágenes, en la que la violencia queda despojada de cualquier contenido antropológico y se reduce a algo estrictamente coreográfico y carente de auténtica entidad dramática. Siendo una violencia sin significado (Gutiérrez de Terán, 2007, p. 95).

Por ende, si nos acercamos a la evolución de la presencia de la violencia dentro del cine, podemos ver como éste se ramifica según una cantidad de factores internos, externos cualitativos y cuantitativos que escapan a una definición certera. Como explica González (1997), la violencia ha existido de distintas maneras en muchas películas y en diferentes épocas. Siempre ha habido violencia en el séptimo arte en el siglo XX. El western de alguna forma vincula violencia, las series negras o policiales, el cine negro de los 40 y 50 es violento y, en estos momentos, como sustenta este autor, hay películas que no son de una violencia

evidente o externa, sino que son de una evidente violencia interna (González, citado por Montiel & Vieira Rodríguez, 1997, p. 20).

Sin embargo, más allá de las diversas formas por medio de las cuales la violencia presente en el cine ha evolucionado, puede hablarse de un acercamiento al género tomando en cuenta el hilo central que conduce y le ofrece una homogeneidad al film. Si revisamos en la definición de “género” se podría notar una de sus características principales, esbozada por Pellegrino (1997); y que requiere a aquellos componentes consustanciales a una narración que la diferencian de manera evidente de otra forma de contar el relato, de otro tipo de tramas temática definida dentro de un film (Pellegrino, citado por Montiel & Vieira Rodríguez, 1997, p. 30).

Así es, como tomando en cuenta esta característica, y considerando que aunque no existe una definición metodológica, no descartamos la posibilidad de considerar al *cine de violencia* como aquel donde el tema principal es la violencia y los demás son ingredientes que atavían este tema central y la recreación en esos actos. En otro caso, la violencia sólo juega un papel generador de situaciones (Lazo, citado por Montiel & Vieira Rodríguez, 1997, p. 32).

A pesar de esto, y como aclara Sanchis (1996) al abordar la representación de la violencia en el cine, nos interesa comprender visiones estéticas que giran en torno a épocas, directores, gustos, aplicación de la tecnología y ambiente, considerando además a la dimensión documental que puede variar en cuanto a la inmediatez y aproximación a los hechos y a la capacidad narrativa, estructurada a través de personajes y situaciones, factores todos que convierten una pieza cinematográfica en una obra de arte que se encuentra enmarcada en un mundo de imaginarios.

Por ello, consideramos adecuado, analizar las diversas manifestaciones o formas que adopta la violencia como característica de la vida humana, animal e incluso natural en el cine como representación ficticia de la realidad (Sanchis, 1996). En consecuencia, el autor identifica algunas formas de representar la violencia en el cine como: Violencia autodestructiva, violencia de pandillas, violencia bélica, violencia como recurso dramático.

Para los efectos de esta investigación cabría destacar una forma específica, que tiene relación con la violencia urbana y con el modo en que las ciudades son representadas en las

producciones cinematográficas; la cual Sanchis define con el término de "***Violencia como hostilidad social***": ***la violencia urbana***.

En este tipo de representación de la violencia:

El urbanista acumula día a día tensiones e insatisfacciones y la ansiedad, la prisa, el pragmatismo y el mercantilismo de las relaciones interpersonales hacen que estalle la violencia. Las grandes ciudades se convierten en el marco perfecto para el deterioro de las relaciones humanas y el mantenimiento de la violencia (Sanchis, 1996, p. 98).

Por otra parte, cabe destacar en relación al tema de investigación, que la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento es significativa en la medida en que el espacio representado se constituye en un concepto social en donde las relaciones sociales se reproducen y en el cual la identidad se construye. No obstante, para que en el cine se dé un determinado tipo de representación, en especial aquella que gira en torno a la ciudad de Caracas como un espacio violento, es necesaria la elaboración por parte de los autores cinematográficos de una ficción y discurso narrativo que interprete la realidad para representarla discursivamente en determinadas producciones cinematográficas. Es así, como el cine presenta determinados tipos de estética mediante las cuales se construyen significados, que no sólo son empleados en el discurso artístico sino en los discursos sociales. Desde una perspectiva socio-cognitiva del discurso, el cine y su estética pueden convertirse en instrumentos de representación de acontecimientos, relaciones, sujetos y cosas. Es decir, en instrumentos centrales en los procesos cognitivos de producción y consumo de textos.

A su vez, lo que parece ser más importante, es que podemos observar como en los últimos años el discurso narrativo presente en varias producciones cinematográficas reflejan cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales. Por lo que la ficción presente en el cine nacional, se constituye en la expresión artística de la realidad social venezolana.

Es de esta forma, es importante destacar la definición del concepto de ficción de violencia entendida esta como:

Aquellos elementos representativos que enfatizan la violencia, y a través de los cuales se da un proceso mediante el cual se construyen significados, empleándose no sólo en los discursos artísticos sino en todos los discursos sociales. Desde una perspectiva socio-cognitiva del discurso, la ficción de violencia es un instrumento de representación de acontecimientos, relaciones, sujetos y cosas. Es decir, es un instrumento central en los procesos cognitivos de producción y consumo de textos. De esta manera, la ficción de violencia es la forma en la cual los diversos discursos sociales articulan significantes y significados en las representaciones de acciones, relaciones, sujetos y cosas (Mitry, 1989, p. 20).

De igual forma, Baudrillard (1997), indica que la ficción de violencia puede ser entendida en términos de una estética de la violencia, en donde las imágenes ocupan un espacio normalizado, y esa normalización mediática de la estética de la violencia, crea un orden en el que determinados discursos (verbales y gráficos) son incluidos y destacados mientras que otros discursos son descalificados o excluidos, por lo que las interpretaciones extraídas de los determinados discursos se convierten en conocimiento compartido o en una comunidad de experiencias para una sociedad determinada.

Por ende, y a través de la definición del concepto de ficción de violencia entendemos revelar como el espacio de la ciudad de Caracas da origen a discursos sociales que articulan significantes y significados de violencia en la representación que se hace de la ciudad.

Es así como, este marco conceptual que planteamos se propone para comprender como dentro de los temas sociales reflejados por el cine venezolano en las últimas décadas, uno de los temas en la filmografía lo constituye la *violencia urbana*. Marco en el que se desarrollan películas emblemáticas en base al cine de violencia, a su vez, un cine que representa lo *urbano y lo caraqueño* como reflejo de esta en la urbe. De esta manera, podemos resaltar el modo como las producciones cinematográficas venezolanas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento, considerando las teorías referentes al cine de violencia y a la forma en que esta suele estar representada, principalmente teniendo en cuenta aquella forma que guarda relación con la violencia urbana y que construye a la urbe como un espacio violento.

Espacios Representados

Para profundizar en el estudio de los modos de representación de la ciudad como un espacio violento es necesario hacer una serie de consideraciones con respecto a las aproximaciones conceptuales sobre espacio y a las diferentes teorías en el tratamiento del concepto.

En primer lugar, hay que mencionar que es a partir de Henri Lefebvre cuando lo urbano se consolida como concepto, pues se empieza a desarrollar las concepciones referidas a las representaciones del espacio en donde se puede observar dos vertientes de significación, estas con respecto al espacio. Así, en principio, con representaciones del espacio, nos estamos refiriendo a los espacios concebidos, que se derivan de una lógica en particular y de saberes técnicos. Refiriéndose por ende, al "espacio conceptualizado, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, subdivisores tecnocráticos e ingenieros sociales" (Lefebvre, 1991, p. 38). Estos a su vez, se representan como espacios legibles, en forma de mapas y estadísticas, produciendo visiones normalizadas de la sociedad y relacionadas con las representaciones dominantes que surgen dentro de sí. No obstante, y como señala, éste autor, se puede visualizar como en las sociedades "tradicionales", las prácticas espaciales precedían a las representaciones del espacio, diferencia de lo que ocurre hoy en día en las sociedades de nuestro tiempo, pues en estas, antes de que se experimente el espacio a través de nuestras prácticas espaciales, éste ya ha sido representado por y para nosotros. Así, el efecto que se produce es de una creciente abstracción y descorporalización del espacio que resulta en un espacio indefinido y abstracto, en el que los objetos, los actos y las situaciones son siempre remplazadas por las representaciones de estas (Lefebvre, 1991, p. 311).

Por tanto, podemos decir que, lo urbano deja de entenderse como las especificaciones de lo físico espacial, geográfico, y por urbano comienza a entenderse la concentración de actividades, funciones y creaciones que ocurren en un espacio-físico en un tiempo determinado. El concepto de espacio se flexibiliza con Lefebvre ya que pasa de ser un concepto rígido donde las "cosas pasan", a un concepto social en donde las relaciones sociales

se reproducen (género, “raza”), o se inventan (mitos, estereotipos), o donde la identidad se construye.

Razón por la cual, Lefebvre desarrolla en su texto “*The Production of Space*” los conceptos de espacios de representación y representación de espacios. El primero, *the space of representation*, corresponde a aquellos espacios en los que se vive, donde ocurren las experiencias pragmáticas de la vida. Es el espacio coherente de símbolos y signos no-verbales.

Por otra parte, la representación de los espacios, *representation of space*, corresponde, según el autor, con las formas menos formales y más locales de conocimiento que son dinámicas, simbólicas y saturadas de significado. Por lo tanto, estas construcciones están enraizadas en la experiencia, y constituyen un repertorio de articulaciones no limitadas por lógicas inflexibles, sino que, por el contrario se caracterizan por su flexibilidad y capacidad de adaptación (Oslender, 2010, p. 100). A su vez, la representación de los espacios se relaciona con el mundo de los conceptos y el mundo imaginado; es el mundo que tiende hacia un sistema verbal desarrollado intelectualmente en base a símbolos y signos verbales que para Lefebvre es el espacio dominante de la sociedad (Lefebvre, 1991, p. 39).

Así es, como Lefebvre sostiene que:

Los espacios representados [...] no necesitan obedecer reglas de consistencia o cohesión. Rebosantes de elementos imaginarios y simbólicos, tienen su fuente-en la historia en la historia de un pueblo así como en la historia de cada individuo perteneciente a ese pueblo (Lefebvre, 1991, p. 41).

De igual modo, estos espacios hallan su articulación en la vida diaria donde personifican símbolos complejos, siendo por ende, espacios no homogéneos ni autónomos, los cuales se encuentran involucrados constantemente en una relación dialéctica compleja con representaciones dominantes del espacio, que intervienen e intentan colonizar el mundo del espacio representacional. Por tanto, éste es, también el espacio dominado que la imaginación busca cambiar y ocupar (Oslender, 2010, p. 100).

Es de esta forma, como consideramos que la diferenciación en las aproximaciones del espacio elaborada por Lefebvre es de gran utilidad en lo que respecta a la representación de la ciudad como un espacio violento, ya que la ficción y el discurso narrativo presente en las producciones cinematográficas es elaborado por autores que interpretan la realidad y la representan discursivamente en la cinematografía. Armando Silva, *en Imaginarios Urbanos: "hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos"* desarrolla una metodología en donde lo urbano se trabaja siguiendo la línea teórica de Lefebvre. Para Silva:

El punto de vista urbano determina los filtros desde donde se hacen urbanismos ciudadanos. Cómo la ciudad se muestra y cómo los ciudadanos la perciben y la interpretan. Es así como nacen las representaciones urbanas filtradas por un punto de vista dominante (Silva, 2004, p. 40).

De este modo, la visión que tenemos de las ciudades hoy día varía según las diferentes formas en que éstas han sido y están siendo representadas, y en consecuencia según Lefebvre conceptualizadas; así, pues, la Ciudad de Caracas no es una excepción al respecto.

A su vez, esto significa que la ciudad se transforma, se mueve, habla, cambia de forma y se configura a sí mismo, no tanto por sus espacios físicos, sino por el modo como sus habitantes realizan la construcción social de sus lugares y espacios. Por lo tanto, hay que reconocer que la ciudad también es un escenario del lenguaje, de los sueños, de las imágenes, de las esculturas y de diversas escrituras. Armando Silva lo sostiene diciendo que la ciudad es la imagen de un mundo, pero también de manera contraria: "el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, incesantemente" (Silva, 2004, p. 30). Entonces, su propósito no es definir un mundo físico, sino llegar a comprender algo más abstracto, que tiene que ver con el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas experiencias, por parte de los ciudadanos en el contexto de su interacción social.

Sin embargo, aunque estos conceptos sean de gran utilidad en lo que respecta a la representación de la ciudad como un espacio violento, no podemos obviar que las ciudades son, a su vez, territorios y ello las determina. En estos territorios existen cotos y bordes que marcan el final de un espacio físico. Como es obvio el "límite" es una zona que precisa donde

termina o comienza el territorio. El límite rebosa lo físico para convertirse en un índice cultural, el inicio (o el final) de un espacio donde los hombres se reconocen como habitantes del territorio, como familiarizados con sus costumbres y todo aquel que convenga en calidad de invitado es catalogado como extranjero y en el otro caso, como advenedizo, intruso o usurpador (Silva, 2004, p. 30).

El "borde visual", señala Silva, el "borde urbano", el "límite oficial", el "límite imaginario" o el "límite diferencial", son elementos que ayudan a reconocer la existencia de dos tipos de espacios en la ciudad: uno el "*espacio oficial*", el diseñado por los gobernantes, los constructores, y los urbanizadores. Por la otra parte, nos encontramos con el "*espacio no-oficial*", el "*diferencial*", el "*espacio transgredido*", el cual se encuentra conformado, por ejemplo, por los senderos que construyen los habitantes de un barrio para burlar el obstáculo que impide circular por una calle (Silva, 2004, p. 30).

El espacio no oficial es el imaginado por sus habitantes o el re-elaborado por el imaginario de los novelistas que los transforman porque ven en él otros elementos no pensados por la persona que diseñó dicho espacio. Es decir, el territorio tiene dos marcas: una, la oficial, la visible; la otra, la cultural, casi siempre invisible, imaginada, construida en el contexto de la cultura del habitante, la particular y única (Silva, 2004, p. 32).

A su vez, cualquier territorio como marca de habitación de un grupo social requiere de operaciones lingüísticas, o visuales, entre otras, para poder recorrerlo física o mentalmente. Una ciudad puede ser representada a través de un *mapa*, lo que se ha denominado comúnmente cartografía, pero también es posible hablar de la "*cartografía simbólica*" como la conformada por el croquis de imaginarios de la ciudad (Silva, 2004, p. 20).

Si un mapa es una representación continua, un croquis puede ser una línea punteada. Una novela urbana entonces es un croquis de lo urbano, es la representación de la ciudad y sus habitantes, es decir, es el *imaginario* construido por operaciones lingüísticas que condensan las visuales, las olfativas, las táctiles y las imaginarias propiamente dichas. Así el territorio urbano es croquis y no mapa.

Así lo afirma Armando Silva:

Los croquis urbanos son esos sitios donde se produce un reconocimiento de identidad colectiva. Esto quiere decir que la investigación que hemos hecho en América Latina, no es una investigación de los mapas, sino una investigación de los croquis ciudadanos, de una geografía sin lugar, pero que tiene lugar en el ciudadano. No es la ciudad de los objetos, sino la ciudad de las personas que construyen de esa manera una forma de ser urbanas, caracterizándose frente a otras o aún dentro de ellas mismas (Silva, 2004, p. 50).

Para Silva todo este estudio referente a las ciudades implica encontrar la manera en que los ciudadanos conciben las propias ciudades y construyen un imaginario colectivo de éstas. Los imaginarios, como base de un urbanismo de los ciudadanos, permiten estudiar los registros de la participación ciudadana en la construcción simbólica de la ciudad, con el fin de entender sus usos y definir otras formas posibles de habitar desde una dimensión de estética.

Por ende, lo mencionado anteriormente, nos permite concebir la ciudad como un mosaico de lugares que han sido construidos socialmente, en un proceso complejo e inconcluso. Ese espacio urbano, con sus espacios, lleva siempre consigo valores, normas, símbolos e imaginarios sociales. De este modo, todos estos valores, normas, imaginarios y símbolos se condensan para objetivarse en la propia materialidad de la ciudad (Lindón, 2007, p.36). Es así, como Di Meo y Buleon (2005, p.26), comentan que, los imaginarios conjuntamente con los valores y normas, elaboran un proceso de cualificación, a través del sentido de la materialidad. Así, los imaginarios urbanos, se constituyen en un entramado de redes de significados específicos, que son reconocidos socialmente y que otorgan cualidades a las ciudades y a sus espacios.

Por otra parte, en cuanto a los objetivos de la investigación es importante resaltar estos conceptos, y la relación que guardan con el modo como las producciones cinematográficas representan las ciudades de una forma determinada, en nuestro caso como un espacio violento; pues estos conceptos relacionados con el cine nos permiten ver que esta expresión artística guarda relación con la realidad pero no tanto derivada de su base físico como de sus objetivos, su razón de ser: narrar historias reales, o bien expresar la fantasía y la creatividad de un autor que vive en la realidad (y por tanto está condicionado

por ésta) e influir socialmente contribuyendo a fijar y construir lo que llamamos el imaginario colectivo. Es decir, el cine mediante las representaciones sociales que realiza de determinado objeto, tema social o acontecimiento, establece el conjunto de visiones comunes a la sociedad, cristalizando las representaciones intersubjetivas (más allá de las subjetivas) de los grandes miedos, angustias, deseos y obsesiones de cada sociedad. El amor, el mal, el bien, la justicia, estos y otros conceptos abstractos cobran forma y esta se hegemoniza a nivel social al ser representada en los distintos medios de comunicación y de expresión artística, entre los que el cine ocupa un papel privilegiado por la fuerza comunicativa que le otorga la experiencia sensorial fascinante que permite.

Este proceso de formación que se da en torno a las representaciones sociales, no puede concebirse como un paso firme, estático, definitivo. El imaginario colectivo no es un todo acabado y fosilizado. Es un sistema vivo, en permanente tensión dialéctica con sus límites, con su propia evolución, lo que ha sido y lo que empieza a ser, y con la realidad de la que es proyección y cincel al mismo tiempo.

Por otra parte, el cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna, ya que es, a la vez, una representación, o con más propiedad una recreación del espacio urbano. Además, es también un factor que explica la creación de la ciudades, por su capacidad de representar y hasta crear imágenes y deseos. Esta relación, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que este marco conceptual sea pertinente para entender la percepción social y los imaginarios urbanos que involucra en sí la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento.

La ciudad y la vida a través de los imaginarios urbanos

Esta relación, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que el análisis del cine relacionado con ciertas urbes nos pueda ayudar a entender sus procesos de cambios y la percepción social de estos procesos. Por lo tanto, es menester incluir en este marco conceptual algunas consideraciones desarrolladas en torno a los conceptos de imaginarios urbanos.

Para adentrarnos en el tema digamos que, en primer lugar, son múltiples los enfoques científicos que han abordado el complicado tema del significado del espacio de la ciudad. No obstante, nos interesan en particular los enfoques de análisis que desde la antropología urbana abordan el espacio desde una perspectiva socio-cultural y afirman la relación creadora existente entre los grupos sociales y el medio que habitan (Leal, 2002, p. 39). De este modo, tomamos de Silva (1992, p. 28) la idea de que:

La ciudad es el lugar del acontecimiento cultural y escenario de un efecto imaginario en el que lo urbano se construye en una dinámica de interacción entre el espacio construido y las representaciones simbólicas que en él se producen

De manera que, los espacios que son habitados producen efectos en el aspecto simbólico de quienes los habitan. Lo cual significa que, los hombres se hacen representaciones de su espacio físico que se conforman en *imaginarios* que "...de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio" (Silva, 1992). Esta expresión simbólica se cristaliza en las formas de apropiación de los espacios y en los usos de estos, así como, en la definición de límites y fronteras y en la definición de lugares que instituyen un "eje de sentido" centro-periferia, elemento este último, referido a los lugares que ejercen la función de centro del territorio en contraposición con aquellos que se ubican en sus alrededores (Barbero, 1994).

Por lo tanto y, según esta visión, existe en el espacio un paisaje social y simbólico que se sobrepone al paisaje arquitectónico dándole sentido a una especie de "geografía

virtual" que lo intensifica y dinamiza constantemente. Es así, como este paisaje socio-simbólico conforma imaginarios que cuando componen representaciones compartidas enuncian el significado social que un grupo en particular le otorga al espacio que puebla, definiendo aspectos relativos a la identidad personal y social del individuo y del grupo con relación al entorno geográfico, a través de un complejo conjunto de ideas, valores, sentimientos, objetivos y preferencias (Leal, 2002, p. 39). De esta manera:

El imaginario es capaz de dar un "*sentido*", una significación, una interpretación, al otro, al acontecimiento, a lo desconocido, al espacio, en un proceso eminentemente simbólico que tiene su expresión en las "retóricas", entendidas como discursos, relatos, lógicas, las narrativas, los mitos, con los cuales los individuos interpretan al otro y al mundo y en consecuencia actúan (Lindón, 2000, p. 12).

Por otra parte, los imaginarios urbanos son matrices de sentido, que tienen un carácter colectivo y que son compartidos socialmente. Los mismos se construyen a partir de discursos, de retóricas y prácticas sociales y una vez construidos tienen la capacidad de influir y orientar las prácticas y los discursos, sin que ello implique que quedan inmóviles. Por eso producen efectos concretos sobre los sujetos, es decir, efectos de realidad.

A esto se refiere Daniel Hiernaux cuando apunta que los imaginarios crean imágenes guías o imágenes actuantes, siendo pautas guías para la acción. Los imaginarios nos permiten hallar y descifrar respuestas sobre el porqué de las acciones de los sujetos sociales (Hiernex, 2007, p. 237).

Por ello, los imaginarios se relacionan con imágenes mentales que no constituyen un problema de interioridad del individuo, pues las mismas, son sociales y se interponen en nuestra vida cotidiana, en nuestras prácticas espacializadas, en nuestra relación con la ciudad y en sus fragmentos. El hacer de los habitantes de una ciudad no es extraño a estas imágenes sobre el espacio urbano y la vida urbana (Ley, 1983, p. 20).

Los imaginarios urbanos se presentan emergentes, en los discursos, en la oratoria, en los decires (Mondada, 2000). Esto implica que se pueden aprehender en las palabras de los habitantes de la ciudad, pero también en otras expresiones propias del lenguaje social. Por ejemplo, se pueden expresar en el arte (plástico, literario, cine), al igual que en diversas imágenes que transitan socialmente. Asimismo, es posible plantearse descifrar imaginarios urbanos del pasado a través de diversos documentos, como por ejemplo relatos de viaje, obras de arte (Nogué, 2006; Nogué & Villanova, 1999), cartas personales, fotografías (Silva, 1998).

De igual forma, los imaginarios urbanos pueden referirse a la ciudad como un todo, a lo urbano como un modo de vida o también a los distintos fragmentos de la ciudad, a esas micrópolis (García Canclini, 1997), en las cuales despliegan su cotidianidad buena parte de los habitantes de las grandes ciudades.

Más allá de las tendencias generalizantes que presentan a las ciudades como lugares de desencuentros y deslocalizaciones que pretenden unificar los procesos, los individuos y los espacios urbanos, lo que tratamos de afirmar es que en cada ciudad se despliega un mecanismo de producción de sentido relacionado a la historia particular de los grupos que la habitan.

No obstante, y más allá de lo mencionado, consideramos propicio introducir en el marco conceptual algunas referencias teóricas en torno a los imaginarios urbanos, pues para efectos de la investigación visualizamos que es pertinente entender el modo como las producciones cinematográficas representan la ciudad de Caracas como un espacio violento, en tanto de que las ciudades son representadas a partir de la creación de imaginarios colectivos; que las ciudades son el reflejo de un mundo imaginado, de las imágenes colectivas que permiten la representación simbólica de la ciudad, y que conllevan a definir otras formas posibles de habitar y entender la metrópoli que parten desde una dimensión y aproximación estética de la urbe.

La ciudad y el cine

En los apartados anteriores, hemos intentado sostener como el cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna, ya que el cine puede recrear el espacio urbano a través de la capacidad que posee para representar y crear imágenes en torno a las urbes. Por otra parte es razonable asumir la relación que posee el cine con el desarrollo de las ciudades modernas, si entendemos que el llamado arte del siglo XX, nace y se desarrolla a la par de la metrópoli industrial, convirtiéndose en testigo, protagonista y crítico de las transformaciones sociales vinculadas al proceso de urbanización. Entre las quimeras más delirantes de la ficción y el realismo del documental, el cine ha sido una de las primordiales vías de expresión de la crítica hacia la sociedad y el modelo urbano imperioso, dada la notable influencia que ha ejercido en la percepción de la ciudad contemporánea y en la edificación de los imaginarios urbanos (Quiroz, 2001, p. 8).

Como expresión artística que influye en la construcción de imaginarios colectivos en torno a las urbes, no podemos obviar dentro del marco teórico precisamente la relación existente entre la ciudad y el cine y como este acercamiento conceptual es importante para entender el modo como las producciones cinematográficas construyen la ciudad de Caracas como un espacio violento.

En primer lugar, porque como expresamos en apartados anteriores, la ciudad de Caracas también puede ser representada a partir de la creación de imaginarios colectivos que permiten realizar una construcción simbólica de la ciudad, y que conllevan a la creación de nuevas formas posibles de habitar y entender la urbe desde una aproximación estética en torno a la metrópoli. De esta forma, el cine al influir en la construcción de los imaginarios colectivos en torno a la urbe, al mirar una realidad y darle forma a través de imágenes que la representan, elabora desde la expresión artística una estrecha relación con el desarrollo de las ciudades modernas, y se convierte en objeto de estudio pertinente para entender la percepción social y los imaginarios urbanos mediados por la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento.

De igual forma, no olvidemos que la ficción y el discurso narrativo presente en las producciones cinematográficas es elaborado por autores que interpretan la realidad y la representan discursivamente en la cinematografía. El discurso con que se narra una ciudad remite a la idea de la representación como forma de acceder e interpretar la realidad, ya que, en tanto se constituye como uno de los campos principales en donde se juega la producción del imaginario social de una cultura, puede brindarnos una mirada comprensiva sobre como las ciudades pueden representarse como espacios violentos.

Podemos añadir, que el cine es una forma de cultura peculiarmente espacial porque opera y es mejor entendido en términos de la organización del espacio, tanto *el espacio en las películas* — el espacio de la toma; el espacio del planteamiento narrativo; la relación geográfica de las diversas escenas en secuencia; el mapeo de un ambiente vivido en el cine; como en *las películas en el espacio*— la formación de espacios urbanos por el cine como práctica cultural (Shiel, 2001, p. 10).

Por otra parte, los estudios referidos a las relaciones entre cine y ciudad han demostrado que el cine constituye una fuente documental indiscutible para el estudio de la ciudad al constituir no sólo un documento gráfico sino también un documento de carácter social capaz de describir los distintos contextos urbanos del mundo contemporáneo (García, 2007, p. 40). De igual forma, estos estudios han revelado que el cine tiene una relación múltiple con el desarrollo de la ciudad moderna; ya que, es a la vez, una representación, o con más propiedad una recreación del espacio urbano; es también un factor que influencia e informa la creación de la ciudades, por su capacidad de representar y hasta crear imágenes y deseos; y es finalmente un producto industrial solo imaginable en su forma actual dentro del contexto de la ciudad contemporánea como hecho económico y comercial. Esta relación triple, tanto de mirar una realidad, darle forma y surgir de ella, hace que el análisis del cine relacionado con ciertas urbes nos pueda ayudar a entender sus procesos de cambios y la percepción social de estos procesos (García, 2007, p. 41).

Es así, como el cine vino a ser el gran reflejo de la metrópolis del siglo XX, la que ha sido retratada, imaginada y mostrada al mundo a través de la imagen-movimiento que el cine recrea. Es así, como el cine fue en principio, el único medio capaz de retratar verdaderamente la sensación de estar por vez primera en una gran ciudad, de salir de Grand Central Station o de la Gare de Lyon para hallarse dentro de un espacio que generaciones anteriores ni siquiera pudieron imaginar (Shiel, 2001, p. 11). A su vez, el cine fue, particularmente antes de la adopción masiva de la televisión, la vía principal de percepción de las grandes ciudades del mundo. Aún es difícil ir a París, Londres, Los Ángeles o Nueva York sin la noción inicial del recuerdo artificial creado por las cientos de películas que las eligieron como escenario (Clarke, 1997, p. 7).

El cine se presenta, entonces, como un texto espacial que permite la comprensión tanto de la sociedad que le dio forma como de las narrativas implícitas acerca de las ciudades en que se desarrolla. Sin embargo, a pesar de la importancia del cine como fenómeno de masas a lo largo del siglo pasado y de su estrecha relación con la ciudad, en pocas ocasiones la obra cinematográfica ha sido considerada como objeto de estudio o como fuente de información por los científicos sociales interesados en el fenómeno urbano. Esta reticencia se explica por el hecho de que para el cineasta la ciudad o mejor dicho los ambientes urbanos suelen ser instrumentos para expresar ciertas emociones sin mayor trascendencia. Sin embargo, la ciudad ha sido también objeto de un profundo análisis por parte de ciertos creadores, quienes incluso en ocasiones se encuentran implicados en problemáticas urbanas que buscan denunciar a través de su obra. En cualquier caso, el cine posee una capacidad excepcional para reconstruir el espacio y la temporalidad de la ciudad, enriqueciendo con su particular enfoque la comprensión del fenómeno urbano contemporáneo.

CAPÍTULO II. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE CARACAS COMO ESPACIO VIOLENTO

Tipo de investigación

Tal como se resalta en los capítulos anteriores, el estudio de la representación que se hace de una ciudad es relevante en la medida en que este constituye una forma de interpretación de la realidad. No obstante, a partir de la revisión realizada hemos notado que en Venezuela este tipo de investigaciones son casi nulas en el campo de la sociología. Asimismo, son prácticamente inexistentes los estudios que toman al cine como un área de investigación sociológica; y en el caso de las investigaciones que tienen al cine como objeto de estudio, casi siempre los análisis se remiten a los personajes o tramas, sin ahondar en esto como un objeto social que considere la representación que se pueda hacer de una ciudad en las producciones cinematográficas³.

Por estas razones, la investigación puede ser calificada de tipo exploratorio en la medida en que se propone generar una aproximación respecto a la relación existente entre la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento y las producciones cinematográficas venezolanas. Así, recordemos que dichas investigaciones son definidas en los siguientes términos:

Los estudios exploratorios sirven para familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa respecto de un contexto particular, investigar nuevos problemas, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones futuras, o sugerir afirmaciones y postulados (Hernández Sampieri, 2008, P. 90).

³ Matizando el hecho de que prácticamente son casi inexistentes los estudios que toman al cine como área de investigación sociológica, sólo podemos citar dos investigaciones relacionadas al tema, a partir de la revisión realizada. Así, nos encontramos con los trabajos de grado: Representación cinematográfica del héroe en el cine venezolano (Medina Meza, H. Tutor: Bisbal.1997), y Tolerancia y Cine: Aproximación Sociológica al Cine Venezolano como Texto de Cultura (Ruiz Rodríguez, C. Tutor: Hannot. 2002).

De esta manera, nuestra investigación persigue ofrecer una primera aproximación a los contenidos y elementos que construyen Caracas como un espacio violento en el campo cinematográfico, a través del análisis de las películas venezolanas seleccionadas, estos contenidos serán comprendidos como características definitorias de dicha representación y de la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano en la década del 2000.

Unidad de análisis

Como hemos mencionado, la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento es significativa en la medida en que el espacio representado se constituye en un concepto social en donde las relaciones sociales se reproducen y en el cual la identidad se construye. No obstante, para que ocurra un determinado tipo de representación, es necesaria la elaboración por parte de los autores cinematográficos de una ficción y discurso narrativo que interprete la realidad para representarla discursivamente en determinadas producciones cinematográficas. A su vez, lo que se observa en los últimos años es que el discurso narrativo presente en estas producciones cinematográficas refleja cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales. Por lo que la ficción presente en el cine nacional, se constituye en la expresión artística de la realidad social venezolana.

Es de esta forma, como consideramos que la unidad de análisis de esta investigación lo constituye el concepto de ficción de violencia entendida esta como:

Aquellos elementos representativos que enfatizan la violencia, y a través de los cuales se da un proceso mediante el cual se construyen significados, empleándose no sólo en los discursos artísticos sino en todos los discursos sociales. Desde una perspectiva socio-cognitiva del discurso, la ficción de violencia es un instrumento de representación de acontecimientos, relaciones, sujetos y cosas. Es decir, es un instrumento central en los procesos cognitivos de producción y consumo de textos. De esta manera, la ficción de violencia es la forma en la cual los diversos discursos sociales articulan significantes y significados en las representaciones de acciones, relaciones, sujetos y cosas (Mitry, 1989, p.20).

De igual forma, Baudrillard (1997), indica que la ficción de violencia puede ser entendida en términos de una estética de la violencia, en donde las imágenes ocupan un espacio normalizado, y esa normalización mediática de la estética de la violencia, crea un

orden en el que determinados discursos (verbales y gráficos) son incluidos y destacados mientras que otros discursos son descalificados o excluidos.

Por lo cual, la unidad de análisis de esta investigación la constituye el concepto de ficción de violencia, ya que permite revelar como el espacio de la ciudad de Caracas da origen a discursos sociales que articulan significantes y significados de violencia en la representación que se hace de la ciudad.

Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas.

De igual manera, la unidad de análisis permite profundizar en la determinación y descomposición de las categorías de análisis de las producciones cinematográficas. Así, como en las formas de abordaje y en la consecuente operacionalización de las mismas. Dichas categorías se construyeron en base a un mapeo de contenido realizado sobre las muestras seleccionadas para el análisis, que permitió caracterizar los elementos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano y los imaginarios urbanos presentes en dicha narrativa que conforman la ficción de violencia del cine venezolano. Las categorías provienen, a su vez, de las conceptualizaciones referidas a las formas de representar la violencia en el cine y la relación de las mismas con los elementos discursivos y las estructuras de significados y significantes surgidas en el análisis de las muestras seleccionadas para la investigación. A continuación, en el presente cuadro se muestran las categorías de análisis seleccionadas para el abordaje de las producciones cinematográficas:

Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas	Forma de abordaje de las categorías de análisis en el conjunto de las producciones cinematográficas	Operacionalización de las categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas
<ul style="list-style-type: none"> Representaciones sociales entorno al rol de víctima 	Elementos visuales Imágenes	Elementos discursivos Estructura discursiva

	Comportamiento registrado de los personajes categorizados como víctimas en las producciones cinematográficas.	Discursos de aceptación del lugar de víctima.
		Cambio en la percepción de la víctima
		Compensaciones de la víctima afectiva
		Compensación laboral
		Respeto
		Solidaridad
		Trayectoria ascendente de los personajes de las producciones cinematográficas
		Trayectoria descendente de los personajes de las producciones cinematográficas

		Juicio social en relación con el rol de víctima Actitudes de repudio al rol de víctima(maltrato físico, exclusión, menosprecio)
		Discursos que desvalorizan (Ofensas, burlas, tono peyorativo)
		Elaboración de estereotipos (Débil, mujer, incapaz)
		Relación entre clase social y la vulnerabilidad de la víctima. I.Ubicación espacial de las víctimas en la ciudad de Caracas
		II.Status de las víctimas
		III. Nivel educativo
		IV. Nivel económico

<ul style="list-style-type: none"> Representaciones elaboradas en torno al rol de victimario 	<p>Elementos visuales</p> <p>Imágenes</p> <p>Comportamientos registrados de los personajes categorizados como víctimas en las producciones cinematográficas.</p>	<p>Elementos discursivos</p> <p>Estructura discursiva</p> <p>Juicio social en relación con el rol de victimario</p> <p>Discursos de aceptación hacia los victimarios(Protección, masculino, poderoso)</p>
		Actitudes de repudio hacia las victimarios(maltrato físico, exclusión, menosprecio)
		Asociación con el poder Ejercicio del poder sobre el otro.
		Apreciación positiva del ejercicio de la voluntad del victimario
		Construcción del temor
		Actitudes de control
		Relaciones asimétricas

		Obtención de beneficios a través del ejercicio de la voluntad de la víctima
		Logro de metas que el victimario obtiene a través del uso del poder
		Relación Victimario/Víctima
		Respeto
		Temor
		Devoción
	<p>Elementos visuales</p> <p>Imágenes</p>	<p>Elementos discursivos</p> <p>Estructura discursiva</p> <p>Juicio social en relación a diversos aspectos relacionados al rol de victimario Violencia ejercida sobre las víctimas</p> <p>Evaluación de la violencia</p> <p>Modo de ejercer la justicia</p>

		Impotencia ante su uso
		Naturalización de su uso
		Caracterización de los victimarios Perfil -Clase social
		Referencias biográficas Maltrato
		Abandono
		Entorno marginal en la crianza
		Constitución del núcleo familiar Núcleo monoparental, pareja
		Tipo de lenguaje, Prácticas sociales
		Edad
		Grupos de pertenencia
		Agentes de socialización de los

		grupos de pertenencia.
	Elementos visuales Imágenes Comportamientos registrados de los personajes categorizados como policías en las producciones cinematográficas	Elementos discursivos Estructura discursiva Discursos de aceptación del rol de policía
		Discursos que valorizan positivamente el rol policial
		Compensaciones del rol policial Compensación afectiva
		Compensación laboral
		Respeto
		Solidaridad
		Discursos que desvalorizan el rol policial
		Elaboraciones de estereotipos

		sobre el rol policial
		Corrupción policial Manejo de recursos ilícitos por parte de la policía
		Tráfico de influencias
		Manejo del otro
<ul style="list-style-type: none"> • Representaciones sociales elaboradas en torno al funcionamiento de las instituciones sociales encargadas del control social 	Elementos visuales Imágenes	Elementos discursivos Estructura discursiva Semejanza entre el comportamiento policial y el delictivo La policía comete actos delincuenciales
		Presta ayuda al delincuente
		Transacciones con el delincuente
		Comportamiento al margen de las funciones del rol policial y de la ley Impide el ejercicio de las

		funciones policiales
		Impide la aplicación de la justicia
		Representaciones asociadas al delincuente como producto del entorno social El delincuente como "creación del entorno social" Familia
		Pares
		Instituciones sociales y educativas
		El delincuente puede ser visto como un producto del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social Percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social
	Elementos visuales Imágenes	Elementos discursivos Estructura discursiva

	Estereotipos asociados a los "malandros" y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social.	Estereotipos asociados a los "malandros" y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social.
<ul style="list-style-type: none"> • Representaciones sociales sobre la instrumentalización de la violencia a través del uso de las armas 	<p>Elementos Visuales</p> <p>Imágenes sobre el uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías</p>	<p>Elementos discursivos</p> <p>Estructura discursiva</p> <p>Significados asociados al uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías</p>
		Las armas como vía de control social
		Las armas como vía de ejercicio de poder
<ul style="list-style-type: none"> • Representaciones sociales elaboradas en torno a la institución de la familia como generadora de violencia 	<p>Elementos visuales</p> <p>Imágenes</p>	<p>Elementos discursivos</p> <p>Estructura discursiva</p> <p>El rol de los padres y los valores asociados al delincuente</p> <p>Abandono de la madre como origen del sujeto violento</p>
		Violencia intrafamiliar

		Rol de los padres en el fomento de la violencia
		La permisibilidad como factor desencadenante de conductas violentas por parte de los hijos.
		Discurso maternos de aceptación de la violencia
		Valoración y aceptación de la violencia como un mecanismo de obtención de beneficios
		La permisibilidad de conductas violentas por parte de la figura paterna.
		Ejercicio violento de la paternidad
		Abandono del padre
<ul style="list-style-type: none"> • Representaciones sociales elaboradas en relación con el entorno social donde se desarrollan las producciones 	Elementos visuales Imágenes Caracterización del barrio como espacio violento	Elementos discursivos Estructura discursiva El barrio como contexto de precariedad económica que

cinematográficas		desencadena acciones delictivas.
		<p>Uso de los espacios públicos del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio. El barrio puede ser un espacio propicio para:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tráfico de drogas • Asalto y robos • Alto consumo de drogas • Violencia en las calles • Violencia intrafamiliar • Homicidio • Hurto • Robo con violencia • Violaciones
		El capital social de la comunidad como causa de la violencia y de los delitos atribuida por los habitantes de sectores populares
		División del espacio urbano este/oeste como espacios fragmentados y diferenciados para el ejercicio de la violencia

Tipo de Muestreo y Muestra

Dado que la investigación se diseña en un estudio de tipo exploratorio, en tanto que se centra en generar una aproximación a la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento en las producciones cinematográficas venezolanas; consideramos propicio elegir un muestreo no probabilístico, intencional y dirigido. Dicha selección obedeció a que las obras seleccionadas para el análisis deben ser exponentes directos de las características intrínsecas de los objetivos de la investigación. En consecuencia, la muestra no fue seleccionada al azar. Ello responde a los criterios de selección, a mencionar seguidamente, que el investigador consideró apropiados en relación con el problema de investigación. De igual manera, esta muestra intencional y dirigida no pretendió hacer generalizaciones entorno a los resultados del estudio, ni pretendió hacer una extrapolación de los mismos.

Criterios de selección de la muestra

Para la presente investigación se establecieron una serie de criterios para la selección de la muestra que permiten que la misma se corresponda con los objetivos en curso. Éstos fueron los siguientes:

Elaboración del guión y de la producción del film como estrictamente venezolanos

La elaboración del guión y de la producción del film en tanto realización completamente venezolanos evidencia el hecho de que estas se constituyen en un reflejo de nuestra realidad, pues la violencia se convierte en un tema recurrente en el cine venezolano porque la misma es vivida por los venezolanos cotidianamente. La importancia de este criterio se deriva de la manera en que este puede mostrar la relación de los sujetos con su cotidianidad impregnada de violencia. Así, la idea de la representación como forma de acceder e interpretar la realidad es uno de los campos principales en donde se juega la producción del imaginario social de una cultura. Lo que indica el valor de estudiar los guiones y la producción del film como: la expresión artística de la realidad social venezolana.

Producciones Cinematográficas comprendidas entre el período 2005-2010

Desde el punto de vista social y político, la fecha de 1992 es clave para poder entender el incremento de las distintas manifestaciones de la violencia a partir de la crisis institucional y de legitimidad que se dio en el país como consecuencia de los golpes de Estado del mencionado año. Es así, como se puede decir que:

Los golpes de Estado de febrero y noviembre de 1992 mostraron el rostro de la violencia política y generaron una crisis institucional que iba a incrementar la violencia delincencial mucho más allá del año y de los días de los atentados. Los intentos de golpes de Estado provocaron por sí mismos muertes violentas entre los militares que participaron en los enfrentamientos, así como entre la población civil, pero los homicidios no se acabaron allí, pues la crisis de legitimidad que provocó fue demasiado grande. Y al romperse el pacto simbólico, los delincuentes o las personas comunes se sintieron más liberadas para el uso de la violencia (Briceño-León, 2007, p. 236).

Por lo tanto, la crisis política de esos años tuvo consecuencias muy graves en la violencia cotidiana. Pero no sólo en la violencia realmente vivida, sino en las representaciones realizadas en torno a ésta, pues a partir de la década de los noventa, el principal tema que se retrata en la cinematografía venezolana es el referente a la violencia, tomando en consideración el tema de la violencia urbana:

La cual tiene sus máximos exponentes en las obras de César Bolívar y Solveig Hoogesteijn. Películas representativas de esta época como *Sicario* se desarrollan en base al *cine de violencia*. Miseria, droga, delincuencia, violencia y corrupción son las temáticas más representadas en el contexto venezolano (Ruiz Rodríguez, 2000, p. 87).

De igual forma, la situación política de Venezuela a partir de 1999, ha reflejado, por un lado, una dualidad de mensaje, que se manifiesta en el desprestigio sistemático de la policía, la partidización del sistema judicial, la discontinuidad en las políticas de seguridad y el elogio de la violencia. Mensajes variados, que ha permitido que los ciudadanos los interpreten de maneras diversas. Así, unos los comprenden en su miedo y en su pérdida de espacios públicos, otros los interpretan en términos de su actuar delictivo, en la necesidad de defenderse por su propia cuenta. Lo cuál no significa otra cosa más que violencia (Briceño-León, 2007, p. 269). No obstante, estas interpretaciones terminan por convertirse en una

serie de representaciones de la realidad vivida, por medio de la cual, en los últimos años, el cine venezolano parece reflejar las características de una sociedad que se encuentra signada por un recrudecimiento de la violencia en distintos aspectos de la vida social y también en los distintos espacios espaciales que conforman la ciudad, por lo que existe una acentuación de los discursos narrativos que representan la ciudad de Caracas sobre las bases de la ficción de violencia. Esto se evidencia en films como *Secuestro Express* (2005), *el Enemigo* (2008) y *Hermano* (2010)

Así, a partir de los hechos mencionados marcamos la importancia del período cronológico seleccionado para la extracción de la muestra.

Historia de ficción (no documental)

Este criterio remite al hecho de que el discurso narrativo presente en las producciones cinematográficas venezolanas evidencia el modo como la realidad de la violencia en la urbe comienza a inundar distintas prácticas culturales. A su vez, la ficción como elaboración que permite al sujeto realizar una serie de representaciones sociales en torno a la realidad que se le presenta, ayuda por lo tanto, a la visualización y comprensión del fenómeno mediante el cual se representa las ciudades como espacios violentos. Por último, este tipo de historias permite tener en un marco de análisis el período y época de realización de la obra, lo cual es significativo, para la comprensión del tipo de representaciones presentes en las producciones cinematográficas.

La Violencia como elemento dentro del discurso narrativo de las obras fílmicas

Puesto que el presente estudio centra su atención en el análisis de los modos en que las producciones cinematográficas representan la ciudad de caracas como un espacio violento, las obras seleccionadas deben tener presente dentro del discurso narrativo que las constituye este tema. Así, las imágenes deben mostrar las acciones violentas de los personajes, así como las gesticulaciones corporales mediante las cuales se puede manifestar y llevar a la práctica distintos tipos de violencia.

Por otra parte, las luces, los movimientos de cámara pueden hacer mención a la frecuencia con la que se escenifica mediante el uso de determinadas escenas la violencia de los personajes, dentro del espacio de la ciudad. De igual forma, el lenguaje, la verbalización de determinadas palabras, la entonación de éstas permite llevar a cabo la clasificación y

tipificación de determinados personajes que ejercen la violencia, el malandro, por ejemplo, con el uso de groserías o de una jerga en particular.

En tanto, es importante a su vez, señalar como los personajes actúan un comportamiento violento del cual se deriva una determinada representación de las víctimas, de los victimarios y del rol policial dentro de las producciones cinematográficas. Al mismo tiempo, en las obras cinematográficas se da un tratamiento particular a los cuerpos, a la muerte, a la impunidad y a los instrumentos con los que se ejecuta la violencia, como son las armas. De este modo, se recurre a la violencia urbana con lo cual se le da referencialidad a la capital venezolana en el marco de las producciones cinematográficas que representan a la ciudad de Caracas como un espacio violento.

El Tema de lo Urbano

El tema de lo urbano como criterio de selección de la muestra, cobra importancia en la medida en que la ciudad y lo urbano parecen emerger de lo ultra violento. Así, Caracas se presenta como la ciudad de los asesinatos, de la muerte y de la destrucción, la urbe como un caos, en donde la ciudad y la violencia son partes de una relación en la que es difícil describirlas sin mencionar a la otra. Esto determina un papel fundamental en la representación que ciertas producciones cinematográficas realizan de la ciudad de Caracas como una espacialidad geográfica en la cual se enmarca la violencia y en consecuencia, el miedo, la injusticia, y el delito que emergen de la misma.

Una vez expresados los criterios de selección, se han escogido para integrar la muestra, las siguientes obras fílmicas:

SECUESTRO EXPRESS (2005)

EL ENEMIGO (2008)

HERMANO (2010)

Mecanismo Metodológico para el Análisis Sociológico del Film

Según Aumont (1985), no existe un método universal de análisis que logre sistematizar el discurso fílmico-cinematográfico, debido a su gran complejidad derivada de los diferentes tópicos y acepciones implícitas en la configuración audiovisual. De hecho, cada metodología de análisis no sólo debe adaptarse al tipo de películas sino a las exigencias que requiera cada investigador.

Sin embargo, como medio de comunicación, el cine necesita de una técnica que centre su atención en la interpretación del sentido que el mensaje de los códigos del discurso narrativo del film trata de expresar. Es así, como el método desarrollado en esta investigación para el análisis de las obras cinematográficas, se nutre de dos procesos: el análisis de contenido como:

mecanismo de interpretación, tendente a explicar y sistematizar el contenido de los mensajes comunicativos de textos, sonidos e imágenes y la expresión de ese contenido con el objetivo de efectuar deducciones lógicas justificadas concernientes a la fuente – el emisor y su contexto – o eventualmente a sus efectos (Bardin, 1996, p. 32).

Por otra parte, este estudio consideró como necesario nutrirse de otro proceso de análisis, el cual está constituido por los elementos de composición propuestos por Zunzunegui.

En lo que concierne al análisis de contenido, el mismo se elaboró a través de la selección de elementos y estructuras significativas que permitieron discernir los diferentes discursos sociales que articulan significantes y significados de violencia en la representación que se hace de la ciudad. De igual forma, estas estructuras significativas permitieron la caracterización de los elementos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano y los imaginarios urbanos presentes en dicha narrativa que conforman la ficción de violencia del cine venezolano y que se enmarcan en las categorías de análisis del film. A su vez, los elementos y estructuras significativas enmarcadas en el análisis

de contenido, fueron interpretados a través del concepto de ficción de violencia, que en esta investigación funge como unidad de análisis, pues el mismo permitió distinguir los diferentes elementos asociados con la representación de la violencia que las producciones cinematográficas realizan de la Ciudad de Caracas.

Para los efectos del esquema de elementos de composición del film, se tomó como guía de análisis la planteada por Zunzunegui, ya que la teoría planteada por este autor, propone que el cine, como texto, se compone de imágenes en movimiento que constituyen un todo significativo, y que esta imagen por tanto se constituye en un instrumento representacional en la medida de que cumple una función de sustitución. De este modo, la imagen es la parte visual de lo representado que depende en buena medida de lo no visual, es la representación figurativa de un objeto en la mente. Así, 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" (Zunzunegui, 1998, p. 58). Por lo tanto, una imagen, dependiendo del espacio y tiempo social, puede contener distintos significados.

La imagen en sí misma es un conjunto de signos que produce sentido. Cuando se habla de la imagen como texto se hace mención a "una función íntegra y no descomponible, resaltando así la solidaridad contextual que liga entre sí las partes del discurso y que está garantizada por el fenómeno de la coherencia contextual" (Chatman, 1990, p. 76).

A este respecto, cuando se utiliza en el análisis fílmico de la presente investigación el término **Imagen**, se hace referencia a un **plano o secuencias de planos, cuyos elementos de significación giran en torno a un determinado objeto fílmico** (Ruiz, 2000, p. 91), en cuanto que la imagen es una evocación del objeto representado:

Una evocación por descripción, un retrato y su imaginación, el situar semejanzas de algo ante la mente y los sentidos[...] Una función del lenguaje en general, el estar en lugar de otra cosa, ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que existe en vida o en imaginación (Zunzunegui, 1998, p. 57-58).

Esta definición, llevó a comprender el sentido que las imágenes poseen en los films en cuanto elementos y estructuras significativas constitutivos de la representación, en este caso, la que se realiza de la ciudad de Caracas como un espacio violento dentro de las obras fílmicas.

Asociado a la conceptualización de imagen como elemento de composición de un film, se introdujo en el análisis, otro componente de expresión fílmica, como son los **recursos fílmicos**, los cuales son los recursos utilizados por el autor para enfatizar el discurso, ejemplo: la iluminación, color, movimiento de cámara, tomas, etc. (Lotman, 1979, p. 70), esto con el objeto de resaltar las características concernidas a la representación de la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano y los imaginarios urbanos presentes en dicha narrativa que conforman la ficción de violencia del cine venezolano.

En última instancia, y en lo concerniente a este capítulo, tanto el análisis de contenido como esta forma de análisis fílmico, que resalta los elementos de composición del film, buscan destacar aquellos elementos sobresalientes en una obra fílmica, y exponer cómo estos textos pertenecen a una determinada realidad social en función de la representación que realizan de esa realidad. A través de esta propuesta metodológica para el análisis de las producciones cinematográficas, se persigue establecer, cuales son las formas de representación que el cine realiza a través de cierta lectura de la realidad. De igual modo, se busca saber cómo se desarrolla una forma de representación a partir de una producción fílmica, y cuáles son las interrogantes planteadas en la obra fílmica con respecto a determinada problemática social, en este caso la que vincula la violencia urbana con ciertas representaciones e imaginarios derivados de ésta problemática.

CAPÍTULO III. RESULTADOS Y ANÁLISIS

A continuación se presenta el análisis fílmico de las producciones cinematográficas consideradas en la muestra. Cada uno de los tres análisis subsiguientes comienza con la presentación de la obra fílmica a través de su ficha técnica, las cuales han sido obtenidas del directorio de filmografías venezolanas del período seleccionado para la muestra (2005-2010), consultado en el Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (2011).

El análisis fílmico de la muestra se desarrolla en función de dos vertientes, siendo estas el análisis de contenido, y los elementos de composición del film. En referencia al análisis de contenido, el mismo se elaboró a través de la selección de elementos y estructuras significativas que permitieron discernir los diferentes discursos sociales que articulan significantes y significados de violencia en la representación que se hace de la ciudad. De igual forma, estas estructuras significativas permitieron la caracterización de los elementos que demuestran la violencia de la urbe y los imaginarios urbanos presentes en el discurso narrativo del cine venezolano y que se enmarcan en las categorías de abordaje y análisis de las obras fílmicas.

En cuanto al segundo bloque de análisis, esta categoría de componentes fílmico se constituyó en base al término **Imagen**, que hace referencia a un **plano o secuencias de planos, cuyos elementos de significación giran en torno a un determinado objeto fílmico**, con el objeto de comprender el sentido que las imágenes poseen en los films en cuanto elementos y estructuras significativas constitutivos de la representación, en este caso, la que se realiza de la ciudad de Caracas como un espacio violento dentro de las obras fílmicas. Dicho elemento, se asoció a otro componente de expresión fílmica, como son los **recursos fílmicos**, siendo estos los recursos utilizados por el autor para enfatizar el discurso, por ejemplo: la iluminación, color, movimiento de cámara, tomas, con el objeto de resaltar las características concernidas a la representación de la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano y los imaginarios urbanos presentes en dicha narrativa que

conforman la ficción de violencia del cine venezolano. Con lo cual, los resultados del análisis fueron relacionados con los objetivos de la presente investigación, para dar respuesta a los mismos.

A continuación, se presenta el análisis de las obras fílmicas:

III. 1 ANÁLISIS FÍLMICO DE SECUESTRO EXPRESS (2005)

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Secuestro Express
- **Título Original:** Secuestro Express
- **Año:** 2005
- **País:** Venezuela
- **Duración:** 90 min
- **Género:** Acción, Drama
- **Director:** Jonathan Jakubowicz
- **Guión:** Jonathan Jakubowicz
- **Protagonistas:** Mía Maestro, Jean Paul Leroux, Rubén Blades, Carlos Julio Molina, Pedro Pérez, Carlos Madera
- **Temática:** La película se desenvuelve en Caracas y redacta la historia de Carla y su novio Martín al momento de ser repentinamente secuestrados por Trece, Budu y Niga, quienes se ganan la vida secuestrando a adultos jóvenes para obtener dinero de sus padres ricos, es así como estos jóvenes experimentan momentos de angustia mientras esperan que sus padres logren cumplir con el monto que los secuestradores piden para el rescate.
- **Personajes:** Carla, Martín, Trece, Budu y Niga.

#1	Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas	Operacionalización de las categorías Elementos de composición del Film. Elementos visuales Imágenes	Operacionalización de las categorías. Elementos discursivos. Estructura discursiva Análisis de Contenido	Elementos de composición del film Recursos fílmicos
<u>Secuestro Express</u>	Representaciones sociales entorno al rol de víctima	Comportamiento registrado de los personajes categorizados como víctimas en las producciones cinematográficas.	Discursos de aceptación del lugar de víctima	
		En las secuencias de imágenes, se percibe la sensación de angustia por parte de Carla y Martin que se encuentran amenazados constantemente con las armas. A través de las imágenes, se ve el ejercicio del poder mediante el uso de armas y la construcción del temor y del respeto por parte de los victimarios.		
			Cambio en la percepción de la víctima	

			El personaje femenino de la obra fílmica, elabora a través del discurso narrativo una representación de la ciudad que deriva en un planteamiento de solución a la problemática de la violencia, mediante la inclusión de los diversos sectores de la sociedad, los cuales pueden construir una ciudad positiva alejada de la segmentación y fragmentación de los diversos espacios de la ciudad y de sus habitantes	
			Compensaciones de la víctima afectiva	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Escena final del film, en donde Carla va en el coche, se ve tiempo después a Carla manejando un Chevrolet y con la bata de médico, en dicha escena se elaboran discursos relacionados con la solidaridad que debe existir entre los diferentes sectores que habitan en la ciudad de Caracas para la comprensión del fenómeno de la violencia urbana.	<p>“¡ Hola papi!, estoy llegando al hospital, ¡mira!, no vengas tarde, es su primera noche en la casa y quiero que la conozcas antes de que se duerma, bueno te mando un besito, ¡chao!</p> <p>“La mitad del mundo se muere de hambre, mientras la otra mitad se muere de gordura, sólo quedan dos opciones o enfrentamos al monstruo o lo invitamos a comer”</p>	
			Trayectoria ascendente de los personajes de las producciones cinematográficas	

			Los victimarios constatan el quiebre de las instituciones sociales, pues los mismos no reciben ninguna sanción por perpetrar el secuestro sino que su actuación queda impune y hasta visualizan que es lo que van hacer con el dinero obtenido del secuestro.	
			Trayectoria descendente de los personajes de las producciones cinematográficas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		En la misma escena Martín dice que tiene un arma de tiro deportivo, en ese momento empiezan a golpearlo. Dj Trece saca una pistola nueve milímetros, y en ese instante pasa una patrulla de policía, ante la idea de poder ser parados por la patrulla, los secuestradores increpan a Martín con sucesivos golpes y amenazas, le pegan a Martín con la cachá de la pistola, a su vez, le dan puñetazos y patadas. Este sangra, agarrándose la cara con un paño blanco.	Juicio social en relación con el rol de víctima Actitudes de repudio al rol de víctima(maltrato físico, exclusión, menosprecio)	

		<p>En otra escena se ve como Budú le pega en la cara a Carla y la tumba al suelo. Del mismo modo, le apunta a Martín con el arma y le pega cae a patadas</p> <p>En otra escena se ve como Budú y Carla discuten, esta le recrimina las amenazas constantes con las armas, mientras que él le recuerda que la gente con poder económico discrimina y excluye a los pobres por lo que estos tienen derecho a maltratarlos a excluirlos y amenazarlos por lo que estos hacen con los pobres.</p> <p>En otra escena Dj Trece, establece un diálogo con Carla, en el que sigue justificando el ejercicio de la violencia, el maltrato y las amenazas que reciben las víctimas del secuestro por la posición social a la que pertenecen y por la ostentación que hacen de su riqueza.</p>	<p>¡Coño de la madre chica!, ¿qué te pasa a ti, vale? ¿Qué te pasa mono? ¿Cómo me dijiste ah, como me dijiste?</p> <p>“Qué fácil se habla con pistolas, ¡sádicos de mierda!” ¡Qué vas a estar hablando tu!, con ese vestido que portas y esa rola de pinta y vas a saber tú si uno se está muriendo de hambre.</p> <p>“Mira, yo trabajo todos los días en un hospital sin ningún recurso, ayudando todo lo que pueda a niños pobres y ustedes me vienen a tratar así”. “¡ Coño!, ¡pero quien coño, te manda andar en un carro del año! “Mi papa ha trabajado toda la vida” “¡ Es que ese no es el peo, yo también tengo real! “Entonces, ¿cuál es el secreto?, ¡ah!” “ ¡No me mires así, no me mires así, que vas a perder!” “ ¿Cuál es el secreto?” “ ¡Sí!” “ ¡Coño!, media ciudad se está pudriendo en la mierda y tu andas boleta en tremenda camioneta, ¡coño!, como no quieres</p>	
--	--	---	--	--

			<p>que te odien, ¡ah!, como no te van a odiar ¡ah!, entonces mira la pinta, mira esto, ¿tú sabes cuantas familias pueden comer con esa vaina?, ¡ah!</p> <p>“Una cosa es que no seamos iguales, de pinga, yo lo entiendo, otra cosa es que le estés restregando tu dinero a todo el mundo en la cara, ¿lo entiendes?”</p> <p>“¿Y van a robar a toda la gente?”</p> <p>“Pero no a todos con la misma arrechera”</p> <p>“Cuando yo nací, ya las vainas estabas jodidas, yo no soy la culpable, y que quieres que haga”</p> <p>“Nunca nadie tiene la culpa, ¡no!, nadie tiene la culpa”</p>	
			Discursos que desvalorizan (Ofensas, burlas, tono peyorativo)	
			<p>“¿Y tú marica?”</p> <p>“Quieta perra”</p> <p>“Pendeja, no me estés mirando”</p> <p>“No llores, maldita”</p> <p>“Tú sigue manejando, estúpida”</p> <p>“Estúpida sigue manejando”</p> <p>¡“Métele mano a esa perra, métele mano a esa perra!</p> <p>repetir”</p> <p>“¡Dale coñazo a ese becerro ¡</p> <p>“Mira estúpida”</p> <p>¡Coño de la madre chica!</p> <p>“¡ Estás muerta, maldita perra!</p>	
			Elaboración de estereotipos (Débil, mujer, incapaz)	
				Toma de la

		<p>Escena en la cual se muestra a Martín y a Carla, los protagonistas en una discoteca del este de la ciudad, se presenta a Martín como un mantenido que no hace nada y que sólo vive del dinero de sus padre movida urbana caraqueña de los sifrinos del este de la ciudad de Caracas</p> <p>Escena en la que están Martín y Carla dentro del carro consumiendo drogas, Martín va a consumir drogas, va a preparar la coca y se da cuenta de que no tiene más, Carla se queda en el carro fumando marihuana.</p> <p>Vuelve aparecer Carla en el carro fumando marihuana, toca Martín la puerta del carro, y ella le abre, se muestra prendiendo el pitillo de marihuana. Pases de drogas de Martín, este se muestra consumiendo cocaína y Carla marihuana, Carla le da un beso a Martín, muestran la inhalación en consecuentes tomas, al igual que el pitillo de marihuana que consume Carla, ella está como ida por las drogas,</p>	<p>Martín, "mantenido de alta clase por dinero de su viejo "</p> <p>"Tienes nauseas "</p> <p>"Un poco, coño, esa ginebra de mierda, voy a llamar al maricón de Marcelo está vaina se acabó, gorda espérame aquí voy a ver si consigo algo más".</p> <p>" ¿De qué te ríes?"</p> <p>" ¿Porque tan divertida?"</p> <p>"Tu eres esto", en alusión a las drogas y se muestra prendiendo el pitillo de marihuana.</p>	<p>discoteca en la cual se encuentra Martín, movimiento rápido de cámara que enfoca distintas luces de colores que se mueven muy rápido debido a la sensación de las personas que se encuentran consumiendo de drogas en la fiesta, se muestran imágenes de body painting, tragos, drogas, consumo de drogas, dj. Suena música chill out, movida urbana caraqueña de los sifrinos del este de la ciudad de Caracas</p>
--	--	--	---	--

		<p>tose. En la escena se muestran como jóvenes sifrinos del este de la ciudad que viven de sus padres y que consumen drogas.</p> <p>Escena en la que Carla les pide drogas a los secuestradores, estos le dan un pitillo de marihuana y Carla se fuma el tabaco de marihuana, después Carla le pasa una pastilla de éxtasis que tenía guardada a Trece. Tanto los secuestradores como Carla tienen algo en común, el consumo de drogas.</p>	<p>“¿Puedo fumar?” “¿Quieres?” “¿Si me quieres dar?” “¡Ah!, la chama fuma ¡loco!” “¿Qué te dije Budú?, ¡que la chama sabe como es todo, no tienes que ponerte violento hermanito! ¡Como me vas a decir eso a mí, pana!, ¡si son panas míos a la final!, hasta la puse a gemir ¡dígalo, ahí!” ¡Dame pues! ¡Ah, que bien! “A la final ustedes están pelando y hay que resolver” “¿Ustedes se meten pepas?, ¿Tú tienes y tal? ¿Qué es eso vudú, dame paz cae, a ver?”</p>	
			<p>Relación entre clase social y la vulnerabilidad de la víctima.</p> <p>I.Ubicación espacial de las víctimas en la ciudad de Caracas “¿Dónde vives mamita?” “En la castellana” “Di la verdad , di la verdad” “En la castellana cerca del country club” “¿Y tú marica?” “En valle arriba” Tienes hermanos” “Dos” “Mayores o menores”. “Barata” “¿Dónde vive?” En Caurimare.</p>	

			II. Status de las víctimas	
		Imágenes que muestran una camioneta de alto valor económico que le pertenece a Carla		
			III. Nivel educativo	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			IV. Nivel económico	
			<p>“¿Qué hace tu papa?” “Médico” Médico de qué, di la verdad, di la verdad” “Es verdad, trabaja en la clínica caracas” ¿Cómo se llama? “Sergio” “¿Sergio, qué coño?” ¿Como te llamas tú? “Gutiérrez , Carla Gutiérrez” “Es verdad, es verdad okey okey” “¿Dónde vives mamita?” “En la castellana” “Di la verdad , di la verdad” “En la castellana cerca del country club” “¿Y tú marica?” “En valle arriba” “Sigue conduciendo” ¿Vives con tu viejo, con tu mamá, que con que, que es lo que es?” “Con mi papá” “Tienes hermanos” “Dos” “Mayores o menores”. “¿Qué hace el mayor, qué hace el mayor?” “Tiene una tienda de telas” “Ayayay ayayay dinero” “Ay no , pero telas baratas, baratas” “Barata” “¿Dónde vive?” “En Caurimare”</p>	
	Representaciones elaboradas en torno al rol de victimario		<p>Juicio social en relación con el rol de victimario</p> <p>Discursos de aceptación hacia los</p>	

			victimarios(Protección masculino, poderoso)	
		<p>Escena en la que Martín se encuentra hablando con Carla en una farmacia, dialogando a cerca de una niña enferma que Carla cuidada en el hospital donde trabaja de voluntaria. Martín expresa actitudes y discursos de menosprecio y exclusión hacia la niña y la familia de la niña por ser pobres. Estereotipos que relacionan la pobreza con la delincuencia y la violencia. Se generaliza. Los pobres son igual a malandros.</p>	<p>Actitudes de repudio hacia las victimarios(maltrato físico, exclusión, menosprecio)</p> <p>“Mi amor y que piensas hacer con la carajita enferma, ¿te la vas a llevar a tu casa o que?” “Coño a lo mejor” “Yo te dije mi amor que no estés metiendo marginales a tu casa” “Yo te dejo entrar a ti todos los días” “En serio, esa vaina es ganas de buscarte un peo sin ninguna necesidad, esa carajita no es familia tuya, o sea no se cual es el empeño, la vaina” “No seas tan inhumano Martín” “No es inhumano vale, es realista” “Esa carajita no tiene ni con que comer y cuando vean como tu vives te van a querer joder” “Porque tu siempre crees que todo el mundo te odia” “¿Qué es lo que tiene el niño?” “Es una niña, tiene un linfoma” “Bueno gorda no se puede curar en el hospital” “Esa niña tiene más de un año ahí y necesitan la cama, además no hay medicina, hay una huelga de médicos, cuántas veces te lo he dicho” “Mi amor y no te has puesto a pensar que todos los monkeys que viven con ella se van a querer meter en tu casa” “Martín no todos los pobres son malandros”</p>	

		<p>Escena en la que Martín ofende a uno de los victimarios, ofensa relacionada con la marginación y exclusión social</p>	<p>“Si mi amor, pero uno no sabe, cual es cual y si te ahuevoneas te van a venir cogiendo”.</p> <p>“No todos los malandros son violadores”</p> <p>“No los malandros son gente cool”</p> <p>“No iguales, semejantes, claro tu tienes la suerte de nacer con dinero”</p> <p>“La suerte es la excusa de los fracasados ”</p> <p>“Gracias”</p> <p>“¡Gracias, no!”</p> <p>“Da las gracias una vez en tu vida”</p> <p>“Gorda, pero si la marginal esa me mira con esa carota”.</p> <p>¿Qué te pasa mono?</p>	

			Elaboración de estereotipos sobre los victimarios	
		<p>En la escena se muestra a Budú, Niga y Trece hablando de cuantos gramos de drogas van a comprar con lo que obtenido por el secuestro. Visión de los victimarios relacionada al consumo de drogas.</p> <p>En otra escena se muestra como los secuestradores hacen negocios mediante la compra de drogas. Visión de los victimarios relacionada al consumo de drogas.</p>	<p>“¿Que dices negro, que dices, que dices?”, “Yo quiero 20” “Que veinte y que coño , yo quiero 30” “Que treinta, vale 40.</p> <p>“! Bueno, bueno, bueno, los negocios, negocios!” “¡Bueno cuéntenme en que les puedo servir ¡” “Bueno papá, es así de sencillo” ¡Dígalo!</p> <p>“Queremos un kilo del blanco, pero del bueno” ¡Ay!, no se preocupe que yo le tengo exactamente lo que</p>	

		<p>Escena en la que Martín es llevado por uno de los secuestradores a un cajero automático para sacar dinero. En la escena se muestran estereotipos sobre el ajuste de cuentas entre los delincuentes, la violencia con la que solucionan los conflictos y el desinterés por la vida del otro. Llegan por detrás y otra persona intenta atrcarlo en la misma noche en el cajero. Niga se da cuenta de lo que está pasando, aunque se había alejado un poco del cajero para no levantar sospechas sobre el secuestro de Martín, este se acerca a nuevamente hacia Martín y saca la pistola. Nigga le dispara al otro malandro, suena la detonación y se ve como el tiro da en la cabeza, literalmente le vuela la tapa de los sesos y a Martín le salpica toda la sangre y empieza a gritar desesperado. A su vez se observa, como los secuestradores salen pirados en la camioneta y se muestra al hombre como queda tendido en la entrada del cajero.</p> <p>Escena en la que llega Budú, Trece y Niga con el maletín de dinero en un cuarto y salen rapeando</p>	<p>quieren"</p> <p>" ¡Quieto marico, dame los reales!"</p> <p>¡Qué, ya va!</p> <p>¡Dame los reales y la tarjeta!</p> <p>"Pana, me tienen secuestrado".</p> <p>"Secuestrado, quien los Reyes magos, cabrón"</p> <p>"El hampa sería fantasma, ¡baja esa mierda marico!, ¡suéltalo suéltalo!"</p> <p>"Estamos en lo mismo, bueno diablo, ¿que es lo que quieres ""?</p> <p>"! Baja esa mierda marico, ¡baja esa mierda!"</p> <p>"Andamos en lo mismo"</p> <p>"! Baja esa mierda diablon!"</p> <p>"Tranquilo, que andamos en lo mismo"</p> <p>" ¿Qué pasó vale, qué es eso huevón?</p> <p>¿Qué pasó men, que pasó chamo?</p> <p>"! Háblame negro!, ¿qué pasó huevón, ¡háblame!, ¿qué fue esa vaina huevón?</p> <p>"Tuve que enfriarlo, el fantasma me quería estafar la chamba, como si fuera uno de ellos huevón</p> <p>Niga, dice:</p>	<p>Cambio rápido de tomas, aparece Martín en un cajero lleno de suciedad en plaza Venezuela al frente la torre de la previsora iluminada por el letrero, todo es suciedad y abandono a esa hora en la ciudad de caracas</p>
--	--	--	--	---

		<p>poo poop piquei, y se ríen. Diferentes códigos de comportamiento entre los victimarios</p>	<p>“ ¡Mira, contaste bien!” “¡Si quieres, cuenta, cuenta!” “Es que fue demasiado fallo “¡Fallo no, mucho o no!, es hora de sacarla de aquí y salirnos de esta mierda brother”</p> <p>“ ¡Fue demasiado fallo!”</p> <p>“ ¡Te vas a cagar ahí, te vas a quedar tres días viviendo aquí!, ¡express!, ¿tú sabes lo que quiere decir express, brother?”</p> <p>“No es eso, si le damos más tiempo, es más real”</p> <p>“ ¡Déjalo pa la próxima hermanito, déjalo pa la próxima!, aquí ya hubo cadáveres hermanito, ¡nos vamos a caer como unos huevos, nos vamos a enchavar!”</p> <p>“El hombre tiene razón, vamos a violarla ¡si quieres!”</p> <p>“ ¿Estás quesudo, estás quesudo?, ¡ese es el peo!, ¿te volvistes sádico, tu no tuviste infancia? No más cadáveres, no más sadiqueo, no más mierda, tenemos los reales, ¡estamos listos!”</p> <p>“¡ Parame ese romance ahí vale!, ¡si ya hubo muerte, que haya dos!”</p> <p>“ ¡Que se metieron ustedes dos brother!, ¿qué pasa?, ya te quemastes al peluche, ¡de pinga!, ¿vas a quebrar a la princesita?”</p>	<p>Budú y Niga tienen las armas en la mesa. Budú apunta hacia la mesa y Niga hacia arriba, DJ Trece está con las manos en la cabeza, toma rápida de cámara, movimiento rápidos de cámara</p>
--	--	---	--	--

			<p>“ ¡Mira, háblale claro a este tipo!, ¿si estás enamorado y te quieres casar por la iglesia me lo dices?”</p> <p>“ ¡Háblale claro!”</p> <p>“ ¡Escúcheme bien, mi rey!, ¡para que yo no me la viola y que este no la mate tienes que pagar salvo conducto!, ¡papá!, ¡reglas son reglas, oyó papá!”</p> <p>“ ¡Eso es así!”</p>	
			Asociación con el poder Ejercicio del poder sobre el otro.	
		<p>Escena en la que Budú, Trece y Niga secuestran a Martín y Carla. Se muestra como cada uno de ellos tiene pistolas y ejercen el poder sobre el otro y la violencia mediante el uso de las armas. Tienen ametralladoras están armados por todas partes. En la escena se ve como Budú agarra a Carla por el cabello y le apunta en la cabeza con las armas que llevan consigo. Posteriormente los secuestradores apuntan con una pistola Martín, mientras se ríen. Toda esta escena está marcada por un terror psicológico porque a Martín le apuntan constantemente con las armas de Niga y buda y lo agarran del cabello y se ríen. Martín se encuentra en medio de ellos dos y de las armas. Ejercicio del poder mediante el uso de armas construcción de temor</p>	<p>“Quieta perra o los vuelo en pedazos. No me mires a la cara, no me mires a la cara, bájate de esa mierda, no me veas a la cara”.</p> <p>“ ¿Qué quieres?”</p> <p>“Abre esa mierda y no me veas a la cara”</p> <p>“Móntate ahora , móntate ahora., no me mires mama huevo maneja, o te doy tu chocolate, baja la cara, no me mires a la cara”</p> <p>“Tú manéjame ahí , tranquilita, tu maneja ahí y copera conmigo, yo soy tu amigo”</p> <p>“Esto es pa rato señores”</p> <p>“bueno, caballeros comenzó esto, denme su celular, dame tu celular</p> <p>“hazle caso al gordo”</p> <p>“Está en mi cartera”</p> <p>“¿Dónde?, háblame duro”</p> <p>“En los pedales”</p> <p>“Ay cosita, voy pa allá, estamos forrados”</p> <p>y si te pones pendeja te jodo”</p> <p>“No me toques a la geva”</p> <p>“Tú te callas, mira que me cojo a tu geva delante</p>	<p>En la escena todos ellos tienen pistolas y ejercen el poder sobre el otro y la violencia mediante el uso de las armas. En el fondo de la escena se puede ver como los ilumina la luz roja del cartel de turno de una farmacia. La rapidez en las tomas y en los movimientos de cámara dan la sensación de caos, angustia e incertidumbre ante el secuestro mediante las gesticulaciones de los actores, las pistolas usadas en la escena y las tomas y luces de cámara. Las tomas de cámara en el carro son muy rápidas, se encuentran hacinados dentro del vehículo,</p>

			<p>de tí, no te quiero volver a escuchar, okey, no los quiero volver a escuchar a ninguno de los dos”</p> <p>“¿Cuál es el teléfono?”</p> <p>“¿De quien?”</p> <p>“De tu papa pendeja, no me estés mirando”</p> <p>“¿Dame el teléfono de tu papa o te quiebro las fuking tetas de mierda,</p> <p>“¿Dame el teléfono maldita?”</p> <p>“El teléfono”</p> <p>“Déjala manejar”</p> <p>“04167363820”</p> <p>“Más duro”</p> <p>“Cállate la boca, no me llores, te vas a callar que me estás poniendo nervioso, no llores maldita, no llores, no llores”</p> <p>“¡Ah vale, no jo, ay vale!”</p> <p>¿Qué, qué pasó, ah?</p> <p>“A mi nada vale, el catirito ese”</p> <p>“¿Él, él, él?”</p> <p>“¿Te reíste de mi chamo?”</p> <p>“¿Estás loco chamo? , como me voy a estar riendo yo”</p> <p>¡Pana, loco, loco, ay loco!</p> <p>“No, pana, yo no me reí, yo no me reí”</p> <p>“Coño, tranquilo pana, no paso nada , él no se río”</p> <p>¡Cállate la boca estúpida!, tú sigue manejando estúpida”</p> <p>¿Qué es lo que le pasa al catire este ahorita?</p> <p>“Nada”</p> <p>“¿Tú fuiste el que te reíste de mí?”</p> <p>¿Tú fuiste el que te reíste de mí, ay te estás riendo de mí?</p> <p>“No men, no”</p> <p>“¡No volteas pa ca, no voltees pa ca, ¡, a mi no me contradigas, a mi no</p>	<p>sensación de caos, oscuridad, en las tomas se percibe la sensación de angustia por parte de Carla y Martin que se encuentran amenazados constantemente con las armas. Movimiento rápido de cámara que da la sensación de caos y luces oscuras. A través de las imágenes, el movimiento de cámara, el color de las luces y de las tomas se ve el ejercicio del poder mediante el uso de armas y la construcción del temor y del respeto por parte de los victimarios.</p>
--	--	--	---	---

		<p>En otra escena, Budú toma a Carla de la Cara e intenta abusar de ella. Tanto Carla, como Martín, están apuntados con armas. Martín está con la cabeza baja apuntado con la pistola por Niga y Budú. Esta escena dj trece intenta besar a Carla, Niga lo increpa hacerlo porque es una "perra", vudú la apunta con armas. En la misma escena Martín dice que tiene un arma de tiro deportivo, en ese momento empiezan a golpearlo. Dj Trece saca una pistola nueve milímetros, y en ese instante pasa una patrulla de policía, ante la idea de poder ser parados por la patrulla, los secuestradores increpan a Martín con sucesivos golpes y amenazas, le pegan a Martín con la cachá de la pistola, a su vez, le dan puñetazos y patadas. Este sangra, agarrándose la cara con un paño blanco.</p>	<p>me contradigas, a mi no me contradigas, me esta gustando el catirito, me esta gustando el catirito"</p> <p>"A mi me gusta esta chama"</p> <p>¡Que pasa!</p> <p>¿Qué pasa de qué?</p> <p>"Respeten por favor"</p> <p>"Estúpida sigue manejando, pasa el reloj, pasen la cartera , pasen todo"</p> <p>"Tranquilo"</p> <p>"Tu estás burda de superman, no quiero nada de Leonardo di Carpio, ni nada con nada"</p> <p>¡"Métele mano a esa perra, métele mano a esa perra!</p> <p>"No me toques"</p> <p>"Te estoy diciendo que me des palante, te lo estoy diciendo, no quiero volvértelo a repetir"</p> <p>¡Qué pana, coño, cállate la boca ¡</p> <p>"! No, escúchame!</p> <p>"No, que escúchame nada, tu crees que yo que"</p> <p>"! Qué escúchame!</p> <p>"! Qué, qué!"</p> <p>"!Escúchame ¡"</p> <p>¡Qué ¡</p> <p>"!Oye, oye!, mira, aquí abajo hay trescientos, hay un arma de tiro deportivo "</p> <p>¡Cómo!, ¡el coño de tu madre, que bola esta mierda, huevón, que bola esta mierda ¡</p> <p>"!Dale coñazo a ese becerro ¡</p> <p>"! Lo mato, lo mato!"</p> <p>" ¡Ey, ey, ey!, chamo, chamo, chamo, los pacos, se acabó el bambo, el que hable lo exploto, no quiero parecochero".</p> <p>"Tu tranquilo, yo estoy</p>	<p>Las características de la escena anterior se aplican aumentadas por el nerviosismo de los secuestradores al poder ser parados por la policía, se vuelven más violentos, mostrándose sucesivas tomas de cámaras con movimientos rápida de la misma en la que los secuestradores están constantemente golpeando y amenazando a Martín con armas.</p>
--	--	--	---	---

		<p>Escena en la que los secuestradores van a buscar drogas con el proveedor, Marcelo. Se muestran pistolas y chuzo en el lugar donde Marcelo entra a buscar la mercancía, DJ Trece tiene un arma, Dj Trece tira a Martin sobre la cama del hotel y lo apunta con la pistola le obliga a cantar como para demostrar su poder le divierte tener a alguien a merced de él y parecen divertirse en el acto sin importar la angustia de los secuestrados, DJ Trece le dice todo esto a Martin mientras le pega con un peine azul y le obliga a cantar, apuntándole con la pistola.</p>	<p>con ustedes” “! Te voy a matar, te voy a matar!, “! Cuidado con la pistola! “ Ya pasaron, ya pasaron” “! Ya se fueron, estamos lisos, estamos lisos, yo no creo en nadie, no hay nada, no hay nada! “Diablo, diablo, diablo diablo, marica! ¿Martin, mi amor, estás bien? “Estoy bien, tranquila”</p> <p>“! Canta que estoy aburrido!”</p> <p>¡“Te Dije que cantes, que estoy aburrido!</p> <p>“Yo no sé, yo no sé cantar, yo no sé cantar”</p> <p>“Es el Peluche Feo. “Es Peluche Feo” “Es Peluche Feo”. “Déjame el malandreo” “Sigue cantando” “El Peluche Feo. “Sigue cantando” “El Peluche Feo”.</p>	
--	--	---	---	--

			Apreciación positiva del ejercicio de la voluntad del victimario	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		<p>Escena en la que Budú, Trece y Nigga secuestran a Martín y Carla. Se muestra como cada uno de ellos tiene pistolas y ejercen el poder sobre el otro y la violencia mediante el uso de las armas. Tienen ametralladoras están armados por todas partes. En la escena se ve como Budú agarra a Carla por el cabello y le apunta en la cabeza con las armas que llevan consigo. Martín está asustado y Carla comienza a llorar ante las amenazas de los agresores. Posteriormente los secuestradores apuntan con una pistola Martín, mientras se ríen. Toda esta escena está marcada por un terror psicológico porque a Martín le apuntan constantemente con las armas de Niga y buda y lo</p>	<p>Construcción del temor</p> <p>“Quieta perra o los vuelo en pedazos. No me mires a la cara, no me mires a la cara, bájate de esa mierda, no me veas a la cara”.</p> <p>“Abre esa mierda y no me veas a la cara”</p> <p>“Móntate ahora , móntate ahora, no me mires mamahuevo maneja, o te doy tu chocolate, baja la cara no me mires a la cara”</p> <p>“y si te pones pendeja te jodo”</p> <p>“No me toques a la geva”</p> <p>“Tú te callas, mira que me cojo a tu geva delante de ti, no te quiero volver a escuchar okey no los quiero volver a escuchar a ninguno de los dos”</p> <p>¿Cuál es el teléfono?”</p> <p>“ ¿De quien?”</p> <p>“De tu papa pendeja, no me estés mirando”</p> <p>“¿Dame el teléfono de tu papa o te quiebro las fuking tetas de mierda,</p> <p>“ ¿Dame el teléfono maldita?”</p> <p>“El teléfono”</p> <p>“Déjala manejar ”</p> <p>“04167363820 ”</p>	<p>La apunta directo en el cuello</p> <p>Martín tiene cara de asustado</p> <p>La rapidez en las tomas y en los movimiento de cámara de la sensación de caos, angustia e incertidumbre ante el secuestro mediante las gesticulaciones de los actores, las pistolas usadas en la escena y las tomas y luces de cámara.</p> <p>Las tomas de cámaras en el carro son muy rápidas, se encuentran hacinados dentro del vehículo, sensación de caos, oscuridad, en las tomas se percibe la sensación de angustia por parte de Carla y Martín que se encuentran amenazados a constantemente con las armas.</p> <p>La rapidez en las tomas y en los movimiento de</p>

		<p>agarran del cabello y se ríen. Martín se encuentra en medio de ellos dos y de las armas. Ejercicio del poder mediante el uso de armas construcción de temor</p>	<p>“Más duro” “Cállate la boca, no me llores, te vas a callar que me estás poniendo nervioso, no llores maldita, no llores, no llores” “ ¡Ah vale, no jo, ay vale!” ¿Qué, qué pasó, ah? “A mi nada vale, el catirito ese” “ ¿Él, él, él?” “ ¿Te reíste de mi chamo?” “ ¿Estas loco chamo? , como me voy a estar riendo yo” ¡Pana, loco, loco, ay loco! “No, pana, yo no me reí, yo no me reí” “Coño, tranquilo pana, no paso nada , él no se ríó” ¡Cállate la boca estúpida!, tú sigue manejando estúpida” ¿Qué es lo que le pasa al catire este ahorita? “Nada” “ ¿Tú fuiste el que te reíste de mi? ¿Tú fuiste el que te reíste de mí, ay te estás riendo de mí? “No men, no” “ ¡No volteas pa ca, no voltees pa ca, a mi no me contradigas, a mi no me contradigas, a mi no me contradigas!, me esta gustando el catirito, me esta gustando el catirito.</p>	<p>cámara de la sensación de caos, angustia e incertidumbre ante el secuestro mediante las gesticulaciones de los actores, las pistolas usadas en la escena y las tomas y luces de cámara. Las tomas de cámaras en el carro son muy rápidas, se encuentran hacinados dentro del vehículo, sensación de caos, oscuridad, en las tomas se percibe la sensación de angustia por parte de Carla y Martin que se encuentran amenazados a constantemente con las armas. Movimiento rápido de cámara que da la sensación de caos y luces oscuras. A través de las imágenes, el movimiento de cámara, el color de las luces y de las tomas se ve el ejercicio del poder mediante el uso de armas y la construcción del temor y del respeto por parte de los victimarios.</p> <p>Las características de la escena anterior se aplican aumentadas por el nerviosismo de</p>
--	--	--	--	---

		<p>En otra escena, Budú toma a Carla de la Cara e intenta abusar de ella. Tanto Carla, como Martín, están apuntados con armas. Martín está con la cabeza baja apuntado con la pistola por Niga y Budú. Esta escena dj trece intenta besar a Carla, Niga lo increpa hacerlo porque es una "perra", vudú la apunta con armas. En la misma escena Martín dice que tiene un arma de tiro deportivo, en ese momento empiezan a golpearlo. Dj Trece saca una pistola nueve milímetros, y en ese instante pasa una patrulla de policía, ante la idea de poder ser parados por la patrulla, los secuestradores increpan a Martín con sucesivos golpes y amenazas, le pegan a Martín con la cacha de la pistola, a su vez, le dan puñetazos y patadas. Este sangra, agarrándose la cara con un paño blanco.</p>	<p>"A mi me gusta esta chama" ¡Que pasa! ¿Qué pasa de qué? "Respeten por favor" "Estúpida sigue manejando, pasa el reloj, pasen la cartera , pasen todo" "Tranquilo" "Tu estás burda de superman, no quiero nada de Leonardo di Carpio, ni nada con nada" ¡"Métele mano a esa perra, métele mano a esa perra!" "No me toques" "Te estoy diciendo que me des palante, te lo estoy diciendo, no quiero volvértelo a repetir" ¡Qué pana, coño, cállate la boca ; "¡ No, escúchame! "¡ No, que escúchame nada!, ¿tu crees que yo qué?" "¡ Qué escúchame! "¡ Qué, qué!" "¡Escúchame ;" ¡Qué ; "¡Oye, oye!, mira, aquí abajo hay trescientos, hay un arma de tiro deportivo " ¡Cómo!, ¡el coño de tu madre, que bola esta mierda, huevón, que bola esta mierda ; "¡Dale coñazo a ese becerro ; "¡ Lo mato, lo mato!" " ¡Ey, ey, ey!, chamo, chamo, chamo, los pacos, se acabó el bambo, el que hable lo exploto, no quiero parecochero". "Tu tranquilo, yo estoy con ustedes" "¡ Te voy a matar, te voy a matar!, "¡ Cuidado con la pistola!</p>	<p>los secuestradores al poder ser parados por la policía, se vuelven más violentos, mostrándose sucesivas tomas de cámaras con movimientos rápida de la misma en la que los secuestradores están constantemente golpeando y amenazando a Martín con armas.</p>
--	--	--	--	---

		<p>Escena en la que los secuestradores van a buscar drogas con el proveedor, Marcelo. Se muestran pistolas y chuzo en el lugar donde Marcelo entra a buscar la mercancía, dj Trece tiene un arma, dj 13 tira a Martin sobre la cama del hotel y lo apunta con la pistola le obliga a cantar como para demostrar su poder le divierte tener a alguien a merced de él y parecen divertirse en el acto sin importar la angustia de los secuestrados, dj Trece le dice todo esto a Martin mientras le pega con un peine azul y le obliga a cantar, apuntándole con la pistola.</p> <p>Escena en la que los secuestradores son parados en una alcabala. Budú amenaza a Martín con dispararle a Carla si dice algo.</p> <p>Escena en la que llega Budú al cuarto donde tienen secuestrada a Carla a la espera del dinero en Parque Central. Apunta</p>	<p>“ Ya pasaron, ya pasaron” “! Ya se fueron, estamos lisos, estamos lisos, yo no creo en nadie, no hay nada, no hay nada!” “Diablo, diablo, diablo diablo, marica!” ¿Martin, mi amor, estás bien? “Estoy bien, tranquila”</p> <p>“! Canta que estoy aburrido!”</p> <p>¡“Te Dije que cantes, que estoy aburrido!”</p> <p>“Yo no sé, yo no sé cantar, yo no sé cantar”</p> <p>“Es el Peluche Feo. “Es Peluche Feo” “Es Peluche Feo”. “Déjame el malandreo”</p> <p>“Si, hablas se te muere la tuya, maldito diablo”</p> <p>“! Estás muerta, maldita perra!”</p> <p>“ ¿Qué paso mami, todo bien?” “Aquí pensando, si pensando”</p>	
--	--	--	---	--

		<p>con dos pistolas a Carla en la cara y suena cuando le quita el seguro. En la escena budú empieza a manosear a Carla cuando dj trece se va del cuarto un momento, ella intenta zafarse de él y de decirle que la deje en paz. Budú comienza nuevamente a manosear a Carla, la intenta violar, la amenaza con pistola, le hace abrir la boca y le pone la pistola en la boca para que haga lo que él dice. Ejercicio del poder a través de las armas y la violencia, construcción del temor a través del uso de las armas y de las amenazas.</p>	<p>“¿Qué piensas, en el loco de Martín?”</p> <p>“¿Cómo?, ¿dirás que loca!”</p> <p>“Tienes razón”</p> <p>¿Qué pasa?</p> <p>“Que los tipos no entienden, que las mamis hay que tratarlas con cariño”</p> <p>“! No empieces por favor, no empieces!”</p> <p>“¿Pa dónde vas?”</p> <p>“¿Por favor, déjame en paz, vale se gente!”</p> <p>“Hay que tratarlas con afecto, con afecto, ¡me escuchaste!”</p> <p>¡Déjame en paz!</p> <p>“! Entonces te dejo, y tu ve vas a visitar pa mi casa!</p> <p>“¡si!”</p> <p>“¡ah, sí!”</p> <p>“¡Sí! , si me dices donde vives te visito, ¡por qué no!”</p> <p>“!ah! ,sabes que a la final me caes bien y todo”</p> <p>“¡Suéltame!”</p> <p>“Sabes que se acabó el jueguito mi amiga”, ¡me oyó!”, ese maldito del marido tuyo me saco de quicio”.</p> <p>¡Shh uy , que rico!, maldita sea, victoria</p>	
--	--	---	---	--

			<p>secreta, ¡uy!, esa es mi preferida mami”</p> <p>“¡Quédate quieta!, si hablas te golpeo y si gritas te mato, a mi me das igual, me das igual, total, el dinero viene en camino igual”</p> <p>¡Abre la boca! , ¡abre la boca!, ¡abre la boca!, ¡abre la boca!, comienza a gemir, ¡gime pues!, ¡Ah sí, mi reina!”</p> <p>“! Sabes que estás muerta, tas muerta!</p>	
		<p>Escena en la que suena el teléfono en casa del papá de Carla, en ese momento contesta y los secuestradores le piden el rescate. Se muestran como los secuestradores controlan la situación a través del discurso.</p>	<p>Actitudes de control</p> <p>“Hola, ¿qué paso Gutiérrez?, sorpresa papá ”</p> <p>“Nojoda”, cuelga</p> <p>“Adivina a quien tenemos aquí, diablo, a la perra de la hija tuya, Carla, Carla, es que se llama, no, lo único que te digo es esto, queremos cuarenta palos, y eso es ya mi rey, te vamos a dar dos horas , lo quiero todo en efectivo ”</p> <p>“ ¿Quién es?”</p> <p>“No quiero pacos, no quiero nada, quiero las tarjetas activas, oyó, pendiente y rimo con la llamada, sabe que la bicha tiene gripe, tiene gana de toser”.</p>	

		<p>Escena en la que Budú, increpa a Carla, la apunta con la pistola y la pega contra la pared. Cuando la pega en la pared suena como le quita el seguro a la pistola, mientras le da ordenes enfatizando el control que tiene sobre la situación y el destino de la secuestrada.</p> <p>Escena en la que Budú obliga a Carla a gemir, mientras le apunta con una pistola, demuestra actitudes de control sobre Carla a través del uso de las armas y de las amenazas.</p> <p>Escena en la que Budú amenaza a Martín con violar a Carla si no hace lo que le dice. Amenazas que enfatizan el control de la situación por parte de los secuestradores.</p> <p>Escena en la que el papá</p>	<p>¿Cuelga, tráncale esa mierda?</p> <p>“Tú vas a caminar, perra, te vas a parar lentamente y vas a caminar lentamente, ¡okey!, porque no estoy pa juegos, soy mil veces más arrecho que tú, ¡te paras!”</p> <p>“¡ Camina, maldita perra!, “ ¡camina! “</p> <p>“ ¡Coño de la madre, vale!, ¡escúchame!, quiero que salgas como si no hubiese pasado nada, como si no hubiese pasado nada ok, no quiero escama, no quiero escándalo me escuchaste, ah okey, ¡vámonos!”</p> <p>“¡Mira, mamita rica! yo sólo quiero que tu me escuches, me vas a escuchar, yo quiero una cosita, yo quiero que tu comiences a gemir como si estuviéramos haciendo el amor, coopera”</p> <p>“¡ No voy a gemir!</p> <p>“¡ Gime pues! y le apunta con la pistola Nigga fuma un pitillo de droga gime como si estuvieras haciendo el amor gime porque se me va a escapar un tiro coño pana.</p> <p>“ ¡Ya lo sabes!, si en diez minutos, no estás aquí, la que va a pagar es la fulana, y va a ser triste porque nos la vamos a coger entre los tres, a mí no me digas nada.”</p> <p>“ ¡Aló!”</p>	<p>Todas las escenas están reforzadas por la luz del lugar resaltando la violencia y la decadencia de las acciones.</p>
--	--	--	---	---

		<p>de Carla va a entregar el dinero del secuestro. Este entra a la guardería del hospital donde Carla trabaja de voluntaria, la guardería está sucia, descuidada, hay un poco de papeles por todos lados de basura, colchones rotos, papel de baño por el piso donde están los lockers y los lockers están descuidados sin puertas, hay una mecedora vieja y dentro del locker de Carla está una bota como prueba de que ellos la tienen y el papa deja el dinero ahí. Todo la escena esta guiada por las órdenes que dan los secuestradores quienes controlan la situación mediante las ordenes y amenazas.</p>	<p>“ ¡Papá, soy yo!” ¿Estás bien, Carlita? “Martín, se escapo y se las quieren cobrar conmigo” “Te voy a decir algo, el noviecito que tiene tu hija nos jugo kikirihuki, se nos fue el hombre, se fue, se le fue, adiós al novio, yo soy una basura, y quiero ahora ochenta millones, igualito a como te dije, rapidito coño y preciso, se acabó el juego papá ”</p> <p>“ ¡Vinistes solo!”</p> <p>“ ¡Sí!”</p> <p>“ ¡Seguro!”</p> <p>“ ¡Sí!”</p> <p>“ ¡Te siguieron!”</p> <p>“! No!”</p> <p>“¡Alguien sabe que tu estás aquí!”</p> <p>“!No!”</p> <p>“Te voy a decir algo, tú sabes que estás rodeado completamente ¡no!”</p> <p>“Yo entiendo, no va a ver ningún tipo de problema”</p> <p>“¡Cómo está mi hija!”</p> <p>“!Tú hija está vacilando con los monos, está vacilando, está bailando!, ¡cómo goza!”</p> <p>“¿Cuánto traes?”</p> <p>“Pude reunir 54 millones, en efectivo”</p> <p>“¡Cincuenta y qué!, te</p>	
--	--	--	---	--

			<p>voy a decir algo, te dijimos que si había menos, la chama estaba muerta "</p> <p>"No me digas eso, no pude reunir más dinero"</p> <p>"Este maldito, nos trajo cincuenta y cuatro".</p> <p>"¡Cómo qué cincuenta y cuatro, pana!".</p> <p>"¡Oye pana, si hubiese podido reunir más dinero te lo hubiese traído!"</p> <p>"¡Tú estás viendo ese montón de carajitos!, los cuida tu hija, si tú te pones cómico con policía o con gente rara, gente secreta, los primeros que se van a morir son ellos, ¡tú crees que nosotros somos huevones!"</p> <p>"¡No!"</p> <p>"¡okey, ustedes son los huevones!", ¡quiero que repitas que tú eres un huevón, repítelo, repítemelo, pues!"</p> <p>"Soy un huevón, ¡si soy un huevón!".</p> <p>"Sigue caminando, sigue caminando, ahora ¡muévela, muévela, muévela! "</p> <p>"¡Mama huevo!, esos bichos, así con real, provoca, lo que es matarlos"</p> <p>"¡Qué rica está la hija tuya, bruja, oíste vieja!"</p>	
--	--	--	--	--

			<p>¡Cómo que ya cumplí, y qué!</p> <p>“Primero, tengo que ver esos reales, a ver si están completos, ¡oh tú que crees, que eso es así nojoda!”</p> <p>“¡ Yo hago, lo que yo quiero!, usted no es nadie pa andar diciéndome a mí lo que tengo que hacer, ¡oyó!, usted cumpla ordenes, si quiere que la tuya viva, ¡okeý!, me vas a venir a malandrear a mi ¡nojoda!, confíe en los negros, que está vaina no son juegos”.</p>	
			Relaciones asimétricas	
			Ejercicio del poder a través de las armas y la violencia, construcción del temor a través del uso de las armas y de las amenazas.	
			Obtención de beneficios a través del ejercicio de la voluntad de la víctima	
		<p>Escena en la que Budú juega con un niño, mientras planea un secuestro con Trece dice:</p> <p>Escena en la que los</p>	<p>“Ahora sí, ahora sí le vamos a comprar todos los medicamentos a tu hermanita papá, oyó. Si es verdad que ahora todos vamos a salir de las buenas de todo esto, que bien”</p> <p>“Que bien, mi carrito”</p> <p>“A ti te vamos a comprar un carrito y un r1 pa que te lleves a todas las peladitas del barrio”.</p> <p>“¡ Miren, tengo está!, 5</p>	

		<p>secuestradores negocian la compra de drogas a un traficante, en la escena se muestran los paquetes de droga y se ve como hacen negocios y se pasan los paquetes entre sí. Abren los paquetes de drogas, la huelen y la prueban a ver cual es la calidad de la droga.</p> <p>Obtención de beneficios a través del dinero que van a recibir por el secuestro de Martín y Carla.</p> <p>Obtención de beneficios a través del dinero que van a recibir por el secuestro de Martín y Carla.</p> <p>Escena en la que dj Trece, Budú y Niga van a liberar a Carla después de cobrar el dinero del secuestro, estos hablan de lo que quieren comprar con lo obtenido por el mismo.</p>	<p>por 50, 300 por 30".</p> <p>"Esta se va pa Jerusalén está tarde, quieren más"</p> <p>"¿Pero tienes más?"</p> <p>"¿No la quieren probar?"</p> <p>"!Está buenísima!, saben que esto es lo mejor",</p> <p>"Esa vaina es combate, no me vengas a estar con eso ahorita"</p> <p>"!Epa!, matador ven pa que pruebes"</p> <p>"! Voy, voy, voy!"</p> <p>"¡Muévela, muévela ¡, dale una mamada"</p> <p>¡Está buenísimo!, vamos a darle plomo de una vez"</p> <p>"Saben que estoy de buenas, hoy vamos hacer negocios"</p> <p>"Esto es una ñapa y esto pa que no me mire feo"</p> <p>"Secuestro express, papá, Secuestro paga baby "</p> <p>"200 por el maletín".</p> <p>"! Estación joyería!, ¡el Niga, te va a llevar pa la joyería Arcadio, vas a entrar como si nada!, ¡tranquilito!, ¡vas a pagar con tu tarjeta y vas a traer cinco relojes, pero que sean roles!, ¡te vienes tranquilo!, ¡no quiero escamas!"</p> <p>"¿Qué vas a ser con el billete?"</p> <p>"Comprarme un r1 y una cuadrada legalita(pistola)"</p> <p>"Y de qué les sirve, si después nadie va a querer pagarles nada"</p> <p>"A mi no me interesa"</p> <p>"¿Y Tú?"</p>	
--	--	---	--	--

			<p>“Yo lo que me voy pal coño por un buen tiempo, el dinero ya está aquí y a mí a la final me da igual, el dinero, el dinero, no es todo en la vida ”</p> <p>“Te vas pa el norte”</p> <p>“!No!, pa España, esto no es una compañía y nadie vive de su buen nombre”</p> <p>¿Para qué, qué hay allá?</p> <p>“El gramo de perico lo venden a 80 mil bolos, una vaina así”</p> <p>“! El gramo!”</p> <p>“Me voy a tragar un kilo de esos, y lo que pueda me lo llevo y corono”</p> <p>“Eso es un lacreo, vale, ¡el gramo a 80 mil!”</p> <p>“Y más puro que el coño”</p> <p>“Esa gente vive ¡balurdo, balurdísimo!</p> <p>“ ¿Tú orangután?”</p> <p>“!Uff!, tu sabes que lo mío es la pintura”</p> <p>¡Qué vas a estar pintando tú, gusano!</p> <p>“No sabes la nota, qué es pararse en un lienzo y pintar el mar macuto y toda la orilla”</p> <p>“No me gustaría”</p> <p>“Eso es arte”</p>	
			Logro de metas que el victimario obtiene a través del uso del poder	

		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Relación Victimario/Víctima	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Temor	
			Ejercicio del poder mediante el uso de armas construcción de temor	
			Devoción	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Juicio social en relación a diversos aspectos relacionados al rol de victimario Violencia ejercida sobre las víctimas	
			Evaluación de la violencia	
			Modo de ejercer la justicia	
		Ausente en la muestra	Ausente en la muestra	

--	--	--	--	--

			Impotencia ante su uso	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		<p>Escena en la que llegan y encuentran a Martin en la maleta del taxi de dolor Budú, Dj Trece y Niga le apuntan con la pistola, Niga dice déjenme usar eso, y toma el arma se ve como le quita el seguro y le coloca las balas, suena el giro del percutor de la pistola como cuando se juega a ruleta rusa. Se escucha un tiro. Matan a Martín y en el transcurrir de la escena se escuchan los llantos y suplicas de Martín</p>	<p>Naturalización de su uso</p> <p>“ ¡Les presento a esa estrella!, ¡diceselo!”</p> <p>¡Vas a saber lo que es cari, cari!</p> <p>“! Todo vuelve, todo vuelve!, ¡mírame a la cara, mírame la cara bien!, ¡abre la boca!</p> <p>¡Que bolas peluche, que vainas tiene esta ciudad! ¡Pequeña está ciudad!, ¡grande es el barrio, papá!</p> <p>“Vamos a jugar a la</p>	

		En la escena se evidencia el ejercicio de la violencia y lo poco que importa la vida de las personas.	ruleta criolla, donde yo le doy a la ruleta, ¡pero tú eres el único que participa!, ¡si la bala no sale volvemos a jugar y así sucesivamente hasta que haya un ganado, que eres tú!	
			Caracterización de los victimarios Perfil -Clase social	
			Los victimarios buscan el dinero como solución a sus problemas económicos, otros quieren ejercer la violencia como mecanismo de poder que equivale a una especie de venganza social por la pobreza	
			Referencias biográficas Maltrato	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			abandono	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Ausente de la muestra	Entorno marginal en la crianza Ausente de la muestra	
			Constitución del núcleo familiar	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Escena en la que Budú y Dj Trece se encuentran planificando un secuestro express, en esta escena se muestran elementos de lenguaje propios de los delincuentes y que hacen de ellos un grupo de pertenencia, pues sólo los mismos conocen el	Tipo de lenguaje, Prácticas sociales "Vas a saber lo que es cari cari" "¿Evita?" "¡Qué Evicunita ni que na'cunada! Sigue soñacunando bebecunerr o	

		<p>significado de las frases y expresiones</p> <p>Hay una escena en donde se presenta como llega la noche en la ciudad, en la misma se enfoca un sector popular en la ciudad, en las escaleras que suben al barrio hay gente hablando en una esquina y de repente se muestra en una casa del barrio a los malandros del sector preparando las drogas en una mesa, como se hacen tatuajes que son símbolo de pertenencia al grupo gritan y demuestran las pistolas que sacan de</p>	<p>“ ¿Chacunamo deja la violecunencia! Dime si hay chacunamba.” “ ¿Chacunamba? Chacunamba de la buenacuná, fiesticunita en el cocunontry.” “Háblame clacunaro, ¿cuacunando y docunonde?” “Dolocunor y Niconiga están avisacunados”. “Plocunomo... ¿Pendiente y rima papá!</p> <p>“Que evita y que nada sigue soñando hijo de puta” “ ¿Me vas a matar, estamos en o qué? “ ¿Estamos en? “Hay una fiesta en el country club” Háblame claro, hombre ¿Donde y cuando? “Dolor y nigga están en camino “Chevere. Nos vemos ahí</p>	<p>Tomas de cámara muy rápida tendiente a mostrar el caos en la ciudad y en los sectores populares de Caracas. De igual modo, el caos se asocia con las acciones de vida de los miembros de estos grupos, un estilo de vida desestructurado y un lugar caótico en donde se relacionan</p>
--	--	--	---	---

		<p>pañuelos rojos, tienen animales como culebras, gritan para mostrar su poder y pertenencia al grupo y su estado de efervescencia por el consumo de drogas, se realizan peleas con cuchillos entre ellos como retos cuerpo a cuerpo entre bandas. Legitimación de los miembros de las bandas a través de estos ritos de iniciación, se cubren los rostros. Estos elementos conforman las prácticas sociales de estos malandros en los sectores populares de la ciudad de Caracas.</p> <p>En una escena de la película se muestra como Niga besa la imagen de una Virgen que tiene colgada en su cuerpo. En la expresión de su rostro se muestra cierta sensación de temor ante la muerte. De igual modo, Significados religiosos dentro de los malandros necesidad de protección y merecimiento de ella a través del uso de santos</p> <p>En una escena, en la que los secuestradores se encuentran negociando la compra de droga con un traficante, este abre el maletín con drogas y se ve que está cubierto con estampas de Vírgenes y Santos José Gregorio Hernández, Santa Bárbara, Divino Niño Jesús. Significados religiosos dentro de los malandros necesidad de protección y merecimiento de ella a través del uso de santos</p>		

			Edad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Grupos de pertenencia	
		Escena en donde se presentan a los malandros de un barrio de la ciudad de Caracas. En la escena se muestran a los jóvenes consumiendo drogas, tatuajes que son símbolo de pertenencia al grupo, los jóvenes gritan y demuestran las pistolas que sacan de pañuelos rojos, tienen animales como culebras, gritan para mostrar su poder y pertenencia al grupo y su estado de efervescencia por el consumo de drogas, se realizan peleas con cuchillos entre ellos como retos cuerpo a cuerpo entre bandas. Legitimación de los miembros de las bandas a través de estos ritos de iniciación. Estos elementos están relacionados muestran cuáles son los grupos de pertenencia en los cuales se desarrollan muchos jóvenes de los barrios caraqueños		Tomas de cámara muy rápida tendiente a mostrar el caos en la ciudad y en los sectores populares de Caracas. De igual modo, el caos se asocia con las acciones de vida de los miembros de estos grupos, un estilo de vida desestructurado y un lugar caótico en donde se relacionan
			Agentes de socialización de los grupos de pertenencia.	
		Hay una escena en donde se presenta como llega la noche en la ciudad, en la misma se enfoca un sector popular en la ciudad, en las escaleras que suben al barrio hay gente hablando en una esquina y de repente se muestra en una casa del barrio a los malandros del sector preparando las drogas en una mesa, como se hacen tatuajes que son símbolo de pertenencia al grupo gritan y demuestran las		Tomas de cámara muy rápida tendiente a mostrar el caos en la ciudad y en los sectores populares de Caracas. De igual modo, el caos se asocia con las acciones de vida de los miembros de estos grupos, un estilo de vida desestructurado y un lugar caótico en donde se

		pistolas que sacan de pañuelos rojos, tienen animales como culebras, gritan para mostrar su poder y pertenencia al grupo y su estado de efervescencia por el consumo de drogas, se realizan peleas con cuchillos entre ellos como retos cuerpo a cuerpo entre bandas. Legitimación de los miembros de las bandas a través de estos ritos de iniciación, se cubren los rostros, muestran las armas y bajan del barrio hacia otra zona.		relacionan
			Comportamientos registrados de los personajes categorizados como policías en las producciones cinematográficas	
			Discursos de aceptación del rol de policía	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que valorizan positivamente el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensaciones del rol policial Compensación afectiva	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Solidaridad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que desvalorizan el rol policial	

		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Elaboraciones de estereotipos sobre el rol policial	
		<p>Escena en la que llegan unos oficiales a ayudar a Carla cuando es liberada, los policías son presentados con imagen de sádicos que se quieren propasar con Carla, en la escena se ve como le sacan la lengua para intentar lamerla, la meten en una camioneta de la policía cerrada donde no puede ver, ella se desespera, todo está oscuro, empieza a sonar una ráfaga de metrallera, Carla se tira al piso de la camioneta, se ven los tiros en la camioneta y de repente muestran como llega trece a rescatarla abriéndole la puerta de la camioneta, al final se ven los vidrios rotos y manchas de sangre. En la escena se presenta la noción de que hay policías que son peor es que los delincuentes.</p>	<p>¿Qué le pasa ciudadana, que pasó?, Adelante central unidad 145"</p> <p>"No tiene nada, no tiene cédula"</p> <p>"Me secuestraron, me dejaron aquí"</p> <p>"¿Quiénes fueron, usted los conoce!"</p> <p>"¡No!"</p> <p>"¡No me toque, déjeme!"</p> <p>"Nosotros la llevamos, venga"</p> <p>"¡Quiero ir a mi casa!"</p> <p>"¡Venga, vengase señora, nosotros la vamos a llevar!"</p> <p>"¡Quiero ir a mi casa, quiero ir a mi casa!"</p> <p>"¡Vengase, vengase!"</p> <p>"¡Me quiero ir a mi casa!"</p> <p>"¡Vamos, nosotros la llevamos!"</p> <p>"¡No, no, yo no quiero ir ahí!"</p> <p>"Tranquila señora, tranquila estamos para ayudarla"</p> <p>"¡No, no, no!, ¡me quiero ir a mi casa!"</p> <p>"¡Me hace el favor y se queda tranquila, quédese tranquila que no hay ningún inconveniente, simplemente lo que va a dar son algunas declaraciones, oyó!"</p> <p>"¡Okey!"</p> <p>"¡Quédese tranquila señora, tranquila, no pasa</p>	

			<p>nada!, simplemente vas a prestar una declaración y eso es todo "</p> <p>"¡Eso es!, ¡tranquila!, confía en nosotros"</p> <p>" ¡Oficial, oficial!"</p> <p>" ¡Yo no soy ninguna joyita, pero con estos diablos no te dejo ni de vaina!"</p> <p>" ¡Arranca!"</p> <p>"Arranca, pira, pira, vamos, libre"</p>	
		<p>Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj Trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo, violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Nigga le</p>	<p>Corrupción policial Manejo de recursos ilícitos por parte de la policía</p> <p>" ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuelo el coco todo el mundo tranquilo okey!"</p> <p>¿Estaban fumando? "¡No, no fumando!, nada de eso, que va"</p> <p>¿Qué pasa aquí? "Estamos paseando"</p> <p>"Ya te lo busca el pana, primo"</p> <p>"!Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta"</p> <p>"Disculpe, señor oficial"</p> <p>"Carnet de circulación y certificado médico"</p> <p>"El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana"</p>	

		<p>da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policía, todo bien, no hay ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiese ayudarla y rescatarla de los secuestradores. Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar corrupción policial exceso de fuerza policial</p>	<p>“! Qué tengo yo que ver!, “ ¿quien coño sé, quien es Marcelo!” “ ¡Bájate del vehículo! ¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido” ¡“Bájate chamo!, ¡te, bájate! “No hay problema oficial” “Las manos sobre la nuca” ¡Estás empericado! “! Pero oficial! ¡Ábreme la maleta de la camioneta! “! Aquí están los papeles, aquí están los papeles!” “ ¿Señorita, usted anda con ellos? “¡Si!, es el hijo del chofer de mi papa” “ ¿Todo bien señorita? “Todo está bien, todo chévere oficial” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta! “ ¡Pero oficial!” “ ¡Te callas!” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! “Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín” ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito! “Está bien” ¡Habla! “Yo le digo lo que usted quiere” ¿Qué tienes? “Un conjunto ilícito, un poco de drogas aquí, un poco de cosas” ¡Shu, silencio! “!bueno!, yo te estoy hablando claro” ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen ”</p>	
--	--	---	--	--

			<p>“Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina ”</p> <p>“Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos”</p> <p>“!Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse muévanse ;</p> <p>“!Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda”</p> <p>“Entonces todo bien”</p> <p>“!Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien</p> <p>“Se cayó esa lacra”</p> <p>“Zendo lacreo, vale”</p> <p>“Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.</p>	
		<p>Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la</p>	<p>Tráfico de influencias</p> <p>“ ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuela el coco todo el mundo tranquilo okey!”</p> <p>¿Estaban fumando?</p> <p>“!No, no fumando!, nada de eso, que va”</p> <p>¿Qué pasa aquí?</p> <p>“Estamos paseando”</p>	

		<p>ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj Trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo, violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Nigga le da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policía, todo bien, no hay ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiere ayudarla y rescatarla de los secuestradores. Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas.</p>	<p>“Ya te lo busca el pana, primo” “¡Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta” “Disculpe, señor oficial” “Carnet de circulación y certificado médico” “El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana” “¡ Qué tengo yo que ver!, ¿quien coño sé, quien es Marcelo!” “ ¡Bájate del vehículo! ¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido” ¡“Bájate chamo!, ¡te, bájate! “No hay problema oficial” “Las manos sobre la nuca” ¡Estás empericado! “¡ Pero oficial! ¡Ábreme la maleta de la camioneta! “¡ Aquí están los papeles, aquí están los papeles!” “ ¿Señorita, usted anda con ellos? “¡Si!, es el hijo del chofer de mi papa” “ ¿Todo bien señorita? “Todo está bien, todo chévere oficial” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta! “ ¡Pero oficial!” “ ¡Te callas!” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! “Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín” ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito!</p>	
--	--	--	---	--

			<p>“Está bien” ¡Habla! “Yo le digo lo que usted quiere” ¿Qué tienes? “Un conjunto ilícito, un poco de drogas aquí, un poco de cosas” ¡Shu, silencio! “!bueno!, yo te estoy hablando claro” ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen “ “Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina “ “Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos” “!Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse muévanse ¡ “!Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda” “Entonces todo bien” “!Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien “Se cayó esa lacra” “Zendo lacreo, vale” “Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.</p>	
			Manejo del otro	
	Representaciones sociales elaboradas en		Semejanza entre el comportamiento policial	

	<p>torno al funcionamiento de las instituciones sociales encargadas del control social</p>		<p>y el delictivo</p> <p>La policía comete actos delincuenciales</p>	
		<p>Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj Trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo, violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Niga le da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policía, todo bien, no hay ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiese ayudarla y rescatarla de los secuestradores.</p> <p>Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso</p>	<p>“ ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuelo el coco todo el mundo tranquilo okey!”</p> <p>¿Estaban fumando?</p> <p>“!No, no fumando!, nada de eso, que va”</p> <p>¿Qué pasa aquí?</p> <p>“Estamos paseando”</p> <p>“Ya te lo busca el pana, primo”</p> <p>“!Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta”</p> <p>“Disculpe, señor oficial”</p> <p>“Carnet de circulación y certificado médico”</p> <p>“El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana”</p> <p>“! Qué tengo yo que ver!, “ ¿quien coño sé, quien es Marcelo!”</p> <p>“ ¡Bájate del vehículo! ¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido”</p> <p>¡“Bájate chamo!, ¡te, bájate!</p> <p>“No hay problema oficial”</p> <p>“Las manos sobre la nuca”</p> <p>¡Estás empericado!</p> <p>“! Pero oficial!</p> <p>¡Ábreme la maleta de la</p>	

		<p>de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas, comportamientos delincuenciales por parte de la policía.</p>	<p>camioneta! “! Aquí están los papeles, aquí están los papeles!” “ ¿Señorita, usted anda con ellos? “¡Si!, es el hijo del chofer de mi papa” “ ¿Todo bien señorita? “Todo está bien, todo chévere oficial” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta! “ ¡Pero oficial!” “ ¡Te callas!” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! “Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín” ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito! “Está bien” ¡Habla! “Yo le digo lo que usted quiere” ¿Qué tienes? “Un conjunto ilícito, un poco de drogas aquí, un poco de cosas” ¡Shu, silencio! “!bueno!, yo te estoy hablando claro” ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen “ “Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina “ “Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos” “!Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse muévanse ¡ “!Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda” “Entonces todo bien”</p>	
--	--	---	--	--

			<p>“!Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien</p> <p>“Se cayó esa lacra”</p> <p>“Zendo lacreo, vale”</p> <p>“Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.</p>	
			<p>Presta ayuda al delincuente</p>	
		<p>Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj Trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo, violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Niga le da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policia, todo bien, no hay</p>	<p>“ ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuelo el coco todo el mundo tranquilo okey!”</p> <p>¿Estaban fumando?</p> <p>“!No, no fumando!, nada de eso, que va”</p> <p>¿Qué pasa aquí?</p> <p>“Estamos paseando”</p> <p>“Ya te lo busca el pana, primo”</p> <p>“!Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta”</p> <p>“Disculpe, señor oficial”</p> <p>“Carnet de circulación y certificado médico”</p> <p>“El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana”</p> <p>“! Qué tengo yo que ver!, “ ¿quien coño sé, quien es Marcelo!”</p> <p>“ ¡Bájate del vehículo!</p> <p>¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los</p>	

		<p>ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiere ayudarla y rescatarla de los secuestradores. Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas, comportamientos delincuenciales por parte de la policía.</p>	<p>documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido” ¡“Bájate chamo!, ¡te, bájate! “No hay problema oficial” “Las manos sobre la nuca” ¡Estás empericado! “! Pero oficial! ¡Ábreme la maleta de la camioneta! “! Aquí están los papeles, aquí están los papeles!” “ ¿Señorita, usted anda con ellos? “¡Si!, es el hijo del chofer de mi papa” “ ¿Todo bien señorita? “Todo está bien, todo chévere oficial” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta! “ ¡Pero oficial!” “ ¡Te callas!” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! “Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín” ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito! “Está bien” ¡Habla! “Yo le digo lo que usted quiere” ¿Qué tienes? “Un conjunto ilícito, un poco de drogas aquí, un poco de cosas” ¡Shu, silencio! “!bueno!, yo te estoy hablando claro” ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen “ “Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina “</p>	
--	--	--	---	--

			<p>“Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos”</p> <p>“!Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse muévanse ;</p> <p>“!Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda”</p> <p>“Entonces todo bien”</p> <p>“!Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien</p> <p>“Se cayó esa lacra”</p> <p>“Zendo lacreo, vale”</p> <p>“Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.</p>	
			Transacciones con el delincuente	
		<p>Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj Trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo,</p>	<p>“ ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuelo el coco todo el mundo tranquilo okey!”</p> <p>¿Estaban fumando?</p> <p>“!No, no fumando!, nada de eso, que va”</p> <p>¿Qué pasa aquí?</p> <p>“Estamos paseando”</p> <p>“Ya te lo busca el pana, primo”</p> <p>“!Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta”</p> <p>“Disculpe, señor oficial”</p> <p>“Carnet de circulación y</p>	

		<p>violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Nigga le da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policía, todo bien, no hay ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiere ayudarla y rescatarla de los secuestradores. Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas, comportamientos delincuenciales por parte de la policía, realizan transacciones con los delincuentes.</p>	<p>certificado médico” “El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana” “! Qué tengo yo que ver!, “ ¿quien coño sé, quien es Marcelo!” “ ¡Bájate del vehículo! ¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido” ¡“Bájate chamo!, ¡te, bájate! “No hay problema oficial” “Las manos sobre la nuca” ¡Estás empericado! “! Pero oficial! ¡Ábreme la maleta de la camioneta! “! Aquí están los papeles, aquí están los papeles!” “ ¿Señorita, usted anda con ellos? “¡Sí!, es el hijo del chofer de mi papa” “ ¿Todo bien señorita? “Todo está bien, todo chévere oficial” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta! “ ¡Pero oficial!” “ ¡Te callas!” ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! “Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín” ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito! “Está bien” ¡Habla! “Yo le digo lo que usted quiere” ¿Qué tienes? “Un conjunto ilícito, un</p>	
--	--	---	--	--

			<p>poco de drogas aquí, un poco de cosas” ¡Shu, silencio! “!bueno!, yo te estoy hablando claro” ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen “ “Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina “ “Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos” “!Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse muévanse ¡ “!Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda” “Entonces todo bien” “!Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien “Se cayó esa lacra” “Zendo lacreo, vale” “Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.</p>	
			Comportamiento al margen de las funciones del rol policial y de la ley Impide el ejercicio de las funciones policiales	
		Escena en la que llegan los secuestradores a una alcabala donde se encuentra la Guardia Nacional haciendo un	“ ¡Cállense la boca!, pendiente ritmo, alcabala pendiente, todo el mundo tranquilo, no quiero que te pongas	

		<p>operativo. Se ve como Budú y Niga preparan sus armas, las ponen debajo de ellos y le quitan el seguro por si necesitan disparar en el punto de control en la alcabala.</p> <p>Se exagera el uso de la fuerza policial en la alcabala. En el cajón de la guantera se encuentra la ametralladora de dj trece se ve cuando la abre y hace que busca los papeles del vehículo. Dj trece se baja del vehículo y lo tira sobre el para hacerle el cacheo, violencia policial en la escena y cuando se visualiza a los otros policías haciendo el operativo. El oficial saca la pistola, esposan a otro de los tipos que van en otro carro pero como no tienen drogas con que negociar estos si van presos. Es entonces cuando Niga le da la droga y se lo pone debajo del uniforme de policía, todo bien, no hay ningún problema, finge el policía después de tener la droga. La cara de Carla es de incredulidad ante el hecho de conseguir un policía malandro en vez de alguien que la pudiese ayudarla y rescatarla de los secuestradores.</p> <p>Se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas, comportamientos delincuenciales por parte de la policía, realizan transacciones con los delincuentes, acciones que impiden el ejercicio de las funciones policiales.</p>	<p>bruta, todo el mundo tranquilo porque hay perico, el que se ponga cómico, le vuelo el coco todo el mundo tranquilo okey!"</p> <p>¿Estaban fumando?</p> <p>""!No, no fumando!, nada de eso, que va"</p> <p>¿Qué pasa aquí?</p> <p>""Estamos paseando"</p> <p>""Ya te lo busca el pana, primo"</p> <p>""!Que primo chico!, no soy primo tuyo, respeta"</p> <p>""Disculpe, señor oficial"</p> <p>""Carnet de circulación y certificado médico"</p> <p>""El certificado si te lo debo pana, pero yo soy un tipo sano, y Carlita mi amor, tienes el carnet de circulación es que el carro es de Marcelo, pana"</p> <p>""! Qué tengo yo que ver!, "" ¿quien coño sé, quien es Marcelo!"</p> <p>"" ¡Bájate del vehículo!</p> <p>¡Bájate del vehículo ¡, y si no tienes los documentos del carro, lamentablemente el vehículo se va a quedar detenido"</p> <p>¡"Bájate chamo!, ¡te, bájate!</p> <p>""No hay problema oficial"</p> <p>""Las manos sobre la nuca"</p> <p>¡Estás empericado!</p> <p>""! Pero oficial!</p> <p>¡Ábreme la maleta de la camioneta!</p> <p>""! Aquí están los papeles, aquí están los papeles!"</p> <p>"" ¿Señorita, usted anda con ellos?</p> <p>""¡Si!, es el hijo del chofer de mi papa"</p> <p>"" ¿Todo bien señorita?</p> <p>""Todo está bien, todo chévere oficial"</p> <p>¡Me bajan los vidrios de</p>	
--	--	--	---	--

			<p>la camioneta! " ¡Pero oficial!" " ¡Te callas!" ¡Me bajan los vidrios de la camioneta, muévete! ¡Ese vidrio man! "Háblame claro, y me dices que llevas en ese maletín" ¡Vamos hablar, vamos hablar, viejito! "Está bien" ¡Habla! "Yo le digo lo que usted quiere" ¿Qué tienes? "Un conjunto ilícito, un poco de drogas aquí, un poco de cosas" ¡Shu, silencio! "¡bueno!, yo te estoy hablando claro" ¡ Baja la voz , baja la voz ¡, que no quiero que nos escuchen " "Polvo, tengo blanco, monte, marihuana, tengo pitillos, tengo una red de pitillos , vamos a resolver ya, vamos a repartirnos la cochina "</p> <p>"Ah bueno, si va, a la mitad y quedamos finos" "¡Vamos a darle a este pana, dale, dale, muévanse, muévanse ¡</p> <p>"¡Te estaba cazando!, iba abrir la tapa del mondongo y te iba a saltar la mierda"</p> <p>"Entonces todo bien"</p> <p>"¡Tranquilo!, que yo controlo todo y la próxima vez estoy anotado ahí, Denle paso a estos muchachos que se portaron bien</p> <p>"Se cayó esa lacra"</p> <p>"Zendo lacreo, vale"</p>	
--	--	--	--	--

			“Yo lo vi en el rodeo, yo tengo como treinta y un pelo más y este gordo se vuela la tapa del coco”.	
			Impide la aplicación de la justicia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Representaciones asociadas al delincuente como producto del entorno social El delincuente como “creación del entorno social” Familia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Pares	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Instituciones sociales y educativas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			El delincuente puede ser visto como un producto del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social Percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	.
		Estereotipos asociados a los “malandros” Elementos visuales asociados a los diversos estereotipos sobre los “malandros” y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social	Estereotipos asociados a los “malandros” Elementos discursivos asociados a los diversos estereotipos sobre los “malandros” y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	.

	Representaciones sociales sobre la instrumentalización de la violencia a través del uso de las armas	Elementos visuales sobre el uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías	Significados asociados al uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías	
		<p>Escena en la que se muestra a Trece, Niga y Budú en un carro mientras van camino a cometer el secuestro express, ellos hacen referencias a las pistolas, se muestra como se pasan las armas entre ellos hasta que le dan a Trece su pistola y este la besa como si fuera un símbolo de adoración, de idolatría, de devoción, hasta se la compara con una niña,</p> <p>En otra escena se ve como Niga besa el arma, devoción.</p>	<p>“ ¡A ver, mi bicha, mi bicha, mi bicha, mi niña mi niña!, ¿donde está?” “Toma tu niña, cárgala que se está orinando todo esto”</p> <p>“ ¡Así es mi niña, así se responde!”</p>	
			Las armas como vía de control social	
		<p>Escena en la que Budú, increpa a Carla, la apunta con la pistola y la pega contra la pared. Cuando la pega en la pared suena como le quita el seguro a la pistola, mientras le da ordenes enfatizando el control que tiene sobre la situación y el destino de la secuestrada.</p> <p>Escena en la que Budú obliga a Carla a gemir, mientras le apunta con una pistola, demuestra</p>		

		actitudes de control sobre Carla a través del uso de las armas y de las amenazas.		
		<p>Escena en la que Budú, Trece y Niga secuestran a Martín y Carla. Se muestra como cada uno de ellos tiene pistolas y ejercen el poder sobre el otro y la violencia mediante el uso de las armas. Tienen ametralladoras están armados por todas partes. Posteriormente los secuestradores apuntan con una pistola Martín, mientras se ríen. Toda esta escena está marcada por un terror psicológico porque a Martín le apuntan constantemente con las armas de Niga y buda. Martín se encuentra en medio de ellos dos y de las armas. Ejercicio del poder mediante el uso de armas construcción de temor</p> <p>En otra escena, Budú toma a Carla de la Cara e intenta abusar de ella. Tanto Carla, como Martín, están apuntados con armas. Martín está con la cabeza baja apuntado con la pistola por Niga y Budú. Esta escena dj trece intenta besar a Carla, Niga lo increpa hacerlo porque es</p>	Las armas como vía de ejercicio del poder	

		<p>una "perra", vudú la apunta con armas. En la misma escena Martín dice que tiene un arma de tiro deportivo, en ese momento empiezan a golpearlo. Dj Trece saca una pistola nueve milímetros, y en ese instante pasa una patrulla de policía, ante la idea de poder ser parados por la patrulla, los secuestradores increpan a Martín con sucesivos golpes y amenazas, le pegan a Martín con la cachá de la pistola, a su vez, le dan puñetazos y patadas. Este sangra, agarrándose la cara con un paño blanco. Escena en la que los secuestradores van a buscar drogas con el proveedor, Marcelo. Se muestran pistolas y chuzo en el lugar donde Marcelo entra a buscar la mercancía, Dj Trece tiene un arma, Dj Trece tira a Martín sobre la cama del hotel y lo apunta con la pistola le obliga a cantar como para demostrar su poder le divierte tener a alguien a merced de él y parecen divertirse en el acto sin importar la angustia de los secuestrados, Dj Trece le dice todo esto a Martín mientras le pega con un peine azul y le obliga a cantar, apuntándole con la pistola.</p> <p>Escena en la que van a liberar a Carla en un descampado lleno de tierra. En ese momento Carla tiene miedo de bajar de la camioneta, no sabe que le va a pasar, Budú la jala de los cabellos y la tira sobre la tierra, mientras la amenaza dispara al aire</p>	<p>"Arte es lo que yo hago con esto, ¡y tú vas a saber lo que es arte, oíste ¡".</p> <p>"No me veas, ¡no te dije que me veas!"</p> <p>"¿La dejamos por aquí de una vez?"</p>	
--	--	---	--	--

		<p>y detonan la pistola dieciséis veces, siempre la están amenazando con el arma y aunque al final la dejan viva, Budú tiene dos pistolas que descargan. Al final cuando se todos y arrancan en la camioneta se ríen y empiezan a repartir los reales, dentro de la camioneta está Dj Trece con un arma pequeña y una ametralladora. Ejercicio de la violencia y del poder a través del uso de armas.</p>	<p>“Dale más arriba chamo, pa que se tarden más en buscarla”</p> <p>¡Bájate pues, maldita, pa que veas quien te va a matar!</p> <p>¡Apúrense pues!,</p> <p>“Bájate maldita, bájate”</p> <p>“No quiero”</p> <p>“Bájate pedazo de maldita, bájate, bájate, bájate, bájate”.</p> <p>¡Coño de la madre!, ponte de rodillas, pues, ¡muévete, muévete, muévete!, ¿qué te estoy diciendo?</p> <p>¡Camina!</p> <p>¡Ponte de pie, no te hagas la estúpida!</p> <p>¡Camina, pues, ponte de rodillas!</p> <p>¡Qué camines, te estoy diciendo camina!</p> <p>¡Ponte de rodillas, pues, camina, te estoy diciendo que camina!</p> <p>“¡Dale paso por paso, dale paso por paso!, tranquila, así me gusta, siente la ciudad donde vives ¡perra, quiero que veas tu ciudad, lo que es la mierda, lo que es comer arepa con ratas todo los días, esta es la castellana, esto es el barrio ahora siente la mierda!”.</p> <p>¡Párate ahí!</p> <p>¡Ahora si vas a llevar el</p>	
--	--	---	---	--

		<p>Escena en la que llega Budú al cuarto donde tienen secuestrada a Carla a la espera del dinero en Parque Central. Apunta con dos pistolas a Carla en la cara y suena cuando le quita el seguro. En la escena Budú empieza a manosear a Carla cuando dj trece se va del cuarto un momento, ella intenta zafarse de él y de decirle que la deje en paz, Budú comienza nuevamente a manosear a Carla, la intenta violar, la amenaza con pistola, le hace abrir la boca y le pone la pistola en la boca para que haga lo que el dice. Ejercicio del poder a través de las armas y la violencia, construcción del temor a través del uso de las armas y de las amenazas.</p>	<p>multo!</p> <p>“! Lista mami, estás lista, ya estás lista, llegó la hora mami perra!”</p> <p>¡Tú ciudad!</p> <p>¡Vamos a darle plomo, vamos a darle plomo, lista mami pa despedirte!</p> <p>“Estás lista, pa pirar, ah!</p> <p>¡Estás lista perra, vas a saber lo que es llevar el bulto!</p> <p>¡Muérete!</p> <p>¡Lo mío, lo mío, yo quiero lo mío”.</p>	
--	--	---	---	--

	Representaciones sociales elaboradas en torno a la institución de la familia como generadora de violencia		El rol de los padres y los valores asociados al delincuente Abandono de la madre como origen del sujeto violento	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Violencia intrafamiliar	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Rol de los padres en el	

			fomento de la violencia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			La permisibilidad como factor desencadenante de conductas violentas por parte de los hijos.	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discurso maternos de aceptación de la violencia	

		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Valoración y aceptación de la violencia como un mecanismo de obtención de beneficios	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			La permisibilidad de conductas violentas por parte de la figura paterna.	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Ejercicio violento de la paternidad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Abandono del padre	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
	Representaciones sociales elaboradas en relación con el entorno social donde se desarrollan las producciones cinematográficas		<p>Caracterización del barrio como espacio violento</p> <p>Dimensión económica del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio</p> <ul style="list-style-type: none"> - El barrio como contexto de precariedad económica que desencadena acciones delictivas. 	
			<p>Uso de los espacios públicos del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio. El barrio puede ser un espacio propicio para:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tráfico de drogas • Asalto y robos 	<p>Tomas de cámara muy rápida tendiente a mostrar el caos en la ciudad y en los sectores populares de Caracas</p>

			<ul style="list-style-type: none"> • Alto consumo de drogas • Violencia en las calles • Violencia intrafamiliar • Homicidio • Hurto • Robo con violencia • Violaciones <p>Hay una escena en donde se presenta como llega la noche en la ciudad, en la misma se enfoca un sector popular en la ciudad, en las escaleras que suben al barrio hay gente hablando en una esquina y de repente se muestra en una casa del barrio a los malandros del sector preparando las drogas en una mesa, como se hacen tatuajes que son símbolo de pertenencia al grupo gritan y demuestran las pistolas que sacan de pañuelos rojos, tienen animales como culebras, gritan para mostrar su poder y pertenencia al grupo y su estado de efervescencia por el consumo de drogas, se realizan peleas con cuchillos entre ellos como retos cuerpo a cuerpo entre bandas. Legitimación de los miembros de las bandas a través de estos ritos de iniciación, se cubren los rostros, muestran las armas y bajan del barrio hacia otra zona. Legitimación de los miembros de la banda.</p>	
			El capital social de la comunidad como causa de la violencia y de los delitos atribuida por los habitantes de sectores	

			populares	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			<p>División del espacio urbano este/oeste como espacios fragmentados y diferenciados para el ejercicio de la violencia</p>	<p>El barrio como un producto de la segmentación y de la segregación de la ciudad</p> <p>La primera toma de la ciudad hecha por la película es significativa, pues enfoca los barrios de la ciudad, la fragmentación de los diversos espacios de la ciudad de Caracas, los ranchos con sus precariedades económicas y lo extenso que se ven sobre el valle de caracas, la luz de la toma a es muy clara parece decir que la ciudad son esos barrios, las escaleras del cerro, las calles que bajan y se entremezclan en los sectores populares, después se enfoca la autopista que divide las otras partes de la ciudad, se percibe la segmentación espacial de la ciudad de Caracas. En otra toma de una escena aparece un tanque de agua en un cerro de Caracas con la palabras "Caracas te quiero", imágenes de santos, del tráfico en la ciudad hacia</p>

			<p>ambos sentidos de la ciudad, este oeste. Se muestra un vidrio roto por una bala, venta de cepillado, un hombre vendiendo rosarios en calles sucias, mendigos recogiendo latas en medio de la basura, mendigos durmiendo en el suelo, recogelatas protegiéndose con un paraguas de la lluvia, carrito de perros calientes, imágenes y tomas sumamente rápidas dando la percepción de caos de la ciudad. Tomas de quintas de personas adineradas ricas del este de la ciudad, campos de golf y gente jugando en ellas, centros comerciales. La magnitud de las imágenes es distinta, son más consecuentes la toma que se realizan de los barrios, planos más cercanos de las tomas, la cámara se adentra en un plano hacia el interior de los barrios. Las tomas parecen decir que los barrios es el sector que regula la vida en la ciudad, donde vive la gente real, la que padece la pobreza y la violencia. Imágenes del</p>
--	--	--	---

				<p>golpe de estado del 2002, de la marcha y de las banderas, represión policial de la marcha, tomas de represión y violencia en diversos ángulos y tomas de la ciudad. Gritos de asesinatos, represión en las adyacencias de Miraflores, bombas lacrimógenas, tanquetas paseando por barrios y zonas populares, la Guardia Nacional y los militares. Tomas de los pistoleros de Puente Llaguno, Policía metropolitana disparando, represión, gritos, "pégale, hay que ver muerto a esos malditos". Un inmenso basurero donde los perros comen de la basura, todas estas son las imágenes que segmentan los diferentes espacios de la ciudad de Caracas y que caracterizan la visión de la ciudad presente en la película.</p>
--	--	--	--	---

		<p>Escena en la que Martín va a comprar los relojes que le exigen los relojes en una joyería del centro de la ciudad, este se escapa de los secuestradores y se observa que en el centro de caracas todo es caos, buhoneros, gente por todos lados y un chamo sin pierdas que pase por el medio de todo el mundo en las calles. Entran al centro de Caracas y se escucha una alocución de Chávez, las imágenes son del caos de la ciudad y lo populoso de la zona, los carritos de cepillados, los pero calientes y los buhoneros que abundan por las calles del centro de la ciudad.</p> <p>Escenas en la que tienen a Carla dentro de un piso de Parque Central mientras esperan el secuestro. En la escena se ven imágenes de parque central, enfrente de parque central se ven los barrios de la ciudad de Caracas, tomas rápidas de los edificios y del entorno que introducen al espectador dentro de parque central, vidrios rotos, suciedad, periódicos en el piso y abandono en el sitio donde dejan a Carla en mientras piden el secuestro.</p>		
--	--	---	--	--

		<p>En otra escena, cuando el papá de Carla va a entregar el maletín con el dinero en parque central pasa por un pasillo donde se ven todos los cerros de caracas. Este entra a la guardería del hospital donde Carla trabaja de voluntaria, la guardería está sucia, descuidada, hay un poco de papeles por todos lados de basura, colchones rotos, papel de baño por el piso donde están los lockers y los lockers están descuidados sin puertas.</p>		
--	--	--	--	--

Con respecto al análisis de la obra fílmica, *Secuestro Express* y el modo en que ésta representa la ciudad de Caracas, se pudo constatar en primer lugar, que los personajes caracterizados como víctimas tienen un comportamiento y un discurso de aceptación de su posición de víctima a partir de la angustia e incertidumbre ante el secuestro mediante las gesticulaciones de los actores, las pistolas usadas en la escenas y las tomas y luces de cámara. En las sucesivas tomas de cámara que enfatizan los recursos fílmicos de la producción cinematográfica, se percibe la sensación de angustia por parte de Carla y Martín que se encuentran amenazados constantemente con las armas. No obstante, ambos personajes reaccionan de manera distinta a la hora de enfrentar el secuestro, ya que el personaje femenino, elabora a través del discurso narrativo del film una representación de la ciudad que deriva en un planteamiento de solución a la problemática de la violencia, mediante la inclusión de los diversos sectores de la sociedad, los cuales pueden construir una ciudad positiva alejada de la segmentación y fragmentación de los diversos espacios de la ciudad y de sus habitantes. El personaje masculino, al contrario presenta en su elaboración del discurso, un imaginario social en el que imagina su existencia y construye expectativas de relaciones sociales que fomentan el desprecio hacia la marginalidad, y que equiparan la pobreza con la delincuencia, los pobres son igual a los "malandros".

Por otra parte, los roles actorales de víctima se catalogan en función de una representación en la que estos se perciben como "muchachos sifrinós" del este de la ciudad que consumen drogas. Sin embargo, en el discurso narrativo del film se presenta una conexión entre los diferentes personajes, tanto víctima, como victimarios, que va más allá del espacio geográfico y de la segmentación social, lo cual se evidencia a través del uso de las drogas por la mayoría de quienes ejecutan diversos roles actorales. Es así como, no existe una tipificación de víctima única, sino que se presentan aspectos delictivos que se enmarcan en la ciudad de Caracas y que unen los distintos espacios urbanos de la ciudad, en lo que se refiere a este imaginario relacionado con el uso de drogas, para lo cual no hay una segmentación única de espacio ni de personajes.

De igual modo, las trayectorias de vida de los personajes se entrecruzan y relacionan constantemente a través del discurso narrativo y por medio de los elementos de composición del film. Es imposible escapar de la violencia del barrio o de la violencia inmersa en cualquier parte que conforma el espacio geográfico de la ciudad, pues los códigos del barrio son los que mandan en esta ciudad. Esta observación, queda plasmada en la escena en que Martín se escapa de sus secuestradores, y es capturado nuevamente por estos quienes en última instancia lo matan.

En otro orden de ideas, se constató que la representación de la violencia en este film, no sólo se refiere a la violencia física, en tanto, ejercicio del maltrato físico, sino que también se lleva a cabo una violencia verbal contra los que asumen roles de víctima por parte de los victimarios. Esto se presenta en un discurso peyorativo basado en burlas y ofensas, que en el caso del personaje femenino de Carla tienen un componente de degradación por su condición de género femenino, y en el de Martín un constante enjuiciamiento de su masculinidad. De igual modo, este discurso peyorativo, aunado a las imágenes y recursos fílmicos de la obra, evidencia un imaginario social por parte de los secuestradores, que expresa el hecho de que tener dinero es un hecho merecedor de castigo social por parte de aquellos que se encuentran excluidos y marginados del conjunto de la sociedad. Es un hecho que amerita el odio de quienes no lo poseen, y por lo tanto, se puede ejercer la violencia o quitar la vida de los personajes que merecen ese odio por poseer dinero, se debe hacer como una especie de venganza social, lo que se traduce en el hecho de que aquellos que tienen mejor status social, mejor clase social y posición económica serán víctimas de esa venganza social que se ejecuta a través del secuestro. De esta manera, se justifica el ejercicio de la violencia, el maltrato físico y las amenazas que reciben las víctimas por parte de los secuestradores debido a la posición social a la que pertenecen y por la ostentación que hacen de su riqueza.

Por otra parte, se constató que existe una representación de la violencia y de la criminalidad, que da pie a la construcción de un imaginario urbano, el cual filtra una perspectiva de la violencia en la ciudad de Caracas, en la que esta es tan grande que puedes ser víctima de ella dos veces en una misma noche. De igual modo, existe un miedo provocado por el desarrollo de la vida en la ciudad de Caracas que se evidencia en ciertos personajes, lo

cual se relaciona con la violencia y la criminalidad existente en determinados espacios de la ciudad. Esto queda patente, en la escena en que Martín es abordado por un sujeto que intenta robarlo en un cajero de Plaza Venezuela, cuando aún sigue como rehén de los secuestradores que le exigen que saque dinero del cajero.

A su vez, y asociado con el imaginario anterior, se representan los códigos de comportamiento entre los victimarios, en los cuales no existe respeto hacia la vida del otro y aunque se sepa y no se juzgue el ejercicio del delito como una alternativa de vida que provee beneficios económicos, en ese medio, no existen amigos, y la interferencia en el camino del otro se paga con la vida. Representaciones asociadas con el ajuste de cuentas, con la ostentación de poder, rivalidad entre bandas, y demostración de quien es el hampa verdadera. Este argumento se evidencia en la escena en que intentan robar a Martín en el cajero y Niga mata al malandro rival, demostrando quien es el delincuente más poderoso.

Otro elemento importante en la obra, es que se observó que existe un ejercicio constante del poder a través de la violencia. La voluntad de las víctimas queda subyugada a las intenciones de los secuestradores, y está subyugación no sólo se lleva a cabo por medio de la ostentación de poder que se hace mediante las consecuentes detonaciones que se presentan en el uso de las imágenes y recursos fílmicos, sino que se expresa también en una serie de discursos significantes asociados con las amenazas que van desde el abuso sexual hasta la muerte, lo que conlleva a una construcción del temor y actitudes de control de la situación por parte de los victimarios que establecen relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. Estos se sienten bien ejerciendo la violencia, y te hacen saber que ese no es tu espacio geográfico, ni el de tus pares. El desprecio hacia la marginalidad, y el pensar que la pobreza es equiparable con el comportamiento de los delincuentes se acaba en el momento en el que el otro está en capacidad de ejercer la violencia.

Además, los imaginarios contenidos en la representación de los victimarios, evidencia que el delito es un medio legítimo de obtención de beneficios económicos, en la manera en que es una respuesta ante el quiebre de las instituciones sociales. Pero, no solamente se

percibe como el medio de conseguir los beneficios más básicos de la vida, sino lo que las clases sociales más adineradas poseen.

A su vez, la representación de la ciudad se hace por medio del uso del lenguaje como forma de aproximación a la violencia. La utilización del lenguaje denota y marca una diferencia entre los personajes. Una de las maneras en las que se expresa la diferencia, oposición y lucha entre clases se hace a través del lenguaje. Al comienzo de la producción cinematográfica las divisiones sociales se hacen evidentes a través del contexto. Pero más eficiente que la visualización de estos contextos sociales a través de las imágenes presentes en la obra fílmica, es la expresión verbal que utilizan cada uno de ellos a lo largo de la película, por un lado, se encuentran las víctimas que se expresan utilizando un lenguaje que caracteriza a los "sifrinós" del este de la ciudad, los caraqueños "sifrinós", mientras que los secuestradores se comunican al principio de la película con un lenguaje creado, un código de comunicación que sólo los "malandros" conocen, pero estos elementos del lenguaje propios de los delinquentes no sólo acentúan las divisiones sociales entre los personajes del film, sino que hacen de ellos un grupo de pertenencia, pues sólo los mismos conocen el significado de las frases y expresiones.

De igual modo, se muestra, a través de las imágenes y recursos fílmicos de la obra, los elementos que conforman las prácticas sociales, agentes de socialización y grupos de pertenencia de los "malandros" en los sectores populares de la ciudad de Caracas. Así, se observa a los malandros, preparando las drogas en una mesa, como se hacen tatuajes que son símbolo de pertenencia al grupo, gritan y demuestran las pistolas que sacan de pañuelos rojos, tienen animales como culebras, gritan para mostrar su poder y pertenencia al grupo y su estado de efervescencia por el consumo de drogas, se realizan peleas con cuchillos entre ellos como retos cuerpo a cuerpo entre bandas. Legitimación de los miembros de las bandas a través de estos ritos de iniciación, se cubren los rostros. También, se presentan a través de las secuencias de imágenes del film, un conjunto de estampas de Vírgenes y Santos, José Gregorio Hernández, Santa Bárbara, Divino Niño Jesús, escapularios, medallas, con las que se asocian diversos significados religiosos dentro del grupo de pertenencia de los "malandros"; necesidad de protección y merecimiento de ella a través del uso de santos.

Además, se pudo constatar que existen diversos códigos morales entre los victimarios de la película, unos quieren buscar el dinero como solución a sus problemas económicos, otros quieren ejercer la violencia como mecanismo de poder que equivale a una especie de venganza social por la pobreza en la que viven, y otros quieren revertir esa pobreza pero considerando un respeto a la vida de otros. Al final del fin, existe una visión romántica de los mismos, ya que se valoran como una especie de vengadores sociales que reivindican la violencia como mecanismo de solución de conflictos sociales y como mecanismo de respuesta al quiebre de las instituciones sociales. Del mismo modo, se presenta esta visión romántica en la escena en que salvan a Carla de los policías delincuentes que la retienen. También, con respecto al comportamiento de los victimarios se puede decir que ellos también constatan el quiebre de las instituciones sociales, pues los mismos no reciben ninguna sanción por perpetrar el secuestro sino que su actuación queda impune y hasta visualizan que es lo que van hacer que el dinero obtenido del secuestro.

Asimismo, en la obra fílmica se observó la existencia de vínculos entre el comportamiento delictivo y el policial, los problemas con los malandros se pueden solucionar a través de sobornos, hay presencia de un comportamiento delictivo por parte de los policías, quienes utilizan la violencia en el trato a los malandros, siendo ésta ejercida al margen de la ley. En diversas secuencias de imágenes se ve como se llevan presos a los que no tienen nada que negociar, corrupción policial, exceso de fuerza policial, tráfico de influencias para dejar pasar a los secuestradores por medio de la transacción de drogas, comportamientos delincuenciales por parte de la policía, realizan transacciones con los delincuentes, acciones que impiden el ejercicio de las funciones policiales. En los planos de cámara, se puede observar la cara de Carla, la cual es de incredulidad, ante el hecho de conseguir un policía "malandro" en vez de alguien que la pudiese ayudar y rescatarla de los secuestradores, se presenta un imaginario que asocia la idea de que hay algunos policías que son peores que los delincuentes.

En otro orden de ideas, en la obra fílmica se exhiben diversos significados asociados a las armas, los cuales se presentan a través de símbolos de adoración, de idolatría, de devoción,

se besan las pistolas y hasta se la compara con una niña, todo esto debido a que las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad del otro a través del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor, en el control social de las situaciones por parte de los secuestradores y en las amenazas.

En *Secuestro Express* es imposible evadir la inmersión de la ciudad. Secuestro Express comienza con la imagen de la ciudad de Caracas desde un helicóptero recorrida desde el cielo siguiendo el borde que “demarca” ranchos y los edificios y construcciones de clase media. Podría ser cualquier ciudad latinoamericana pero un inmenso letrero en medio de tanque de agua nos aclara que se trata de la capital venezolana: “Caracas te quiero”. Las imágenes de la ciudad en helicóptero descienden a lo concreto y en un movimiento acelerado de la cámara, la película nos interna en la noche, en donde los jóvenes manipulan armas, consumen drogas y luchan por el poder y legitimación entre las calles de los barrios de la ciudad. A su vez, nos refleja otras imágenes también rápidas pero a la luz del día, mendigos recogiendo latas en medio de la basura o durmiendo en el suelo, mansiones del Country Club, el centro comercial más grande y opulento de la ciudad y los campos de golf del este de Caracas (Suárez, 2008, p. 13).

La primera toma de la película es significativa, pues la cámara realiza una inversión en las barriadas caraqueñas, es como si se quisiera decir que Caracas son los barrios y lo que ocurre en ellos, o la mayor parte de la ciudad es el barrio. De igual modo, la cámara realiza un desplazamiento con el que se empieza hacer notoria la segmentación espacial de la ciudad de Caracas. Por otra parte, las tomas empiezan a evidenciar una visión caótica de la ciudad de Caracas, asociada a imágenes de represión política, basureros, drogas, armas, apuestas ilegales, esta visión caótica de la ciudad se encuentra asociada al oeste de la ciudad y a la representación que se realiza del uso de los espacios del barrio, como un lugar propicio, para el tráfico de drogas, violencia en las calles, homicidio, robo con violencia. Otra vez, aparece la división espacial de la Ciudad de Caracas, en dónde se muestra que en el oeste de la ciudad y en los barrios, las personas tienen la imagen de que el dinero fácil es la única esperanza y opción de salir adelante.

La ciudad se contextualiza, es la Caracas de Chávez presidente. La Caracas de las huelgas y el enfrentamiento entre bandos políticos opuestos queda patentada con diferentes y diversas imágenes de huelgas, manifestaciones, represión policial, tanques de guerra en las calles. El contexto político y social en *Secuestro Express* no es más que un marco para enunciar la escisión y el malestar de la población caraqueña que vive la cotidianidad en base a discursos que promueven la separación de intereses y el resentimiento social de los ciudadanos. Sin hacer mayor acotación a las repercusiones políticas y sociales del gobierno de Chávez, Caracas presenta un elevado índice de violencia. Los secuestros son parte de la cotidianidad de la ciudad pues se hacen eco en el campo de la cultura (Suárez, 2008, p. 14).

La escena donde la liberan al personaje de Carla es muy significativa, pues le dicen está es tu ciudad y comienzan a detonar las armas, es decir la convivencia de la ciudad con la violencia, y constantemente la división espacial de la ciudad de Caracas, el este y el oeste, donde el que vive en el este merece el odio y el ejercicio de la violencia en espacios geográficos donde no pertenecen y por personas que conviven y ejecutan la violencia como un mecanismo de venganza social, marginación y segmentación social. De esta forma, se presenta en el film una fascinación por la violencia y la discordancia que se evidencia a través de la naturalización del uso de la violencia en el discurso narrativo y en los elementos de composición del film.

III. 2 ANÁLISIS FÍLMICO DE EL ENEMIGO (2008)

FICHA TÉCNICA

- **Título:** El Enemigo
- **Título Original:** El Enemigo
- **Año:** 2008
- **País:** Venezuela
- **Duración:** 82 min
- **Género:** Drama
- **Director:** Luis Alberto Lamata
- **Guión:** Luis Alberto Lamata
- **Protagonistas:** Lourdes Valera, Carlos Cruz, Daniela Alvarado, Elba Escobar, Darío Soto, Caridad Canelón, Napoleón Rivero, Gledys Ibarra, Aroldo Betancourt, Johanna González
- **Temática:** Antonieta Sánchez una madre soltera que vive de lavar y planchar. Así, sacó adelante a su vida y a la de su hijo Odulio con dificultades económicas, pero siempre honrada en medio de un ambiente duro y hostil. Lo cierto es que su hijo se le perdió en el camino: pasó a ser un joven delincuente y un sicario capaz de matar por dinero. ¿Cuánto sabe realmente Antonieta de la vida de su hijo? La noche en que Odulio irrumpe a las puertas de su casa, abaleado y escurriendo sangre, el mundo le da un vuelco y la vida de Antonieta ya no será la misma. Por otra parte, Benigno Robles es un fiscal del Ministerio Público. Después del día en que Elisa, su única hija, fue alcanzada accidentalmente por una bala, la vida de Benigno tampoco será la misma. Esa madre y ese padre coinciden una angustiada noche en los pasillos de un hospital de Caracas. Esperan que sus hijos continúen con vida al amanecer. Pero ese encuentro de dos seres como Antonieta y Benigno, aparentemente producto de la casualidad, no es ocasional. Un secreto se oculta detrás de esa falsa coincidencia.
- **Personajes:** Antonieta Sánchez, Benigno Robles, Odulio, Elisa.

#2	Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas	Operacionalización de las categorías Elementos de composición del Film. Elementos visuales Imágenes	Operacionalización de las categorías. Elementos discursivos. Estructura discursiva Análisis de Contenido	Elementos de composición del film Recursos fílmicos
<u>El Enemigo</u>	Representaciones sociales entorno al rol de víctima	Comportamiento registrado de los personajes categorizados como víctimas en las producciones cinematográficas.	Discursos de aceptación del lugar de víctima	
		<p>Suena un Fuerte Golpe en la puerta de Antonieta, Antonieta sale y ve a Odulio sangrando y tendido frente a la puerta de la casa. Antonieta va arrastrando a su hijo por las escaleras del barrio.</p> <p>Escena en la que Odulio toma a la hija del fiscal Robles como rehén, en ese momento Odulio realiza una serie de detonaciones que van dirigidas al profesor de derecho y fiscal al cual Odulio debe matar, en esa escena una de las balas le da a Elisa, y el fiscal Robles toma a su hija en los brazos desesperado para llevarla al hospital</p>	<p>Antonieta dice “! Ay no, Dios Mío, Ay no, Virgen Santa!, ¡Ay Dios Mío!, ¡Ay Dios, Aguanta! ¡Aguanta mi amor!” “! Ay señor ayúdeme, ay ayúdenme, es mi hijo y se me muere!, ¡ay! ¡Ayúdeme por Dios se lo ruego, ayúdenme que es mi hijo!”</p> <p>“! Resiste que ya estamos aquí, que ya estamos llegando!”.</p> <p>“! Espérese que tengo una virgencita, póngansela por favor! ¡ah júremelo que se la va a poner, júremelo!”.</p> <p>“ ¡Elisa, dime como se llama!, ¡yo no te voy a regañar!, ¡anda mamita, como se llama, y no te rías!, ¡aguanta mi amor!, ¡aguanta, anda, anda, ya vamos a llegar!”</p>	<p>Dos imágenes de Vírgenes a los que Antonieta les reza. A su vez, se muestra un pesebre con el niño Jesús que Antonieta toca, mientras canta una canción de cuna. De igual modo se muestran los llantos, gritos de dolor y de desesperación de la madre de Odulio ante el dolor de poder perder un hijo.</p>

		En la escena donde la madre de Elisa muestra una cierta satisfacción ante la posibilidad de la muerte del victimario se evidencia la victimización de la madre de Elisa.	<p>“ ¿Qué soy yo, si no soy madre, Benigno?, ¿qué?”</p> <p>“ ¡Eso es lo único que yo soy, la mamá de Elisa!, ¡Eso es lo único que he sido en los últimos veintitrés años de mi vida!”</p> <p>“ ¡Esa es mi vida, ese es mi único oficio, esa es la única justificación de todas mis horas!”.</p>	Lágrimas, llanto y gritos de desesperación que enfatiza la victimización de la madre de Elisa en la escena.
		Ausente de la muestra	Cambio en la percepción de la víctima Ausente de la muestra	
		Miedo que acompaña a Elisa cuando va hablar con su papá en el barrio, estaciona el carro y se baja del mismo para descender por unas escaleras, un muchacho se le acerca para ayudarla pues no puede caminar bien después de los disparos teniendo que utilizar un bastón, se observa la desconfianza que existe en ella ante cualquier persona se le acerca, que le pasa de cerca.		
			Compensaciones de la víctima afectiva	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Solidaridad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	

			Trayectoria ascendente de los personajes de las producciones cinematográficas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Trayectoria descendente de los personajes de las producciones cinematográficas	
			Se difumina la división entre víctimas y victimarios en el momento en que ambos utilizan la violencia para solucionar conflictos y las trayectorias de vida son descendentes pues todos se comportan con los valores del enemigo, ya que la vida es un derecho inviolable, si no se respeta ese derecho tu actúas como un enemigo, como el propio delinciente desde el punto de vista moral. Sin embargo, al final de la película se percibe el mensaje de que hay que buscar otros caminos distintos al ejercicio de la violencia, pues ninguno de los personajes siente que ha actuado del modo correcto (Trayectoria descendente).	
			Juicio social en relación con el rol de víctima Actitudes de repudio al rol de víctima (maltrato físico, exclusión, menosprecio)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que desvalorizan (Ofensas, burlas, tono peyorativo)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Elaboración de estereotipos (Débil, mujer, incapaz)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Relación entre clase social y	

			la vulnerabilidad de la víctima. I.Ubicación espacial de las víctimas en la ciudad de Caracas	
		La sala del hospital es el espacio geográfico donde los personajes plasman sus estados de ánimo, y donde se conectan los roles actorales que representan diversos sectores que integran el espacio geográfico de la ciudad. A su vez, el barrio se representa como el espacio de la muerte en la ciudad, cuando la madre va a visitar la tumba del hijo al final de la película y se ve la toma de los barrios de la ciudad.	Para la Madre de Odulio "Mi país es el barrio donde está mi casa y lo que ocurra ahí es lo único que me importa"	Las tomas de cámara demuestran que la ciudad es el espacio a través del cual las personas unen o separan sus trayectorias de vida y es el espacio geográfico donde los personajes plasman sus estados de ánimo.
			II.Status de las víctimas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			III. Nivel educativo	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			IV. Nivel económico	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
	Representaciones elaboradas en torno al rol de victimario		Juicio social en relación con el rol de victimario Discursos de aceptación hacia los victimarios(Protección, masculino, poderoso)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Actitudes de repudio hacia las victimarios(maltrato físico, exclusión, menosprecio)	
		Elementos de discriminación en el lenguaje que se emplea para referirse al victimario, equiparándolo a un	"¿Quién hizo justicia, con el desgraciado ese?". ¿Y si merezco alegrarme en la desgracia de la rata esa, que me la malogró!, ¿si merezco	

		<p>elemento marginal de las clases populares, elementos de exclusión y menosprecio. Satisfacción ante la posibilidad de la muerte del victimario por parte de la madre de Elisa.</p> <p>Evidencia de la negación del derecho de que Odulio sea atendido en un hospital por ser un delincuente o por ser un sujeto de sectores populares por lo que debe ser atendido en el ambulatorio del barrio. Visión de la exclusión de los servicios y la marginalidad que corresponde a una fragmentación espacial de la ciudad.</p> <p>En la escena de la toma de rehén de la hija del fiscal Robles, el profesor de derecho y fiscal que va hacer ejecutado por Odulio muestra actitudes de repudio, exclusión, menosprecio hacia el victimario.</p>	<p>alegrarme y si quiero que se muera!"</p> <p>" ¡Sabes, si quiero que se muera y antes que muera, quiero que sufra el niche, mono, rata ese, que me la malogró!, ¡sufrá, que conozca lo que es el dolor, un dolor mayor, que el que yo estoy sintiendo!, ¡y si hay infierno y dios!, ¡que lo sufra, así como lo estoy sufriendo yo!"</p> <p>El fiscal Robles le dice a la madre de Odulio cuando este se encuentra en el hospital" Porque no lo llevó al ambulatorio del barrio"</p> <p>"! No te voy a dejar salir, rata! , ¡maldito, te quedas ahí muerto!"</p> <p>"!Sal de ahí maldito!", dice el fiscal</p> <p>"! No me voy a dejar matar por ese marico!"</p> <p>"! Tu no te vas de aquí, tu te vas muerto, rata inmunda!"</p> <p>"! Coño chico, no lo protejas, que ese marico me acaba de disparar! ¡Yo mato a ese coño de su madre, yo lo mato!"</p>	
--	--	---	--	--

			“! Yo no confío en esa rata!”.	
			Elaboración de estereotipos sobre los victimarios	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Asociación con el poder Ejercicio del poder sobre el otro.	
			Las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad del otro a través del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas	
			Apreciación positiva del ejercicio de la voluntad del victimario	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Construcción del temor	
		En el barrio todos saben pero nadie dice nada, gestos de complicidad.	“Garmendia tú no has visto a mi muchacho”, dice Antonieta, “No yo no”, dice Garmendia. “Chico pero Dalila me dijo que estaba aquí hace un momentito”. “ Eh sí no. No que Antonieta, No que, que pasó. No que no lo he visto.	
			Actitudes de control	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Relaciones asimétricas	
			Las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad del otro a través del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor.	

			Obtención de beneficios a través del ejercicio de la voluntad de la víctima	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Logro de metas que el victimario obtiene a través del uso del poder	
		Ausente de la muestra		
			Relación Victimario/Víctima	
			Respeto	
			Temor	
			Las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad del otro a través del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor	
			Devoción	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Juicio social en relación a diversos aspectos relacionados al rol de victimario Violencia ejercida sobre las víctimas	
			Evaluación de la violencia	
			Modo de ejercer la justicia	
		La violencia se aprecia como un mecanismo de solución de conflictos cuando el fiscal Robles manda a matar a Odulio que es el delincuente que le dispara a su hija. De este modo, se establece un debate sobre la justicia y si el ejercicio de la violencia como mecanismo de venganza es un medio de resolver los problemas mucho más efectivo que la justicia, y que al final es la propia justicia.	“Cuando en una sociedad hay una persona, que mata gente, que viola, que no le importa que la familia del otro sufre, simplemente hay que eliminarlo. Así de sencillo, esa persona no puede estar en la calle”.	

		<p>En la escena donde la madre de Elisa muestra una cierta satisfacción ante la posibilidad de la muerte del victimario, se establece un diálogo con Robles en donde se demuestran por parte de la madre de Elisa ciertas actitudes que valoran la violencia como un modo de ejercer justicia.</p>	<p>“ ¿Es él, es él verdad? ”.</p> <p>“Quédate quieta!”</p> <p>“! Que dios me perdone!, ¿pero se murió?”</p> <p>“ ¿Qué haces tú aquí?”</p> <p>“Cuando recibiste la llamada telefónica y te vestiste lo supe”</p> <p>“Pensaba que estabas dormida”</p> <p>“ ¡No!, ¡tu sabes que no!, después llame a Manrique!”</p> <p>“ ¿La rata esa se está muriendo?”</p> <p>“! Nora no hables así y mucho menos aquí!”.</p> <p>“ ¿Qué ve vas a decir Benigno, que no pudiste hacer lo que debiste hacer, como siempre?, o me vas a venir con el cuentito de que hay que dejar que la justicia haga su trabajo, ¿eres un inútil coño!”</p> <p>“! Ya, ya Nora!, ¡ya!</p> <p>“! Tú si eres raro chico, es que tu eres raro hasta sufriendo!, ¡me lo vas a decir o no ve lo vas a decir, chico!, ¿qué paso?, ¿quien hizo justicia con el desgraciado ese?</p> <p>“! No le digas justicia a eso!”</p> <p>“!Ah no!, ¡no acabas de ver a tu hija!, ¡ven chico, ven, vela, mira a tu hija y dime que es justicia y que no es justicia Benigno!, ¡ah, recuerda chico los proyectos</p>	
--	--	--	---	--

			<p>que tenia, las cosas que dejo de hacer, su carrera, un matrimonio, unos hijos, todos los proyectos que ya no puede vivir y dime si eso no es justicia, benigno ;”</p> <p>¡Ella si, ella iba hacer mejor que nosotros benigno, ella iba a vivir cosas que tú y yo no vamos a vivir, a ella si le iba a ir bien!”</p> <p>“! Nora este no es el sitio!, ¡ya cállate! , ¡yo no sé!”</p> <p>“ ¡Yo si sé!, porque es parte de mi vida la que se quedo guindando en esos aparatos y en esos cables, ¡coño!, ¡uno cree que lo puede hacer todo por los hijos chico!, ¡Y si merezco alegrarme en la desgracia de la rata esa, que me la malogró!, ¡si merezco alegrarme y si quiero que se muera!”</p> <p>“ ¡Sabes, si quiero que se muera y antes que muera, quiero que sufra el niche, mono, rata ese, que me la malogró!, ¡sufra, que conozca lo que es el dolor, un dolor mayor, que el que yo estoy sintiendo!, ¡y si hay infierno y dios!, ¡que lo sufra, así como lo estoy sufriendo yo! Entonces me lo vas a decir o no me lo vas a decir, ¡yo merezco saber, dímelo!”.</p>
--	--	--	---

		<p>Escena donde Manrique entrega el dinero a Godzila para matar a Odulio, por órdenes del fiscal Robles.</p>	<p>“! Eso es todo Manrique, por eso es que yo te pago a ti! ”</p> <p>“El está cuadrado de frente con la gente de uno que y que llaman Godzilla, le va muy bien según parece ”</p> <p>“! Y que más! ”</p> <p>“ El jueves le entrego las copias del expediente del tito hermanito de su madre y la semana que viene”</p> <p>“! No te hagas el huevón Manrique, yo levanto ese teléfono y me traen está información! ¿Qué tienes tú del Godzilla ese? ”.</p>	<p>En la escena se evidencia un sótano enclavado en el barrio, lugar propicio para el consumo de drogas alcohol, sicariato, armas. Oscuridad de las imágenes y de las tomas que realza la decadencia del lugar y de las actividades realizadas en él.</p>
			<p>Impotencia ante su uso</p>	
			<p>Elisa dice : “Tiene que haber un valor supremo, ese valor supremo tiene que ser la dignidad humana, y no existe dignidad humana posible si no terminamos de entender el derecho a la vida como algo inviolable, inviolable sin excusas, no sirve de nada imponer una muerte legal, en una guerra moral si actúas como el enemigo, eres el enemigo.</p>	
		<p>Escena donde Manrique entrega el dinero a Godzila para matar a Odulio, por órdenes del fiscal Robles. Se difumina la división entre víctimas y victimarios en el momento en que ambos utilizan la violencia para solucionar conflictos, todos se comportan con los valores del enemigo, ya que la vida es un derecho</p>	<p>Naturalización de su uso</p>	

		inviolable, si no se respeta ese derecho tu actúas como un enemigo, como el propio delincuente desde el punto de vista moral.		
			Caracterización de los victimarios Perfil -Clase social	
			Odulio es un joven perteneciente a un barrio caraqueño	
			Referencias biográficas Maltrato	
		Ausencia de la muestra	Ausencia de la muestra	
			abandono	
			Tanto en los discursos como en las escenas de la película se evidencia la ausencia de la figura paterna	
			Entorno marginal en la crianza	
			Constitución del núcleo familiar Núcleo monoparental, pareja	
			En la película se muestra como Odulio se cría sólo con su madre.	
			Tipo de lenguaje, Prácticas sociales	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Edad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Grupos de pertenencia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Agentes de socialización de los grupos de pertenencia.	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Comportamientos registrados de los personajes categorizados como policías en las producciones cinematográficas	
			Discursos de aceptación del	

			rol de policía	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que valorizan positivamente el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensaciones del rol policial Compensación afectiva	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Solidaridad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que desvalorizan el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Elaboraciones de estereotipos sobre el rol policial	
			En el discurso de la madre de Odulio con el fiscal en el que este le dice que él está para cumplir la ley, la madre le presenta un imaginario sobre el policía más parecido al delincuente, pues es aquel que tiene el arma y tiene el poder que le da el arma y lo aplica ejerciendo una violencia que va más allá de las funciones policiales, pues viola los derechos de las personas, y siempre se violan los derechos de los más pobres, la única solución es no meterse en problemas. “ ¡Buenas noches!, ¿es la señora Sánchez?” “ ¡Buenos Días, a esta hora!”	

			<p>“¡ Buenos días, yo pensé que no me iba a encontrar a nadie, Antonieta Sánchez para servirle!”</p> <p>“ ¡Mucho gusto, Benigno Robles, El licenciado Benigno Robles, Fiscal del Ministerio Público!”</p> <p>“ ¿De sanidad?”</p> <p>“¡No!, de justicia, soy fiscal”</p> <p>“ ¡Eh, usted es de la policía!”</p> <p>“ ¡No, la policía no!”</p> <p>“ ¡Discúlpeme señor, yo no quise ofender!”</p> <p>“ ¡No, No, no ofende, o por lo menos no debería ser una ofensa!”</p>	
			Corrupción policial Manejo de recursos ilícitos por parte de la policía	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Tráfico de influencias	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Manejo del otro	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
	Representaciones sociales elaboradas en torno al funcionamiento de las instituciones sociales encargadas del control social		<p>Semejanza entre el comportamiento policial y el delictivo</p> <p>La policía comete actos delincuenciales</p>	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Presta ayuda al delincuente	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Transacciones con el delincuente	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	

			Comportamiento al margen de las funciones del rol policial y de la ley Impide el ejercicio de las funciones policiales	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Impide la aplicación de la justicia	
			Es como todo fiscal la raya de lo malo y lo bueno no está bien pintada	
			Representaciones asociadas al delincuente como producto del entorno social El delincuente como "creación del entorno social" Familia	
			Para Odulio no existe la familia, pues nunca ha tenido un entorno familiar, sólo su madre es la que se ocupa de él	
			Pares	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Instituciones sociales y educativas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			El delincuente puede ser visto como un producto del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social Percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social	
			La madre de una víctima de la violencia argumenta "Lo que si yo sé, es que la ley y la justicia no van por el mismo camino. Diecisiete cuchilladas, ¡yo no sé si fue capaz de contar las veces que hundía el cuchillo que se llevó de la fiesta!, ¡yo lo único que sé es que fueron	

			<p>diecisiete cuchilladas las que recibió mi hija en presencia de tres testigos en el estacionamiento del edificio! y la juez le dictó seis años de cárcel, ¡seis por terminar con la vida de una persona así!, la vida entera de una persona! ¡seis!”</p> <p>“La jueza nunca tomó en cuenta ni la confesión, ni los testigos, ni nada. Ella argumento que Saúl estaba bajo una crisis muy fuerte, que él estaba poseído por un inmenso dolor, ¡inmenso dolor el de mi hija!, ¡coño!, ¡inmenso dolor el mío! Dicen que la familia pagó, yo lo único que sé es que yo no puedo hacer nada”</p>	
		<p>Estereotipos asociados a los “malandros” Elementos visuales asociados a los diversos estereotipos sobre los “malandros” y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social</p>	<p>Estereotipos asociados a los “malandros” Elementos discursivos asociados a los diversos estereotipos sobre los “malandros” y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social</p>	
		<p>Escena en la cual se muestran los elementos significativos dentro de la iniciación de un joven a la vida del sicarito. En esta escena se resaltan la importancia de los rituales de iniciación, de las pruebas de honor, del sexo, del consumo de drogas y de la preparación de las mismas, al igual que del consumo de alcohol, del modo como se toma el arma y se besa siendo un instrumento de adoración al igual que las balas, y de la necesidad de sentir una protección mediante el rezo a la corte malandra y</p>		<p>Ese mundo se presenta mediante la oscuridad de la toma y los movimientos rápidos de la cámara que acentúan la decadencia del contenido de las imágenes</p>

		<p>una especie de práctica de santería.</p> <p>Toda la escena se muestra en un sótano enclavado en el barrio donde habita, al margen de la ley.</p> <p>Escena en la cual Antonieta Sánchez, la mamá de Odulio, se encuentra en la sala del hospital en espera de saber las condiciones en las que está su hijo después de recibir una serie de disparos. En ese momento llega la mamá de un muchacho que también recibió una serie de tiros producto de una culebra de la banda delictiva en la cual se encontraba. En la escena se encuentran argumentos relacionados con los estereotipos asociados a los malandros, como son el ajuste de cuentas y las culebras dentro de las bandas.</p> <p>“Escena en la cual, las chicas de la pandilla de Godzilla fuman y beben con Odulio en la esquina del callejón del barrio, allí ellas van a ejecutar a Odulio. De este modo, se evidencian los estereotipos vinculados al ajuste de cuentas entre miembros de una banda. En el mundo delictivo no hay amigos si se tiene que matar entre ellos se matan, los negocios son primero. Le Disparan a Odulio pero no le da, Odulio cae y se levanta. Nuevamente le disparan dos veces, ahí cae sobre una alcantarilla y le orina encima. El miedo ante la muerte y ante la falta de poder que da el</p>	<p>“! Policía chica!, ¿que policía?, ¡los de su bandita!, si eso es un ajuste de cuentas, esos bichos no se van a quedar tranquilos, ¡esos desgraciados a el hijo mío lo traicionaron como un perro!, esos deben andar por ahí”</p> <p>“! Qué pasó mi amor!</p> <p>“! Y eso!, ¿porque me traes acá?”</p> <p>“! Ay estás bravote!”</p> <p>“! Ay, yo siempre estoy bravote!”</p> <p>“! Ay, que quieres que te lo demuestre!”</p> <p>“El revolver”</p> <p>“ yo tengo dos, ¿quieres que te lo demuestre, el de verdad?”</p> <p>“! Ay, deja!, ¡yo lo que quiero es ese!</p> <p>“! Epa, epa, dame acá!,</p>	
--	--	--	---	--

		<p>uso de armas.</p>	<p>¡vamos a terminar este juego!”</p> <p>¡Tu, lo que eres es un carajito!</p> <p>¡Suelta esa vaina, dame acá!</p> <p>¡Ven, vas a ver, vas a saber lo que es eso!, ¡dale a esa mierda!</p> <p>¿Qué es lo que tú quieres?</p> <p>¡Coño de tu madre, vale!, ¡voy a matar al maldito desgraciado no joda!, ¡Ay tienes lo que te mereces!, ¡desgraciado coño de madre, muérete ahí!, ¡muérete maldito perro, desgraciado!, ¡muérete mierda, muérete cabrón de mierda!</p>	
	<p>Representaciones sociales sobre la instrumentalización de la violencia a través del uso de las armas</p>	<p>Elementos visuales sobre el uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías</p>	<p>Significados asociados al uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías</p>	
		<p>La detonación de las armas en la escena de la toma de rehén de la hija del fiscal mediante la cual Odulio ejerce el poder a través del ejercicio de la violencia.</p> <p>La detonación de las armas en las escenas, reflejan el uso de la violencia, pero también evidencian un imaginario asociado a la necesidad de protección que da el porte de las armas, hasta se percibe que el que no tiene un arma para defenderse es un gafo o un bobo, para el otro sujeto que es víctima del</p>	<p>Discusión acerca del uso de las armas: Para la madre de Odulio y en general para las madres del barrio la pistola es el enemigo pues es el instrumento capaz de matar a sus hijos y de crear el dolor más grande para una madre.</p> <p>Paradójicamente para el fiscal el uso de las armas significa una protección contra la violencia de la ciudad, mientras que para la madre de Odulio no, sino que por el contrario no es una protección de la</p>	

		ataque del sicario, la vida se reduce a la defensa personal, o es él, o la vida del sicario.	violencia, ni la solución a la misma, es un elemento promotor de la violencia	
			Las armas como vía de control social	
			Para el fiscal Robles, el padre de Elisa el uso de las armas significa una protección contra la violencia de la ciudad y un mecanismo de control social	
		<p>La detonación de las armas en la escena de la toma de rehén de la hija del fiscal mediante la cual Odulio ejerce el poder a través del ejercicio de la violencia.</p> <p>Un disparo, y cae el profesor de derecho que va a ser ejecutado por Odulio, seis detonaciones y el fiscal le responde el disparo a Odulio.</p> <p>El profesor de derecho vuelve a disparar, Odulio le dispara dos veces más pero no llega a herirle, una vez más le dispara Odulio y a lo lejos se escucha otro disparo, el profesor de derecho y fiscal vuelve a detonar el arma.</p>	<p>Las armas como vía de ejercicio del poder</p> <p>“! Me importa un coño de la madre!”</p> <p>“! Vale no dispaes que es mi hija!, ¡compañero es mi hija!, ¡coño no dispaes!”</p> <p>“El fiscal vuelve a detonar el arma, y dice ¡no te voy a dejar salir, rata, maldito, te quedas ahí muerto!”</p> <p>“ ¿Estás bien mi amor? Dice el fiscal Robles”, “Elisa , contesta”</p> <p>“ ¡papá no me quiero morir!, ¡papá no me quiero morir!”</p> <p>“!Sal de ahí, maldito!, dice el fiscal”</p> <p>“Robles dice, ¡no te va a pasar nada, mi amor!, ¡tranquila con calma, con calma, muy serena!, ¡tú también chamo, por favor, mantén la calma y no va a pasar nada!”</p> <p>“! Amigo por favor se lo ruego no dispare, que es mi hija!”</p> <p>“! Y que quieres, que coño quieres que me deje matar, o</p>	

			<p>es el o yo! ¡No me voy a dejar matar por ese marico!</p> <p>“! Chamo, chamo!, ¡no dispaes por lo que más quieras!, ¡chamo, eh eh!, ¡mira, yo soy fiscal del ministerio público!, ¡mira eh!”</p> <p>“! Tu no te vas de aquí, tu te vas muerto, rata inmunda!”.</p> <p>“! Fiscal, te lo ruego!”</p> <p>“! Coño chico, no lo protejas, que ese marico me acaba de disparar! ¡Yo mato a ese coño de su madre, yo lo mato!”</p> <p>“! Cállese hermano, cállese!, ¡así no se resuelve eso, hermano!, ¡vamos a estar todo el día aquí, y si llega la policía se va a poner peor!”</p> <p>“! Si me dejan ir la suelto! ..</p> <p>“!Chamo, chamo!, yo voy a contar hasta cinco y voy a poner la pistola en el piso, cuento hasta cinco, ponemos la pistola en el piso y te puedes ir para tu casa como si no pasara nada, ¡yo te juro que yo te ayudo!, pero suelta la pistola”</p> <p>“! Amigo!, ¡cuento con usted!, ¿usted tiene hijos, usted puede entenderme?”</p> <p>“! Yo no confío en esa rata!, ¡ahorita me disparo!, ¡yo no me voy a dejar matar como un huevón!, ¡ya te lo dije! ..</p> <p>“! Está bien!, ¡está bien!, ¿cuento con usted?, ¡cinco, y bajamos la pistola!, ¡yo te juro que yo te ayudo!, ¡me lo juras, chamo, me lo juras!”</p> <p>“!amigo, amigo!, ¿cuento</p>	
--	--	--	--	--

		<p>Odulio detona la pistola, suenan ocho detonaciones y mata al fiscal</p>	<p>con usted?"</p> <p>"! Okey!, ¡pero no me voy a dejar matar!, ¡ya te lo dije!, ¡no me voy a dejar matar!"</p> <p>¡Bueno!, ¡cuento cinco y dejamos la pistola!, ¡uno, dos, tres, cuatro, cinco!</p>	
--	--	--	--	--

	Representaciones sociales elaboradas en torno a la institución de la familia como generadora de violencia		El rol de los padres y los valores asociados al delincuente Abandono de la madre como origen del sujeto violento	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Violencia intrafamiliar	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Rol de los padres en el fomento de la violencia	

		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			La permisibilidad como factor desencadenante de conductas violentas por parte de los hijos.	
		De igual modo en la escena en que Odulio entra a quirófano se evidencia que para una madre un hijo que es víctima de la violencia o que la ejerce no es un problema pues es su hijo y siempre merece el amor y la preocupación de una madre, la muerte rondando sobre su hijo, es la única preocupación de una madre	<p>La madre de Odulio oculta el hecho de que su hijo es un delincuente, justificación</p> <p>“¿Usted es la mamá de Obtulio?”</p> <p>“¡Si!, ¡pero yo vine por una tontería!, no vaya a creer nada, es una gafedad, el solamente se debe estar comiendo algo por ahí”.</p> <p>¡Es también doñita!.,! su obtulio!, ¡ese obtulio!, ¡no vino más por aquí!, ¡el si estuvo como tres días, por aquí!, ¡pero no vino más!”.</p> <p>¡Bueno a mí me da sin cuidado lo que haga con su vida!, ¡pero se me llevó dos uniformes nuevos y quiero que me los devuelva ya!”.</p> <p>“! Odulio!”</p> <p>“! Perdón!”</p> <p>“! Que él no se llama Obtulio, Otulio, sino odulio!”</p> <p>“! Bueno, dile a Odulio o como se llame, que yo tengo bastante gente que quiere trabajar, pero uniformes no me sobran!, ¡así que dígale a su Odulio, que me los devuelva, que pase por aquí que lo estoy esperando!, ¡Ok!, ¡buenas tardes!”.</p> <p>“! Si lo encontré, estaba en la ferretería!</p> <p>“! Bueno yo te lo comenté, porque me pareció raro verlo por aquí!, ¡como tú me dijistes que estaba trabajando!”</p>	

		<p>Escena en la cual Antonieta Sánchez, la mamá de Odulio, se encuentra en la sala del hospital en espera de saber las condiciones en las que está su hijo después de recibir una serie de disparos. En ese momento llega la mamá de un muchacho que también recibió una serie de tiros producto de una culebra de la banda delictiva en la cual se encontraba. Esta mujer en la trama de la serie desarrolla una serie de comportamientos y argumentos que evidencia por parte de la madre la aceptación y el uso de la violencia. Antonieta, ante este hecho, justifica la conducta que ha tenido su hijo a lo largo de su vida.</p> <p>Escena en la que el Fiscal Robles y Antonieta, discuten sobre las conductas delictivas de Odulio y la permisibilidad de esas conductas por parte de la madre</p>	<p>“! Si, si!, ¿es que tú sabes que me lo van ascender, le van a dar una camionetota para que haga los repartos!</p> <p>“!Ah!, ¡Ah!”.</p> <p>“ ¡Bueno, yo me voy a mi oficio, y tú al tuyo!”.</p> <p>“! Hasta Lueguito!, ¡Hasta lueguito, pues!”.</p> <p>“! Sí, si!, ¡bueno!, ¡pero mi hijo no es ningún malandrino!”</p> <p>“ ¿Usted no me va a contar nada?”</p> <p>“¿Qué es lo que le voy a contar?”</p> <p>¡Prefiere que le cuente yo!,</p>	
--	--	--	---	--

			<p>¡está bien!, ¡okey!, ¡yo voy a dar un repaso y usted me corrige, si me equivoco!</p> <p>“ ¡No!,! no!, ¡yo no sé nada!”</p> <p>“Su hijo tiene dos entradas al retén de menores”</p> <p>“ ¿Y usted como sabe eso?”</p> <p>“La primera por robo y agresión a la persona de Juan Méndez que después retiró la denuncia, ¡me imagino que influenciado por usted, porque era pareja suya!”</p> <p>¿Usted me ha estado siguiendo a mí?</p> <p>“La segunda por tráfico de drogas”</p> <p>“ ¡Eso es mentira!, se fugó del retén a los quince días, ¡bueno por culpa de un maestro ahí, que me lo molestaba!, ¡un sádico!, ¡un violador!, ¡mi hijo no es un perverso sabe!, ¿Porque no detienen a ese?”</p> <p>“ ¡Porque ya murió!”</p> <p>“ ¡No fue Odulio!, ¿Verdad?”</p> <p>..</p> <p>“Fue otro preso, amaneció ahorcado”</p> <p>¡Ah está viendo!, ¡Dios lo haya perdonado!</p> <p>“Tremenda joyita que es Odulio!”</p> <p>“! Mi hijo!”</p> <p>¡Su hijo, señora Antonieta está solicitado!</p> <p>“¿Por qué no lo buscaron antes?, es como todo fiscal, la raya de lo malo y lo bueno</p>	
--	--	--	---	--

			<p>no está bien pintada”</p> <p>“ ¡Ajá!, ¿como cuando le lleva dinero a la casa?, ¿como cuando le monta una lavadora bien grandota, un televisor bien caro?”</p> <p>“ ¡Nosotros también somos gente!”</p> <p>“ ¿Usted sabe de donde sale ese dinero?”</p> <p>“! Odulio juega a la lotería y a los caballos!, ¡y además el está trabajando!”</p> <p>“! Tres días duro en el trabajo!</p> <p>¡Bueno porque el encargado es un patán!</p> <p>“ ¡Señora usted no es tan inocente!”</p> <p>¿Y usted fiscal, usted si, usted si es inocente?</p>	
			Discurso maternos de aceptación de la violencia	
		<p>Escena en la cual Antonieta Sánchez, la mamá de Odulio, se encuentra en la sala del hospital en espera de saber las condiciones en las que está su hijo después de recibir una serie de disparos. En ese momento llega la mamá de un muchacho que también recibió una serie de tiros producto de una culebra de la banda delictiva en la cual se encontraba. Esta mujer en la trama de la serie desarrolla una serie de comportamientos y argumentos que evidencia por parte de la madre la aceptación y el uso de la violencia.</p>	<p>“! Ey, tu eres la mamá del malandrino!”</p> <p>“! No!, ¿como?”</p> <p>“ ¡Bueno la mamá del chamito ese!, ¡el de los ojitos claros! , el del poco de balazos!, ¡ese no es el hijo tuyo!”</p> <p>“! Si!, ¡si!, ¡bueno pero mi hijo no es ningún malandrino!”</p> <p>“! Ay, ya tranquila!, ¡es que yo los vi cuando llegaron, además aquí se sabe así rapidito!</p> <p>Bueno el hijo mío anda en lo mismo, ¡menos mal, que</p>	<p>En esa escena se muestra una pistola por parte de la mujer, lo que enfatiza la aceptación y el uso de la violencia por parte de la misma.</p>

			<p>gracias a Dios ya salió de quirófano!".</p> <p>"! Ay chica, Amén!"</p> <p>"Yo soy Berenice Blanco, ¿tú quien eres?"</p> <p>"Yo me llamo Antonieta Sánchez"</p> <p>"!Y si vienen que vas hacer ;</p> <p>"! Y si viene quién!, ¿la policía?"</p> <p>"! Policía chica!, ¿que policía?, ¡los de su bandita!, si eso es una ajuste de cuentas esos bichos no se van a quedar tranquilos, ¡esos desgraciados a el hijo mío lo traicionaron como un perro, esos deben andar por ahí, no!"</p> <p>"Pero yo te voy a decir una cosa, ¡a mi hijo no me lo van a matar!, ¡a mi hijo me lo van a respetar!, coño!, ¡por que si no los mato yo!, ¡mira, eh eh! Si esos bichitos vienen, ¡te lo juro que aquí me van a encontrar, con mi hierro bien montado!, y si lo van a malograr, ¡primero los quiebro, coño!, ¡pero es que te lo juro que los quiebro, pero a mi hijo no!"</p>	
			<p>Valoración y aceptación de la violencia como un mecanismo de obtención de beneficios</p>	
		<p>Escenas donde la madre se hace la vista gorda con tal de obtener beneficios económicos por medio de las actividades delictivas del hijo, nunca le pregunta a Odulio de donde sacó el dinero para la lavadora que le regaló, la acepta.</p>	<p>" ¡Ajá!, ¿como cuando le lleva dinero a la casa?, ¿como cuando le monta una lavadora bien grandota, un televisor bien caro?"</p> <p>" ¡Nosotros también somos gente!"</p> <p>" ¿Usted sabe de donde sale</p>	<p>En una escena se ven fotografías, mediante las cuales se observa la lavadora grandota que le regala Odulio a la mamá, lo que enfatiza la aceptación de los beneficios económicos de las</p>

			<p>ese dinero?"</p> <p>"! Odulio juega a la lotería y a los caballos!, y además él está trabajando!"</p> <p>"! Tres días duro en el trabajo!</p> <p>¡Bueno porque el encargado es un patán!</p> <p>" ¡Señora usted no es tan inocente!"</p> <p>¿Y usted fiscal, usted si, usted si es inocente?</p>	<p>actividades delictivas de Odulio, por parte de su madre.</p>
			<p>La permisibilidad de conductas violentas por parte de la figura paterna.</p>	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Ejercicio violento de la paternidad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Abandono del padre	
			Ausencia de la figura paterna a través del discurso narrativo del film	
	<p>Representaciones sociales elaboradas en relación con el entorno social donde se desarrollan las producciones cinematográficas</p>	<p>Escena en que Antonieta busca a Odulio en las calles del barrio, se presenta en la escena la precariedad económica del barrio, la miseria que existe en las condiciones en las que habitan las personas en los barrios, los ranchos con los bloques de ladrillo y los techos de zinc, la basura en las calles, los jeeps que bajan las calles de los barrios.</p> <p>Otra escena de precariedad económica en los barrios. Se presenta de igual modo, los ranchos con los</p>	<p>Caracterización del barrio como espacio violento</p> <p>Dimensión económica del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio</p> <ul style="list-style-type: none"> - El barrio como contexto de precariedad económica que desencadena acciones delictivas. 	

		bloques de ladrillo y los techos de zinc, la basura en las calles, los jeeps que bajan las calles de los barrios.		
		<p>Elementos significativos dentro de la iniciación de un joven a la vida del sicarito. En esta escena se resaltan la importancia de los rituales de iniciación, de las pruebas de honor, del sexo, del consumo de drogas y de la preparación de las mismas, al igual que del consumo de alcohol, del modo como se toma el arma y se besa siendo un instrumento de adoración al igual que las balas, y de la necesidad de sentir una protección mediante el rezo a la corte malandra y una especie de práctica de santería.</p> <p>Toda la escena se muestra en un sótano enclavado en el barrio donde habita, al margen de la ley.</p>	<p>Uso de los espacios públicos del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio. El barrio puede ser un espacio propicio para:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tráfico de drogas • Asalto y robos • Alto consumo de drogas • Violencia en las calles • Violencia intrafamiliar • Homicidio • Hurto • Robo con violencia • Violaciones 	<p>Toda la escena se muestra en un sótano enclavado en el barrio donde habita, al margen de la ley.</p> <p>En la escena se evidencia un sótano enclavado en el barrio, lugar propicio para el consumo de drogas alcohol, sicariato, armas. Oscuridad de las imágenes y de las tomas que realiza la decadencia del lugar y de las actividades realizadas en él.</p>
			El capital social de la comunidad como causa de la violencia y de los delitos atribuida por los habitantes de sectores populares	
		En el barrio todos saben pero nadie dice nada, gestos de complicidad.	<p>“Garmendia tú no has visto a mi muchacho”, dice Antonieta,</p> <p>“No yo no”, dice Garmendia.</p> <p>“Chico pero Dalila me dijo que estaba aquí hace un momentito”.</p> <p>“ Eh sí no. No que Antonieta, No que, que pasó. No que no lo he visto.</p>	

		<p>Las escenas se muestran en un sótano enclavado en el barrio donde Odulio habita, por lo que violencia se enclava y se ejecuta en el barrio presentado como un gueto, en donde las acciones realizadas se encuentran al margen de la ley. A su vez, el barrio se presenta como el espacio de la muerte en la ciudad, cuando la madre de Odulio va a visitar la tumba del hijo al final de la película, sólo se ve un cementerio en la parte alta del barrio y las tomas que se enclavan en el interior de los barrios de la ciudad</p>	<p>División del espacio urbano este/oeste como espacios fragmentados y diferenciados para el ejercicio de la violencia</p>	
--	--	--	--	--

Con respecto al análisis de la obra fílmica, *El Enemigo*, y el modo en que ésta representa la ciudad de Caracas, se pudo constatar en primer lugar, que los personajes caracterizados como víctimas tienen un comportamiento y un discurso de aceptación de su posición de víctima a partir del dolor y la relación del dolor con la violencia, se muestran los llantos, gritos, y desesperación de las madres ante la posibilidad de perder a un hijo como una víctima más de la violencia. Los tiros en el barrio que pueden alcanzar a cualquiera, ya sea víctima o victimario. Para una madre, un hijo que es víctima de la violencia o que la ejerce no es un problema, pues es su hijo y siempre merece el amor, su hijo y la muerte que ronda sobre este, es su única preocupación. A su vez, la violencia produce un punto de unión entre la madre del victimario y de la víctima a través del dolor de ver a un hijo a punto de morir. De este modo, se plantea el hecho de que la vida se trunca a consecuencia del ejercicio de la violencia y la frustración que genera para los familiares de la víctima este hecho.

Por otra parte, en el film se difuminó la división entre víctimas y victimarios en el momento en que ambos utilizan la violencia para solucionar conflictos, y las trayectorias de vida son descendentes, pues todos los personajes de la obra fílmica se comportan con los valores del enemigo, ya que la vida es un derecho inviolable, si no se respeta ese derecho tú actúas como un enemigo, como el propio delincuente desde el punto de vista moral.

De igual modo, la trayectoria de vida de los personajes se entrecruza y relacionan constantemente a través del discurso narrativo y por medio de los elementos de composición del film, ya que la violencia se percibió como un mecanismo de solución de conflictos, cuando el fiscal manda a matar al delincuente que le dispara a su hija. De este modo, la violencia es el elemento que une las trayectorias de vida de los personajes, es así, como no es casualidad que los personajes de Benigno Robles y Antonieta Sánchez se encuentren en la sala de un hospital de la ciudad. De igual modo, la sala del hospital es el espacio geográfico donde los personajes de la obra fílmica plasman sus estados de ánimo, y donde se conectan los roles actorales que representan diversos sectores que integran el espacio geográfico de la ciudad. Así, la ciudad se convierte en el espacio, a través, del cual las personas unen o

separan sus trayectorias de vida y es el espacio geográfico, en el cual los personajes concretizan los diferentes estados de ánimo expresos en el discurso narrativo de la obra.

Por otra parte, se constató que la representación de la violencia en este film, no sólo se refiere a la violencia física en referencia al ejercicio del maltrato físico, golpes e instrumentalización de la violencia a través del uso de armas y de los disparos efectuados por estas, sino que también se lleva a cabo una violencia verbal que en este caso presenta elementos de discriminación en el lenguaje que se emplea para referirse al victimario, al cual se lo equipara con un elemento marginal de las clases populares, ofensas como: niche, mono, marginal, están patentes en el discurso narrativo del film, lo que evidencia una representación de la exclusión social y de la marginalidad que corresponde a una fragmentación espacial de la ciudad, en específico de los sectores populares y de los habitantes de escasos recursos de estos sectores, equiparación a pobreza con delincuencia. Satisfacción por parte de la madre de Elisa ante la posibilidad de la muerte de la persona que casi mata a su hija, la cual se expresa a través de este lenguaje de exclusión social.

En otro orden de ideas, se observó que la violencia es apreciada en el film como un modo de ejercer la justicia, se aprecia a ésta como un mecanismo de solución de conflictos debido al debilitamiento de las instituciones de control social. De este modo, se establece un debate sobre la justicia y si el ejercicio de la violencia como mecanismo de venganza es un medio de resolver los problemas mucho más efectivo que la justicia, y que al final es la propia justicia. Es así como existe una percepción del debilitamiento de las instituciones sociales, un cuestionamiento de la justicia, ya que se establece un imaginario en el cual la ley y la justicia no van por el mismo camino. Por lo que, a través del discurso narrativo de la obra, la secuencias de imágenes y los recursos fílmicos se lleva a cabo una naturalización de la violencia, en la que la vida de las personas no vale nada, pues si en una sociedad hay personas que matan, que violan, que no le importa que la familia del otro sufre, simplemente hay que eliminarlo.

Aunado, a lo dicho anteriormente, en la obra fílmica se presentó la visión de la madre soltera del barrio, que lucha sola mediante el trabajo honrado con la esperanza de sacar a sus hijos adelante, así se percibe a Odulio como un joven perteneciente a un barrio caraqueño que nunca ha conocido a su padre, la figura paterna se encuentra ausente del discurso narrativo del film, lo que conlleva al hecho de que la madre de Odulio se hace la vista gorda con tal de

obtener beneficios económicos por medio de las actividades delictivas del hijo. La madre nunca le pregunta a Odulio de donde sacó el dinero para los regalos que le da, simplemente lo acepta. Para una madre un hijo que es víctima de la violencia o que la ejerce no es un problema pues es su hijo y siempre merece el amor y la preocupación de una madre, el hijo y la muerte rondando sobre éste, es la única preocupación de una madre. De igual modo, el ajuste de cuentas se presenta en los argumentos de la película, pero lo más representativo es que las madres no juzgan como algo negativo que los hijos entren en el mundo de la delincuencia, al contrario si tienen que matar algún miembro de la banda que tenga una culebra con su hijo lo hacen, del mismo modo que valoran y aceptan positivamente el ejercicio de la violencia como un mecanismo de obtención de beneficios económicos. Así, se observó el rol de la madre soltera como factor generador y de permisibilidad de la violencia.

Por otra parte, la obra demuestra la presencia de un imaginario social, que presenta al policía más parecido al delincuente, pues es aquel que tiene el arma y que tiene el poder que le da el arma, el cual lo aplica ejerciendo una violencia que viola los derechos de las personas, casi siempre, los derechos de los más pobres, por lo que la única solución es no meterse en problemas. Desconfianza en los cuerpos de seguridad del estado. Es así, como se visualizó el debate acerca de la corrupción de los funcionarios públicos, de la delincuencia, de la violencia, de la corrupción moral, del mal y la justificación de esas acciones, pues si casi todas las personas ejercen la corrupción y las acciones que pueden generar una mejor condición de vida derivada de esta, entonces ¿porqué uno no lo puede hacer? Existe por tanto, un desdibujamiento de la frontera entre la acción delictiva y la legalidad.

A su vez, en la producción cinematográfica se constatan dentro de la obra, los elementos significativos dentro de la iniciación de un joven a la vida del sicarito. Importancia de los rituales de iniciación, de las pruebas de honor, del sexo, del consumo de drogas y de la preparación de las mismas, al igual que del consumo de alcohol, del modo como se toma el arma y se besa, siendo un instrumento de adoración al igual que las balas, y de la necesidad de sentir una protección mediante el rezo a la corte malandra y una especie de práctica de santería, representaciones asociadas con el ajuste de cuentas, con la ostentación de poder entre los miembros de la banda de sicarios a las que Odulio pertenece. En la obra, queda patente el hecho de que en el mundo delictivo no hay amigos, si se tienen que matar entre ellos se matan, los negocios son primero. De igual modo, en el momento de la ejecución de Odulio

por parte de dos miembros de la banda, se expresó en la producción fílmica una violencia verbal y de secuencias de imágenes, en el que se aprecia un desprecio a la vida y una naturalización de la violencia, pues hasta le orinan una vez que se encuentra en el piso después de recibir los disparos. Aunado a esto, se aprecia el miedo ante la muerte y ante la falta de poder que da el uso de armas por parte de Odulio. Ese mundo, se presenta mediante la oscuridad de la toma y los movimientos rápidos de la cámara que acentúan la decadencia del contenido de las imágenes.

En otro orden de ideas, en la obra fílmica se exhiben diversos significados asociados a las armas, los cuales se presentan a través de símbolos de adoración, de idolatría, de devoción, a su vez, las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad del otro a través del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. La detonación de las armas en las escenas, reflejan el uso de la violencia, pero también evidencian un imaginario asociado a la necesidad de protección que da el porte de las armas, hasta se percibe que el que no tiene un arma para defenderse es un gafo o un bobo, para el otro sujeto que es víctima del ataque del sicario, la vida se reduce a la defensa personal, o es él, o la vida del sicario, o la vida de la hija del fiscal, sólo sobrevive el más fuerte, por lo cual se necesita un arma.

Del mismo modo, se establece un debate acerca del uso de las armas: para la madre de Odulio y en general para las madres del barrio, la pistola es el enemigo, pues es el instrumento capaz de matar a sus hijos y de crear el dolor más grande para una madre. Paradójicamente para el fiscal, el uso de las armas significa una protección contra la violencia de la ciudad, mientras que para la madre de Odulio no, sino que por el contrario no es una protección de la violencia, ni la solución a la misma, es un elemento promotor de la violencia. Todo esto evidencia una relación diferente con la violencia y con el ejercicio de la violencia en los diferentes espacios geográficos de la ciudad, pues la cercanía que tiene la gente del barrio con la misma, permite que se emita una percepción diferente del ejercicio de esta y de los imaginarios que se construyen alrededor de la violencia.

En el *Enemigo*, las calles del barrio presentan la precariedad económica del barrio, la miseria que existe en las condiciones en las cuales habitan las personas en los barrios, los ranchos con los bloques de ladrillo y los techos de zinc, la basura en las calles, los jeeps que

bajan por las calles de los barrios. La representación que se realiza del uso de los espacios del barrio, presentan a estos sectores, como lugares propicios para el tráfico de drogas, violencia en las calles, homicidio, robo con violencia. Las escenas se muestran en un sótano enclavado en el barrio donde Odulio habita, por lo que violencia se enclava y se ejecuta en el barrio presentado como un gueto, en donde las acciones realizadas se encuentran al margen de la ley. A su vez, el barrio se representa como el espacio de la muerte en la ciudad, cuando la madre de Odulio va a visitar la tumba del hijo al final de la película, sólo se ve un cementerio en la parte alta del barrio y las tomas que se enclavan en el interior de los barrios de la ciudad. De igual modo, se presenta la existencia en los barrios de una creencia en un Dios que le da consuelo a la madre y a el delincuente que también es merecedor de la Misericordia Divina, sin importar lo que haya hecho, Dios como ente salvador y de relevancia en la creencia de las madres de sectores populares, con las que se asocian diversos significados religiosos dentro del grupo de pertenencia de los "malandros"; necesidad de protección y merecimiento de ella a través del uso de santos.

Por otra parte, se propone un tejido social en el conjunto de la comunidad, por medio del cual los habitantes de los sectores populares saben que es lo que está pasando en relación con la delincuencia, pero que en función del miedo existente a las represalias que puedan surgir de la denuncia a la delincuencia, nadie dice nada, gestos de complicidad y construcción de relaciones de temor hacia los delincuentes. De este modo, el film presentó un imaginario social, en el que se visualiza la actuación de las fuerzas de seguridad como una farsa social derivada de la percepción del debilitamiento de las instituciones sociales, la utilización de la violencia como un mecanismo de solución de conflictos que se equipara con la justicia, lo cual es motivado por la percepción que se construye en torno al debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, cuestionamiento de la ley y del ejercicio de la justicia, constante violación sistemática de las leyes e impunidad, así como una fascinación por la violencia y la discordancia que naturaliza el uso de la violencia a través de las secuencias de imágenes y recursos fílmicos que permitieron este tipo de discurso narrativo expreso en la obra fílmica.

III. 3 ANÁLISIS FÍLMICO DE HERMANO (2010)

FICHA TÉCNICA

- **Título:** Hermano
- **Título Original:** Hermano
- **Año:** 2010
- **País:** Venezuela
- **Duración:** 96 min
- **Género:** Drama
- **Director:** Marcel Rasquin
- **Guión:** Marcel Rasquin
- **Protagonistas:** Eliú Armas, Fernando Moreno, Leany Leal, Gonzalo Cubero, Marcela Girón.
- **Temática:** En un país donde el deporte predominante es el béisbol, dos hermanos (Daniel y Julio) luchan por salir adelante a través de su deporte favorito, el fútbol, mientras viven el día a día en medio de la violencia y la pobreza en un peligroso barrio de Caracas. Daniel, es un delantero excepcional, un fenómeno con el balón. Julio, el mayor, es el capitán de su equipo, un líder nato. Son hermanos de crianza. Daniel desea con todas sus fuerzas jugar a nivel profesional mientras Julio mantiene a la familia con dinero sucio: no tiene tiempo de soñar. La oportunidad de sus vidas llega cuando un cazatalentos los invita a unas pruebas en el famoso equipo de la ciudad: el Caracas Fútbol Club. Pero una tragedia golpea a la familia, la madre de ambos, muere en una balacera. Es cuando ambos deben decidir definitivamente que es más importante para ellos: la unión de la familia, la venganza, o alcanzar el sueño de sus vidas.
- **Personajes:** Daniel (Gato), Julio, Madre de Daniel y Julio, Maximiliano.

#3	Categorías de análisis para el abordaje de las producciones cinematográficas	Operacionalización de las categorías Elementos de composición del Film. Elementos visuales Imágenes	Operacionalización de las categorías. Elementos discursivos. Estructura discursiva Análisis de Contenido	Elementos de composición del film Recursos fílmicos
<u>Hermano</u>	Representaciones sociales entorno al rol de víctima	Comportamiento registrado de los personajes categorizados como víctimas en las producciones cinematográficas.	Discursos de aceptación del lugar de víctima	
		Escena en la que se ve a Daniel llevando en un taxi a la mamá al hospital, después de ser herida por el disparo que realizó Maximiliano. Julio sale en la moto camino al hospital, se ve los callejones llenos de basura de un sector popular y las luces de la entrada en la avenida principal, el gato llega al hospital con la mamá en los brazos. Después se ve como Daniel monta a la mamá en una camilla, julio recorre las calles en la moto, las calles de San Martín y se ve como se seca las lágrimas, salen en un cuarto julio Daniel y la mamá, esta en una camilla ya muerta, Daniel le toma la mano llorando y ensangrentado, en las escenas anteriores también se ve llorando y desesperado y con la camisa y el cuerpo ensangrentado.	<p>“! Mamá, mamá!, “ ¡Ayuda Roberto!, ¡ey! “</p> <p>“! Ya va, ya va mamá, ya te llevo!”</p> <p>“ ¡Ey, ey!”</p> <p>“ ¡Coño mi hermano, estás loco, vale!”</p> <p>¡Ayúdeme señor mi mamá!”</p> <p>“Métela, métela”</p> <p>“¡Apúrate, apúrate , móntate”</p> <p>“ ¿Qué le paso mi hermano?”</p> <p>“ ¡Voy, voy!”</p> <p>¡Apúrate!</p> <p>“ ¡Coño, esta mierda no me corre, nojoda!”</p> <p>“¡Tranquilo , tranquilo Papá!, ¡no mires pa allá, no mires, pa allá mira pa acá!”</p> <p>“! Coño, el celular!, ¡señor présteme su celular, no tengo celular!”</p>	Las tomas son muy oscuras, las imágenes son muy oscuras y hay cambios sucesivos de tomas, mientras en unas se ve a Daniel llevando a la mamá en el carro al hospital en otras se ve a Julio hablando con alguien en la esquina del barrio, diferentes caras de una moneda, de quien está cuidando a la madre y quien no y de la desesperación. De igual modo se ve otras tomas del chamo que mata a la mamá de Daniel que está persiguiendo a uno de los muchachos que vio cuando le disparó a la mamá de Daniel y Julio. Diferentes trayectorias de vida de los personajes que se unen a través de

		<p>En otra escena sale Daniel bañándose y llorando, se ve como se baña con tobitos y perolitas para quitarse la sangre y llora ante el dolor de la muerte de la madre, la reacción de julio es distinta se ve a julio bebiendo y tratando de llamar a alguien con el celular mientras mira a lo lejos en el techo de la casa del barrio, contraponen las imágenes, se ve una ropa colgando mientras él se encuentra ahí y pasa por el medio de la ropa. Se ve el féretro de la mamá abierto en medio de la sala de la casa en una mesa se encuentra una foto y una vela la van a velarla y Daniel sale colocándole agua a algunas flores en diferentes floreros, es el velorio de la mamá del gato y julio, él está sentado triste frente al féretro de su mamá, al lado se encuentran señoras con rosario, también llega julio a la casa en ese momento, se ve a julio con la rabia contenida con ganas de llorar al lado</p>	<p>¡Aló!</p> <p>¡Aló julio, estamos con mi mamá en un taxi, vamos al hospital yo no sé que voy hacer!</p> <p>¿Que pasó gato, Adonde vas?</p>	<p>ese suceso. Oscuridad de tomas que evidencian la tragedia y la desesperación y el hecho violento, sólo al final cuando Daniel está en el carro con la mamá se ven unas luces que aclaran la toma de la escena.</p>
--	--	--	--	---

		de la novia también se ve al coach llorando.		
			Cambio en la percepción de la víctima	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensaciones de la víctima afectiva	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Solidaridad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Trayectoria ascendente de los personajes de las producciones cinematográficas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Trayectoria descendente de los personajes de las producciones cinematográficas	
			La trayectoria de vida de los personajes se entrecruza y relacionan constantemente a través del discurso narrativo y por medio de los	

			elementos de composición del film, ningún elemento aunado a la violencia es considerado al azar, ni siquiera la muerte de la madre de Julio y Daniel a manos del portero del equipo de la Ceniza y miembro de la banda a la que Julio pertenece	
			Juicio social en relación con el rol de víctima Actitudes de repudio al rol de víctima (maltrato físico, exclusión, menosprecio)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que desvalorizan (Ofensas, burlas, tono peyorativo)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Elaboración de estereotipos (Débil, mujer, incapaz)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Relación entre clase social y la vulnerabilidad de la víctima. I. Ubicación espacial de las víctimas en la ciudad de Caracas	
			Las trayectorias de vida de los personajes transcurre en los barrios y en las canchas de fútbol de los equipos de Petare y La Ceniza	
			II. Status de las víctimas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			III. Nivel educativo	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			IV. Nivel económico	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
	Representaciones		Juicio social en relación	

	elaboradas en torno al rol de victimario		con el rol de victimario	
			Discursos de aceptación hacia los victimarios(Protección, masculino, poderoso)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Actitudes de repudio hacia las victimarios(maltrato físico, exclusión, menosprecio)	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Escena en la que el morocho le entrega una bolsa con droga de preparación casera a Julio, el portero del equipo de la Ceniza también iba agarrar la droga.	Elaboración de estereotipos sobre los victimarios	
		Escena en las calles en el centro de Caracas mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco. Empieza una persecución detrás del hombre y entran en una tienda, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio, Máximo se altera y pateo al otro mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver y Julio se altera y le pega un golpe en la cara a Máximo. En la escena se ve el modo en que los victimarios se relacionan, mediante	<p>¿Qué es lo que es, todo bien?, ¡una bolsa!"</p> <p>¿Qué paso del mío?</p> <p>¡Ven acá maldito!</p> <p>¡Que pasó zamurito!</p> <p>¡Bueno pero que pasa!</p> <p>¡Cállate la boca, viejo de mierda!</p> <p>¡Y el billete!</p> <p>"! Yo le page, yo le page!"</p> <p>"! Dime otra mentira!, ¡mama huevo!"</p> <p>"! Yo le pague al morocho!"</p> <p>"! Qué estás hablando mama huevo deja el mojón! "</p>	

		amenazas y ajustes de cuentas.	<p>“¡Quédate quieto!”</p> <p>¡Dime otra mentira maldito!</p> <p>¡Bueno tú eres huevón!</p> <p>“</p> <p>“! Pagaste o no pagaste!”</p> <p>“Tienes dos días para pagar, si no este chamo te va a venir a buscar y te va a matar becerro”</p> <p>“¡Ya sabes, mama huevo!”</p>	
		Escena en las calles en el centro de Caracas mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco. Empieza una persecución detrás del hombre y entran en una tienda, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio, Máximo se altera y pateo al otro mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver y le pega un golpe en la cara. En la escena se ve el modo en que los victimarios ejercen el poder entre ellos.	<p>Asociación con el poder Ejercicio del poder sobre el otro.</p> <p>¿Qué es lo que es, todo bien?, ¡una bolsa!”</p> <p>¿Qué paso del mío?</p> <p>¡Ven acá maldito!</p> <p>¡Que pasó zamurito!</p> <p>¡Bueno pero que pasa!</p> <p>¡Cállate la boca, viejo de mierda!</p> <p>¡Y el billete!</p> <p>“! Yo le page, yo le page!”</p> <p>“! Dime otra mentira!, ¡mama huevo!”</p> <p>“! Yo le pague al morocho!”</p>	

			<p>“! Qué estás hablando mama huevo deja el mojón!</p> <p>¡Quédate quieto!</p> <p>¡Dime otra mentira maldito!</p> <p>¡Bueno tú eres huevón!</p> <p>“! Pagaste o no pagaste!</p> <p>“Tienes dos días para pagar, si no este chamo te va a venir a buscar y te va a matar becerro”</p> <p>¡Ya sabes, mama huevo!</p>	
		Ausente de la muestra	<p>Apreciación positiva del ejercicio de la voluntad del victimario Ausente en la muestra</p>	
		<p>Escena en las calles en el centro de Caracas mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco. Empieza una persecución detrás del hombre y entran en una tienda, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio, Máximo se altera y pateo al otro mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver y le pega un golpe en la cara. En la escena se ve el modo en que los victimarios ejercen el poder entre ellos, construcción del</p>	<p>Construcción del temor ¿Qué es lo que es, todo bien?, ¿una bolsa!”</p> <p>¿Qué paso del mío?</p> <p>¡Ven acá maldito!</p> <p>¡Que pasó zamurito!</p> <p>¡Bueno pero que pasa!</p> <p>¡Cállate la boca, viejo de mierda!</p> <p>¡Y el billete!</p> <p>“! Yo le page, yo le page!”</p> <p>“! Dime otra mentira!, ¡mama huevo!”</p> <p>“! Yo le pague al morocho!”</p> <p>“! Qué estás hablando mama huevo deja el</p>	

		<p>temor mediante el uso de amenazas y armas.</p> <p>Escena cuando los chamitos del barrio lo amenazan con una especie de chuzo o de destornillador en el cuello para que le den los zapatos pero más que robarle los zapatos está el hecho de la burla ante el que se sabe que es débil y no usa la violencia y desconoce los códigos de esta y de la calle. Chamo vámonos vámonos</p>	<p>mojón! “</p> <p>“¡Quédate quieto!”</p> <p>“¡Dime otra mentira maldito!”</p> <p>“¡Bueno tú eres huevón!”</p> <p>“! Pagaste o no pagaste!”</p> <p>“Tienes dos días para pagar, si no este chamo te va a venir a buscar y te va a matar becerro”</p> <p>“¡Ya sabes, mama huevo!”</p> <p>“¿Vistes el juego de anoche, vistes el homerun que hizo guzmán, ¡aye!, ¡y que pa!! ¡y corría! ¡y que! ¡Bebé!, ¡ la estrellita!, ¡que paso man,! ¡ saluda, ahí pues!”</p> <p>“¡Estrellita, muestras los trucos!”</p> <p>“Tengo que llegar a casa”</p> <p>“¡Rapidito, rapidito, si puedes!”</p> <p>“¡Pero es que no tengo pelota, chamo!”</p> <p>“¡Ya sé que no tienes pelota!”</p> <p>“¡Mira eh, dale con eso pues!”</p> <p>“!Vaya pues, uno dos tres!”</p> <p>¡No, chamo!</p> <p>¡Perdí!</p> <p>¿Cuanto te costaron esos zapatos, hermano?</p> <p>¡Epa!</p> <p>¡Dame acá, los zapatos chico!</p> <p>¡No te resistas,</p> <p>¡Dame los zapatos y quédate tranquilo,</p>	
--	--	---	--	--

			<p>porque sabes que soy loco!.</p> <p>¡Y tu agarra los zapatos!, ¡ tu también!</p> <p>¡Pira pues, pira, que te pires, no entiendes lo que es pirar!</p> <p>¡Fuera de aquí, becerro!</p> <p>¡Que va papá, me quedan grandes esta mierda ,lo que me queda es grande y huele a mierda de perro!,! chico será que piso mierda de pupú!</p>	
		<p>Escena en las calles en el centro de Caracas mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco. Empieza una persecución detrás del hombre y entran en una tienda, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio, Máximo se altera y pateo al otro mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver y le pega un golpe en la cara. En la escena se ve el modo en que los victimarios ejercer el poder entre ellos, construcción del temor mediante las amenazas y uso de armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de estas.</p>	<p>Actitudes de control</p> <p>¿Qué es lo que es, todo bien?, ¡una bolsa!"</p> <p>¿Qué paso del mío?</p> <p>¡Ven acá maldito!</p> <p>¡Qué pasó zamurito!</p> <p>¡Bueno pero que pasa!</p> <p>¡Cállate la boca, viejo de mierda!</p> <p>¡Y el billete!</p> <p>"! Yo le page, yo le page!"</p> <p>"! Dime otra mentira!, ¡mama huevo!"</p> <p>"! Yo le pague al morocho!</p> <p>"! Qué estás hablando mama huevo deja el mojón!</p> <p>¡Quédate quieto!</p> <p>¡Dime otra mentira maldito!</p> <p>¡Bueno tú eres huevón!</p>	

			<p>“! Pagaste o no pagaste!</p> <p>“Tienes dos días para pagar, si no este chamo te va a venir a buscar y te va a matar becerro”</p> <p>¡Ya sabes, mama huevo!</p>	
			Relaciones asimétricas	
		<p>Las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad por medio del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. Vadeando los recursos fílmicos de la obra, se ve el modo en que los victimarios se relacionan, mediante amenazas y ajustes de cuentas. Los victimarios ejercen el poder entre ellos, construcción del temor mediante el uso de amenazas y armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de estas</p>		
		<p>Escena en las calles en el centro de Caracas mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco. Empieza una persecución detrás del hombre y entran en una tienda, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio,</p>	<p>Obtención de beneficios a través del ejercicio de la voluntad de la víctima</p>	

		Máximo se altera y patea al otro mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver y le pega un golpe en la cara. En la escena se ve el modo en que los victimarios ejercen el poder entre ellos.		
			Logro de metas que el victimario obtiene a través del uso del poder	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Escena en la que se encuentran en una especie de galpón, el morocho el jefe del barrio está repartiendo los uniformes del equipo de la ceniza y en eso llega Julio a preguntarle a él que sabe todo lo que pasa en el barrio quien mató a su mamá, se miran con desconfianza y desconfían de Julio cuando éste llega a preguntar por la persona que mató a su mamá, tratar de disimular todo, evitan las preguntas, complicidad social en el barrio con los delincuentes, protección, seguridad, son los guías del barrio los poderosos, los malandros.	Relación Victimario/Víctima Respeto <p>“ ¡Ah, de pinga, viste pa tu chamo!”</p> <p>“ ¡Qué bien!”</p> <p>“ ¡Coño Iker!”</p> <p>“ ¡Chamo, petare nos va a querer secuestrar pensando que somos niñas ricas!”</p> <p>“ ¿Cómo les fue en el Caracas?”</p> <p>“ ¿Qué sabes?”</p> <p>“ ¿Quién fue pana?”</p> <p>“ ¡Yo sé como te sientes!, ¡ven, vamos a tomarnos algo!”</p> <p>“!No sabes quien fue, Coño de tu madre, ¿tú no eres el jefe de esta vaina?, ¡este es tu barrio pana!, todo el mundo viene a</p>	

			<p>buscarte, ¡Quieren medicinas, arreglar el rancho, uniformes nuevos!”</p> <p>“ ¡A mi mamá la mataron, yo soy uno de los tuyos, tú familia!, ¡aquí estoy, pues!”</p>	
			Temor	
		Los victimarios ejercen el poder entre ellos, construcción del temor mediante el uso de amenazas y armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de estas		
			Devoción	
		Ausente de la muestra		
			<p>Juicio social en relación a diversos aspectos relacionados al rol de victimario Violencia ejercida sobre las víctimas</p> <p>Evaluación de la violencia</p> <p>Modo de ejercer la justicia</p>	
		<p>Ajusticiamiento de un muchacho del barrio acusado de la muerte de la madre de Julio y Daniel.</p> <p>Ejecución de Maximiliano y Daniel en la cancha de fútbol donde se disputaba la final del torneo entre los barrios de Petare y La Ceniza. En las imágenes se ve como Daniel le cae a patas a</p>		

		Maximiliano, golpes consecuentes en la cabeza más de diez patadas, y al final se ven las secuencias de imágenes en donde los malandros del barrio entran a la cancha y con más de 13 detonaciones matan a Daniel.		
			Impotencia ante su uso	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Maximiliano amenaza con la pistola a los niños de la calle que le quitaron los zapatos a Daniel , para que estos bajen los zapatos que estaban en los cables y que él sabe que son del gato, toma a dos de los chamos y les empieza agarrar por el cuello, uno sale corriendo y detona la pistola, se escucha 11 detonaciones, en una de esas detonaciones le pega un tira a la mamá del gato que está bajando por las escaleras del barrio para entregar una torta, el gato está en el tejado tratando de agarrar los zapatos y llega ver quien dispara , en eso baja y sale corriendo a tratar de ayudarla, uno de los niños se encuentra también tendido en el piso, víctima de los disparos efectuados por Maximiliano. En la escena existe una naturalización de la violencia como medio de solucionar los	Naturalización de su uso " ¿Qué pasó mojonos?, ¡vayan a bajar esos zapatos, vayan a bajar esa vaina!, ¡vayan a bajar esos zapatos!"	

		conflictos		
			Caracterización de los victimarios Perfil -Clase social	
			Daniel y Julio son jóvenes que habitan en un peligroso y pobre barrio caraqueño	
			Referencias biográficas Maltrato	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			abandono	
			Ausencia de la figura paterna en el discurso narrativo del film	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Constitución del núcleo familiar Núcleo monoparental, pareja	
			Ausencia de la figura paterna en el discurso narrativo del film	
			Tipo de lenguaje, Prácticas sociales	
		Escena en la cual Julio y Daniel entran a la cancha de fútbol para ver al Caracas Fútbol Club sin pagar las entradas gracias al jefe de julio que abre un hueco a la reja de la cancha, en la escena se establece un código de honor entre los malandros, existen pactos cuando el jefe de la banda para la que Julio trabaja regaña a julio por pegarle a Maximiliano en la escena en que amenazan al muchacho que les debía el dinero de la droga Después en la escena de la cancha hacen las paces entre los miembros de la banda. Códigos de honor entre	<p>“ ¿Jefe está listo? “okey!” “Ya vamos para allá” “ ¡Dale pues!” “! Vente gato! ¿Vamos, pa dónde? ¡Vente vale! “ ¿Tienes las entradas? ¡Las entradas, la entrada! ¡Pasa pues, pasa pasa, apúrate! ¡Ey!, tu negocias mejor que este loco por eso te doy los mandados pero a la familia no se le pega ¡lo tocas otra vez y te metes en un peo, está claro!, ¡vamos a ver futbol!</p>	

		los malandros. En la escena en la que hacen el velorio de la mamá de Daniel y Julio, también se observa un código de honor entre los malandros, cuando Julio le da una cachetada a Daniel y sale en defensa de los miembros de la banda de el morocho quienes le entregan un dinero para el entierro	¡Condolencias mi hermano! ¡Lo siento mucho gato! "Del morocho y los hermanos" " ¡Vas a enterrar a mi mamá con dinero sucio!" "! Lo que yo traigo es sagrado, esto es de mis hermanos!" " ¡Salte de mi vista, salte!"	
			Edad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Grupos de pertenencia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Agentes de socialización de los grupos de pertenencia.	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Comportamientos registrados de los personajes categorizados como policías en las producciones cinematográficas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos de aceptación del rol de policía	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que valorizan positivamente el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensaciones del rol policial	
			Compensación afectiva	

		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Compensación laboral	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Respeto	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Solidaridad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Discursos que desvalorizan el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Elaboraciones de estereotipos sobre el rol policial	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Corrupción policial Manejo de recursos ilícitos por parte de la policía	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Tráfico de influencias	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Manejo del otro	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
	Representaciones sociales elaboradas en torno al funcionamiento de las instituciones sociales encargadas del control social		Semejanza entre el comportamiento policial y el delictivo La policía comete actos delincuenciales	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Presta ayuda al delincuente	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Transacciones con el delincuente	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Comportamiento al margen de las funciones del rol policial y de la ley	

			Impide el ejercicio de las funciones policiales	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Impide la aplicación de la justicia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Representaciones asociadas al delincuente como producto del entorno social El delincuente como "creación del entorno social" Familia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Pares	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Instituciones sociales y educativas	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			El delincuente puede ser visto como un producto del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social Percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas del control social	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Estereotipos asociados a los "malandros" Elementos visuales asociados a los diversos estereotipos sobre los "malandros" y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social	Estereotipos asociados a los "malandros" Elementos discursivos asociados a los diversos estereotipos sobre los "malandros" y su relación con el funcionamiento de las instituciones encargadas del control social	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	

	Representaciones sociales sobre la instrumentalización de la violencia a través del uso de las armas	Elementos visuales sobre el uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías	Significados asociados al uso y rol de las armas en los films por parte de los personajes que desarrollan los roles de delincuentes y policías	
		Los victimarios ejercer el poder entre ellos, construcción del temor mediante las amenazas y uso de armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de armas		
		Los victimarios ejercer el poder entre ellos, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de armas	Las armas como vía de control social	
			Las armas como vía de ejercicio de poder	
		Los victimarios ejercer el poder entre ellos, mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de armas		
	Representaciones sociales elaboradas en torno a la institución de la familia como generadora de violencia		El rol de los padres y los valores asociados al delincuente Abandono de la madre como origen del sujeto violento	
			Daniel es abandonado por sus padres y adoptado por la madre, lo cual a través de los recursos fílmicos y narrativos no es un	

			factor vinculante para el ejercicio de la violencia. Daniel es abandonado por sus padres y adoptado por la madre, lo cual a través de los recursos fílmicos y narrativos no es un factor vinculante para el ejercicio de la violencia.	
			Violencia intrafamiliar	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Rol de los padres en el fomento de la violencia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		Se ve a la mamá de Julio y Daniel con el entrenador de equipo haciendo el amor, en la escena se establece un diálogo de permisibilidad ante la conducta violenta y delincencial de Julio, ya que hace referencia al tipo de vida delictiva en la que se encuentra.	La permisibilidad como factor desencadenante de conductas violentas por parte de los hijos. “ ¿Cuándo sean unas superestrellas como tú?” “¡Ah!, se ríe el coach, yo no soy ninguna súper estrella”. “ ¡Claro que sí!” “ ¡Ay!, julio se va a salir de esa vida!” “¡Bueno ¡, todavía faltan que entren, hay que hacer las pruebas y hay muchos muchachos” ¡Pero sé que van a quedar, lo siento, lo sé! “ ¿Qué pasó?” “El azúcar subió otra vez y mañana tengo que entregar cuatro tortas y no me alcanza, ¿será que tienes algo?” “¿Te sirve eso?”(De donde sale el dinero) “Mañana mismo te pago” “Tranquila mamá”	

		En otra escena, la mamá de Julio le pide dinero para comprar algunas cosas sin preguntarle de donde sale el dinero.		
			Discurso maternos de aceptación de la violencia	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Valoración y aceptación de la violencia como un mecanismo de obtención de beneficios	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			La permisibilidad de conductas violentas por parte de la figura paterna.	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
			Ejercicio violento de la paternidad	
		Ausente de la muestra	Ausente de la muestra	
		En los recursos fílmicos y discursivos narrativos a través de la obra no se percibe la figura paterna. Existe la ausencia de la figura paterna de Daniel y Julio	Abandono del padre	
	Representaciones sociales elaboradas en relación con el entorno social donde se desarrollan las producciones cinematográficas	Llega el coach a la canchita del barrio y deja el carro al lado un carro viejo y verde y abre la maleta y coloca una salsa cabilla se ve tomas del barrio las ranchos llenos de carencias con sus zinc en el techo precariedad económica bloques de ladrillo ropa guindada	Caracterización del barrio como espacio violento El barrio como contexto de precariedad económica que desencadena acciones delictivas.	

		en las rejas de las ventanas del mismo pero a la vez hay luz en las tomas y sitios de recreación que resaltan aspectos positivos del barrio		
		<p>En una esquina en casa de Julio en el barrio, los amigos de éste están fumando drogas.</p> <p>La violencia se concretiza en las canchas de fútbol de los sectores populares de La Ceniza y Petare con la ejecución de Daniel y Maximiliano</p>	<p>Uso de los espacios públicos del barrio y su relación con la violencia y las acciones delictivas en el contexto del barrio. El barrio puede ser un espacio propicio para:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tráfico de drogas • Asalto y robos • Alto consumo de drogas • Violencia en las calles • Violencia intrafamiliar • Homicidio • Hurto • Robo con violencia • Violaciones 	
			El capital social de la comunidad como causa de la violencia y de los delitos atribuida por los habitantes de sectores populares	
		Escena en la que se encuentran en una especie de galpón, el morocho el jefe del barrio está repartiendo los uniformes del equipo de la ceniza y en eso llega Julio a preguntarle a él que sabe todo lo que pasa en el barrio quien mató a su mamá, se miran con desconfianza y desconfían de Julio cuando éste llega a preguntar por la persona que mató a su mamá, tratar de		

		disimular todo, evitan las preguntas, complicidad social en el barrio con los delincuentes, protección, seguridad, son los guías del barrio los poderosos, los malandros.		
			División del espacio urbano este/oeste como espacios fragmentados y diferenciados para el ejercicio de la violencia	
		<p>Escena en la que se ve como Daniel y Julio juegan fútbol en un terreno humilde de un barrio, a lo lejos las imágenes del barrio. Cancha de fútbol, cancha humilde llena de arena en un sector popular, se presenta la visión de un sitio de recreación dentro del barrio.</p> <p>Escena en la que Julio sale bebiendo en una fiesta del barrio, licor a fondo blanco, cinco, cuatro, tres, dos, uno, y se toma la cerveza, se escucha reggaetón, y se muestra a julio besando a la novia, y el portero del equipo fumando y bebiendo, hay un bombillo en medio del lugar de la celebración que alumbra el sitio y a lo lejos se ve las casitas del barrio alumbradas en plena noche, la fiesta sigue se escucha reggaetón y la gente sigue bebiendo licor, los chicos siguen bailando con las chicas y se ve a gente jugar con una mesa de futbolito donde también está jugando la mamá del gato y de julio. Ron y bebidas en</p>		Se ven las tomas del barrio al lado de la cancha mucho sol mucha iluminación en las locaciones

		<p>la fiesta.</p> <p>Escena en las calles en el centro de Caracas, se ve mucha gente en las mismas, Julio está con Máximo y van caminando hacia un chamo que vende drogas al lado de un kiosco, y comienzan a perseguirlo. Se ve la persecución en medio de las tiendas que están en San Martín debajo de edificios todo está lleno de tiendas y de buhoneros y comerciantes, las calles están repletas de gente y el muchacho que persiguen entra en una tienda de venta de ropa interior y cae encima de estas, lo tienen rodeado en un rincón en el piso y el compañero de Julio, Máximo se altera y lo patear mientras le apunta con la pistola, le vuelve a patear mientras le sigue apuntando con la pistola, otra vez lo apuntando con el revolver, la delincuencia y la violencia queda expuesta y no sujeta al gueto del barrio.</p> <p>Escena en que Julio y Daniel están sentados en un muro y se ve toda la ciudad, el barrio y los edificios que están más allá del barrio.</p> <p>Se ve la escena cuando están en el cementerio y están enterrando a la mamá A lo lejos se ve el resto de la ciudad y la</p>		<p>Toma de cámara, hacia el horizonte que se encuentra más allá del barrio, toma que enfatiza la segmentación de la ciudad de Caracas.</p>
--	--	--	--	--

		<p>fragmentación de la misma en los barrios y en los edificios que se encuentran en ella más allá de los barrios están estos</p>		
		<p>Escena en la que llega la moto de julio hasta la parte alta del cerro, donde julio y Daniel suelen sentarse en el muro, se observa la fragmentación de la ciudad, los barrios y luego otros espacios que conforman la Ciudad de Caras, el este.</p>		<p>El reflejo del sol en la toma acentúa la fragmentación de los diferentes espacios que conforman la ciudad de Caracas.</p>

Con respecto al análisis de la obra fílmica, *Hermano*, y el modo en que ésta representa la ciudad de Caracas, se pudo constatar en primer lugar, que los personajes caracterizados como víctimas tienen un comportamiento y un discurso de aceptación de su posición de víctima a partir del dolor. Las imágenes muestran los llantos, gritos, y desesperación de los hijos ante la posibilidad de perder a una madre como una víctima más de la violencia. No obstante, la representación del dolor se expresa de diferentes maneras a través de las secuencias de imágenes, en las cuales se observa a Daniel llevando a la mamá en un carro al hospital, llorando y desesperado con la camisa y el cuerpo ensangrentado, en otras, se ve a Julio hablando con alguien en la esquina del barrio, diferentes caras de una moneda, de quien se encuentra cuidando a la madre y de quien tiene una comprensión distinta de la violencia.

De lo anterior, se deriva una relación distinta por parte de los personajes de Daniel y Julio, en torno a esta problemática, pues el personaje caracterizado como Julio, expresa un discurso narrativo y de secuencias de imágenes que se encuentra directamente posicionado con el ejercicio de la violencia, en la medida en que se ubica inmerso en una banda de delincuentes que controlan el barrio y a los que el denomina su "familia". De igual modo, en el momento en que matan a su madre, Julio visualiza el ejercicio de la violencia como un mecanismo de venganza, un mecanismo de resolver los problemas mucho más efectivo que la justicia, y que al final es la propia justicia. Por el contrario en el discurso narrativo efectuado por el personaje de Daniel y a través de los recursos fílmicos de la obra, se percibe a este como un joven que se concibe como débil al no usar la violencia y al desconocer los códigos de esta y de la calle. A su vez, representa los sueños que se encarnan en muchos jóvenes de sectores populares de poder conseguir un estilo de vida mucho mejor a través del deporte y así escapar de la violencia inmersa en los barrios.

Aunado a lo anterior, la trayectoria de vida de los personajes se entrecruza y relacionan constantemente a través del discurso narrativo y por medio de los elementos de composición del film, ningún elemento aunado a la violencia es considerado al azar, ni siquiera la muerte de la madre de Julio y Daniel a manos del portero del equipo de la Ceniza y miembro de la banda a la que Julio pertenece. A su vez, paradójicamente se avizoró en el film, que la violencia es el elemento que une las trayectorias de vida de los personajes, pues

no se encuentra la utilización de otros elementos sociales, por medio de los cuales escapar del uso de la violencia, ya que paradójicamente, el personaje de Daniel, quien en principio representa a un joven ajeno a los códigos inmersos en el uso de la violencia, elabora a partir de la muerte de la madre un discurso narrativo que vadea y visualizan una representación de la violencia como el único recurso que puede imposibilitar la pérdida de un hermano quien sólo busca venganza por la muerte de su madre. Venganza asociada a la justicia, y violencia, son los componentes equiparables de un ciclo narrativo que comienza mediante la utilización de la violencia y finaliza en la violencia. Diferentes trayectorias de vida unidas a través de esta problemática.

En la obra fílmica, se presentó la visión de la madre soltera del barrio que lucha sola mediante el trabajo honrado con la esperanza de sacar a sus hijos adelante, la cual se hace la vista gorda con tal de obtener beneficios económicos por medio de las actividades delictivas del hijo. La madre de Julio sabe perfectamente la vida delictiva de su hijo, aunque conserva la esperanza de que este pueda salir de ese tipo de vida a través del deporte. A su vez, tanto Julio como Daniel, se representan como cientos de jóvenes pertenecientes a barrios caraqueños de la ciudad de Caracas, que nunca han conocido a su padre, la figura paterna se encuentra ausente del discurso narrativo del film, no obstante también se refleja el abandono de la verdadera madre de Daniel quien lo deja en un bote de basura al comienzo de la película siendo adoptado por la madre de Julio, reflejando la solidaridad de las mujeres ante el dolor de un niño, y en particular la de una madre de un sector popular de Caracas. No obstante, el abandono de la figura paterna y materna hacia el personaje de Daniel no es el elemento catalizador de la violencia en el film, pues tanto Julio, como Daniel, tienen un posicionamiento distinto ante el uso de la violencia, el primero directamente relacionado con esta a través de su inmersión en una banda delictiva, y el otro con la esperanza de escapar de la violencia a través del deporte.

Por otro parte, las armas en el film son el instrumento a través del cual se ejecuta la violencia, se controla la voluntad por medio del ejercicio de poder que se derivan del uso de estas, lo cual da lugar para el establecimiento de relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. Vadeando los recursos fílmicos de la obra, se ve el modo en que los victimarios se

relacionan, mediante amenazas y ajustes de cuentas. Los victimarios ejercen el poder entre ellos, construcción del temor mediante el uso de amenazas y armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de estas. A su vez, existen códigos de honor entre los "malandros", pues estos se conciben como una familia, entre estos debería existir respeto, y el dinero que aportan a través de las acciones delictivas para el entierro de la madre de Julio y Daniel se considera sagrado. De igual modo, si se sabe que uno de ellos cometió un acto que puede poner en peligro la seguridad del barrio dando lugar a un ajuste de cuentas entre los propios miembros de la banda, esta ejecuta un pacto de silencio.

Además, en la obra fílmica, se presenta un imaginario relacionado con el hecho de que, en el barrio existe un tejido social en el conjunto de la comunidad por medio del cual los residentes de los sectores populares expresan una complicidad social en el barrio con los delincuentes, ya que estos se relacionan con la protección, con el respeto y con la seguridad que imponen en el sector, pues los mismos son los guías del barrio, los poderosos, "los malandros". Por tanto, el fin demuestra la visión de proveedores del barrio que para los habitantes tienen los delincuentes, pues si quieren medicinas, arreglar los ranchos o uniformes nuevos, estos se dirigen hasta ellos.

En *Hermano*, las calles del barrio presentan la precariedad económica del barrio, la miseria que existe en las condiciones en las cuales habitan las personas en los barrios, bloques de ladrillo, la ropa guindada en las rejas de las ventanas de los ranchos y los techos de zinc de estos. De igual modo, aunque se evidencia la realización de ciertas escenas en San Martín, en la que los recursos fílmicos referidos a las secuencias de imágenes y discurso narrativos presentan como los delincuentes se apuntan con la pistola, con los revólveres, y en las cuales la delincuencia y la violencia queda expuesta y no sujeta al gueto del barrio, la representación que se realiza del uso de los espacios del barrio, presentan a estos sectores, como lugares propicios para el tráfico de drogas y el ejercicio de la violencia, lo que se registró en las escenas que evidencian el consumo de drogas en el barrio, y en las secuencias de imágenes en las cuales se ejecuta al personaje que mató a la madre de Daniel y a este, en la cancha del barrio mientras se disputaba el partido final de fútbol entre los equipos de Petare y La Ceniza. De esta forma, la violencia se concretiza en las canchas de fútbol de los sectores populares de La Ceniza y Petare. No obstante, hay tomas que resaltan los sitios de recreación en los barrios.

Imágenes del barrio, de canchas de fútbol humildes y llenas de arena en los sectores populares que presentan la visión de un sitio de recreación dentro del barrio, siendo elementos que componen alternativas de salida ante la violencia.

Aunado a lo anterior, en la obra fílmica se constató que en el barrio también existen elementos de vida cotidianos que llevan a cabo los habitantes de estos sectores populares, los cuales no necesariamente tienen que vincularse con características intrínsecas de la violencia, como fiestas, bailes, música, alcohol; componentes de fiestas y celebraciones familiares.

De este modo, el film presentó un imaginario social, en el que no se visualiza la actuación de las fuerzas de seguridad, no existe presentación del ámbito policial o de las leyes, el ambiente que reina es el del caos de la violencia, pues la única ley que existe es la ley del barrio, y su relación con los delincuentes, estos son la protección y la seguridad de estos espacios geográficos, son los guías del barrio, los poderosos, "los malandros". Igualmente se presenta una constante violación sistemática de las leyes y de la impunidad que reina en estos sectores. Venganza asociada a la justicia, son los componentes equiparables de un ciclo narrativo que comienza mediante la utilización de la violencia y finaliza en la violencia, lo cual implica una fascinación por la violencia y la discordancia, que naturaliza el uso de esta través de los elementos de composición del film y en la construcción del discurso narrativo expreso en la obra fílmica.

CAPÍTULO IV. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A partir del análisis fílmico de las tres obras estudiadas, es posible identificar algunos puntos comunes relacionados con la representación de la ciudad de Caracas como un espacio violento. Es importante acotar que el análisis de esta muestra no pretende agotar la producción de las últimas décadas de cine venezolano, sin embargo, es posible derivar de estas obras, elementos comunes que facilitan la comprensión del fenómeno de la violencia a través del cine venezolano.

El análisis se presenta a partir de los aportes de Zunzunegui. Es así como, el análisis parte de la comparación de la representación de los elementos sociales relacionados con la violencia en la ciudad de Caracas mostrados en la obra, posteriormente se basa en la estructura discursiva expuesta en cada uno de los films, concluyendo con los elementos de composición fílmica que aportan mayor significación al contenido expresado por el autor de las obras fílmicas.

En este orden de ideas pueden considerarse las siguientes dimensiones, producto de la relación entre la representación de la violencia y las producciones cinematográficas estudiadas, a saber:

A.- Relación de las trayectorias de vida de los personajes a través del uso de la violencia: La violencia es el elemento que une las trayectorias de vida de los personajes, no se encuentra la utilización de otros elementos sociales por medio de los cuales escapar del uso de la violencia. Los discursos narrativos y los elementos de composición del film permiten que exista una unificación de las diferentes trayectorias de vida de los personajes de los films a través de esta problemática. Esto es observable en *Secuestro Express*, en la escena en que Martín se escapa de sus secuestradores, y es capturado nuevamente por estos quienes en última instancia lo matan. De igual modo, la escena en la que los personajes de Benigno Robles y Antonieta Sánchez se encuentren en la sala de un hospital de la ciudad en *El*

Enemigo, en el momento en que la violencia se percibió como un mecanismo de solución de conflictos, cuando el fiscal manda a matar al delincuente que le dispara a su hija quien es el hijo de Antonieta. Por último ningún elemento aunado a la violencia es considerado al azar, ni siquiera la muerte de la madre de Julio y Daniel a manos del portero del equipo de la Ceniza y miembro de la banda a la que Julio pertenece en la película "*Hermano*".

B. –Ejercicio del poder a través del uso de la violencia y de las armas: Otro elemento importante en las obras fílmicas, es que se observó que existe un ejercicio constante del poder a través de la violencia. La voluntad de las víctimas queda subyugada a las intenciones de los secuestradores, y está subyugación no sólo se lleva a cabo por medio de la ostentación de poder que se hace mediante las consecuentes detonaciones que se presentan en el uso de las imágenes y recursos fílmicos, sino que se expresa también en una serie de discursos significantes asociados con las amenazas que van desde el abuso sexual hasta la muerte, lo que conlleva a una construcción del temor y actitudes de control de la situación por parte de los victimarios que establecen relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. A su vez, notamos como los victimarios ejercen el poder entre ellos y construyen el temor mediante el uso de amenazas y armas, actitudes de control mediante la instrumentación de la violencia a través del uso de estas.

C.- Violencia como mecanismo de solución de conflictos ante la percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social: Las obras representan la actuación de las fuerzas de seguridad como una farsa social derivada de la percepción del debilitamiento de las instituciones sociales, la utilización de la violencia como un mecanismo de solución de conflictos que se equipara con la justicia, lo cual es motivado por la percepción que se construye en torno al debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, cuestionamiento de la ley y del ejercicio de la justicia, constante violación sistemática de las leyes e impunidad. Esto queda patente en *Secuestro Express*, obra donde se evidencia que el delito es un medio legítimo de obtención de beneficios económicos, en la manera en que es una respuesta ante el quiebre de las instituciones sociales y ejecutan la violencia como un mecanismo de venganza social, marginación y segmentación social. También, en la obra fílmica notamos el quiebre de las instituciones sociales, pues los mismos

no reciben ninguna sanción por perpetrar el secuestro sino que su actuación queda impune y hasta visualizan que es lo que van hacer que el dinero obtenido del secuestro. De igual modo, En *El Enemigo* el ejercicio de la violencia se percibe a través del discurso narrativo de la obra, como mecanismo de venganza, y como un medio de resolver los problemas mucho más efectivo que la justicia, y que al final es la propia justicia. Otro tanto se observa en la película *Hermano*, en el que no se visualiza la actuación de las fuerzas de seguridad, no existe presentación del ámbito policial o de las leyes, el ambiente que reina es el del caos de la violencia, pues la única ley que existe es la ley del barrio, y su relación con los delincuentes, estos son la protección y la seguridad de estos espacios geográficos, son los guías del barrio, los poderosos, "los malandros". Igualmente se presenta una constante violación sistemática de las leyes y de la impunidad que reina en estos sectores. Venganza asociada a la justicia, son los componentes equiparables de un ciclo narrativo.

D.- Naturalización de la violencia por medio de los recursos fílmicos y narrativos de las obras: En las obras cinematográficas analizadas se observó que existe una fascinación por la violencia que naturaliza el uso de esta. Las secuencias de imágenes y recursos fílmicos elaboraron este tipo de discurso narrativo expreso en la obras. Esta naturalización queda patente, en las consecuentes detonaciones de armas que se presentan por medio del uso de las imágenes y recursos fílmicos una serie de discursos significantes asociados con las amenazas que van desde el abuso sexual hasta la muerte en **Secuestro Express**. De igual modo, en el film **El Enemigo**, al momento de la ejecución de Odulio por parte de dos miembros de la banda, observamos en la producción fílmica una violencia verbal y de secuencias de imágenes, en el que se aprecia un desprecio a la vida y una naturalización de la violencia, pues hasta le orinan una vez que se encuentra en el piso después de recibir los disparos. A su vez, en las secuencias de imágenes de la película **Hermano**, mediante las cuales se ejecuta al personaje que mató a la madre de Daniel y a este en la cancha del barrio, se naturaliza la violencia como resolución de la gran cantidad de disparos y golpes registrados en la secuencia.

En ese punto se hace pertinente retomar los objetivos planteados inicialmente en la investigación, a fin de establecer su consecución a lo largo del presente estudio.

El primer objetivo planteado perseguía describir los elementos que demuestran la violencia de la urbe en el discurso narrativo del cine venezolano. Específicamente, los elementos de imagen, verbales, conductuales, y de semiótica, representados en las obras fílmicas estudiadas. Un vez realizado el análisis, se destacó que los recursos fílmicos como tomas y movimiento de cámaras, iluminación, color, división de pantalla, plano o secuencias de planos, gesticulaciones corporales captadas por las cámaras y discursos significativos demuestran que la violencia expresa en el discurso narrativo del cine venezolano evidencia una representación de esta a partir del límite que siempre refuerzan las obras fílmicas: noche/día, pobres/ ricos, amor/ odio, luz/oscuridad, vida/muerte. De igual modo, el discurso narrativo de la violencia en la urbe presenta ciertos puntos de conexión, los cuales son: la ciudad, las drogas, la violencia, la apatía, lenguaje como elemento de aproximación a la violencia, la instrumentalización de la violencia a través del uso de armas, amenazas, golpes, significados asociados a las armas, los cuales se presentan a través de símbolos de adoración, de idolatría, de devoción, representaciones asociadas con el ajuste de cuentas, con la ostentación de poder, rivalidad entre bandas, importancia de los rituales de iniciación en el mundo delictivo, de las pruebas de honor, del sexo, del consumo de drogas y de la preparación de las mismas, al igual que del consumo de alcohol, significados religiosos dentro del grupo de pertenencia de los "malandros", cuestionamiento de las fuerzas de seguridad, corrupción policial, impunidad, cuestionamiento de la justicia.

De esta manera, los elementos mencionados anteriormente, y que demuestran la violencia en la urbe presente en discurso narrativo del cine venezolano, conllevan una representación de la ciudad de Caracas que refleja cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales, constituyéndose en una expresión artística de la realidad social venezolana. Así: "construir, la noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales de los manejados en esas mismas sociedades" (Chartier, 1992, p.57).

En el análisis de las obras fílmicas, las imágenes ofrecen un conjunto de significados en torno a la violencia en la urbe de Caracas y los sistemas de referencia para interpretar este

tipo de discurso narrativo que logra acceder a los imaginarios sociales sobre esta problemática, entendidos estos, como las maneras en las que los actores sociales imaginan su existencia entre sí, construyen expectativas, así como las normativas que existen bajo esas expectativas, las cuales se expresaron en los puntos de conexión presentes en el discurso narrativo de la violencia en la urbe suscrito en el análisis de obras fílmicas enmarcadas en el cine venezolano.

Asimismo, la investigación planteó como objetivo observar en relación a la división del espacio urbano este/oeste como se representan los espacios violentos en el contexto de las producciones cinematográficas venezolanas. Con respecto a este objetivo se obtuvo una marcada la división espacial de la Ciudad de Caracas la cual queda patente constantemente a través de la segmentación y fragmentación de la ciudad expresa en las secuencias de imágenes y tomas registradas en los films. A su vez, la división espacial de la ciudad de Caracas, en el este y en el oeste, concreta la división social entre los diversos sectores que habitan la ciudad de Caracas, ya que se presenta la visión de que el que vive en el este merece el odio y el ejercicio de la violencia en espacios geográficos donde no habitan y por personas que conviven y ejecutan la violencia como un mecanismo de venganza social, marginación y segmentación social. Del mismo modo, se observó que en la representación de los espacios urbanos, las calles de los barrios presentan la precariedad económica del sector, la miseria que existe en las condiciones en las cuales habitan las personas en los barrios, bloques de ladrillo, la ropa guindada en las rejas de las ventanas de los ranchos y los techos de zinc de estos.

Otro hecho resaltante con respecto al objetivo tratado es que la representación que se realiza del uso de los espacios del barrio, presentan a estos sectores, como lugares propicios para el tráfico de drogas, violencia en las calles, homicidio, robo con violencia. Las escenas se muestran en un sótano enclavado en el barrio. A su vez, el barrio se representa como el espacio de la muerte en la ciudad ya que la violencia se enclava y se ejecuta en el barrio, el cual es presentado como un gueto. Aunado a lo anteriormente descrito en los films, la ciudad se convierte en el espacio, a través, del cual las personas unen o separan sus trayectorias de vida y es el espacio geográfico, en el cual los personajes concretizan los diferentes estados de

ánimo expresos en el discurso narrativo de la obra. No obstante en el caso de la división y fragmentación de los espacios que componen la urbe, tanto el oeste como el este, esta queda minimizada en el momento en que las trayectorias de vida de los diversos personajes que componen el fin quedan unidas a través del uso de la violencia, restando el carácter a la importancia de la segmentación de la representación que se hace de estos espacios que componen la urbe de Caracas.

En otro orden de ideas, también se constató, que en la representación que se hace de los espacios de la urbe, las escenas de la ciudad, de sus construcciones, edificios y casas se muestran casi siempre abandonados, con vidrios rotos, con las calles sucias, es una representación de la ciudad que muestra más desidia que abandono. Las calles de La Pastora, y de algunas imágenes del centro de la ciudad, siempre se ven dejados, algo desocupados por personas que ocupan las calles más que sus hogares. En el vivir lo ocupan todo y a la vez nada, están en todas partes y en ninguna dejando rastros, lo que se evidencia con la basura. Así como señala Suárez (2008), pareciera que las luces de los apartamentos, que aunque habitados, parecen vacíos desde afuera, son una constatación de que nadie interviene en los asuntos públicos relacionados con la violencia. Parece ser una metáfora de la ciudad, de los entes gubernamentales que actúan resolviendo acciones burocráticas dejando de facto acciones reales y concretas que deberían resolver para contrarrestar los efectos violentos que se expanden por la ciudad sin la supervisión de un estado que vele por las necesidades primarias de sus ciudadanos (Suárez, 2008, p. 13). De igual modo, como menciona Roberto Briceño León:

La vida tiene que defenderse contra el hampa, y la defienden los ciudadanos por los medios que tienen, pero hay responsabilidad también constitucional, en la cual el Gobierno tiene la obligación de proteger el derecho a la vida y la integridad física del ciudadano, y no lo está haciendo” (León, 2008, p. 2).

Es así, como se constata que el abandono de la ciudad, es la representación patente y recurrente de la impunidad y de la farsa social que suponen las fuerzas de seguridad, vistas mediante el discurso narrativo y de recursos fílmicos analizados en esta investigación. Así, la

ciudad es la representación de los espacios, entendida como el mundo de los conceptos y el mundo imaginado; es el mundo que tiende hacia un sistema verbal desarrollado intelectualmente en base a símbolos y signos verbales que es el espacio dominante de la sociedad (Lefebvre, 2001, p. 39), siendo en este caso el mundo de símbolos de la violencia vista a través de la división de los diversos espacios que componen la ciudad.

En lo que corresponde, con el subsiguiente objetivo que planteó la investigación, tendiente a analizar los elementos del imaginario urbano que presentes en el cine venezolano contribuyen a la representación de Caracas como un espacio violento, se constató que existe una representación de la violencia y de la criminalidad, que da pie a la construcción de un imaginario urbano, el cual filtra una perspectiva de la violencia en la ciudad de Caracas, en la que esta es tan grande que puedes ser víctima de ella dos veces en una misma noche. De igual modo, existe un miedo provocado por el desarrollo de la vida en la ciudad de Caracas que se evidencia en ciertos personajes. A su vez, y asociado con el imaginario anterior, se representan los códigos de comportamiento entre los victimarios, en los cuales no existe respeto hacia la vida del otro y aunque se sepa y no se juzgue el ejercicio del delito como una alternativa de vida que provee beneficios económicos, en ese medio, no existen amigos, y la interferencia en el camino del otro se paga con la vida. Representaciones asociadas con el ajuste de cuentas, con la ostentación de poder, rivalidad entre bandas, imaginarios asociados a la necesidad de protección que da el porte de las armas.

Por otra parte, se presentan imaginarios que asocian la idea de que hay algunos policías que son peores que los delincuentes, relación entre el comportamiento delictivo y el policial, el policía es aquel que tiene el arma y que tiene el poder que le da el arma, el cual lo aplica ejerciendo una violencia que viola los derechos de las personas, casi siempre, los derechos de los más pobres, por lo que la única solución es no meterse en problemas. Desconfianza en los cuerpos de seguridad del estado. Es así, como se visualizó el debate acerca de la corrupción de los funcionarios públicos, de la delincuencia, de la violencia, de la corrupción moral, del mal y la justificación de esas acciones, pues si casi todas las personas ejercen la corrupción y las acciones que pueden generar una mejor condición de vida derivada de esta.

Aunado a estos imaginarios se encuentra la visión de la madre soltera del barrio, que lucha sola mediante el trabajo honrado con la esperanza de sacar a sus hijos adelante, y la ausencia de la figura paterna a través del discurso narrativo de los films. De igual modo, se presenta la existencia en los barrios de una creencia en un Dios que le da consuelo a la madre y a el delincuente que también es merecedor de la Misericordia Divina, sin importar lo que haya hecho, Dios como ente salvador y de relevancia en la creencia de las madres de sectores populares, con las que se asocian diversos significados religiosos dentro del grupo de pertenencia de los "malandros". En relación con la delincuencia, existe un imaginario que gira en tono al silencio de los habitantes de los sectores populares ante los delincuentes por miedo a las represalias, pero también se presenta un imaginario relacionado con el hecho de que, en el barrio existe un tejido social en el conjunto de la comunidad por medio del cual los residentes de los sectores populares expresan una complicidad social en el barrio con los delincuentes, ya que estos se relacionan con la protección, con el respeto y con la seguridad que imponen en el sector, pues los mismos son los guías del barrio, los poderosos, "los malandros".

De este modo, la ciudad es el lugar del acontecimiento cultural y escenario de un efecto imaginario en el que lo urbano se construye en una dinámica de interacción entre el espacio construido y las representaciones simbólicas que en él se producen. (Silva, 1992, p. 28), siendo en este caso las representaciones simbólicas del discurso narrativo de la violencia en la urbe caraqueña expreso en las producciones cinematográficas analizadas.

Finalmente, y con respecto, a los elementos que conforman la ficción de violencia del cine venezolano, se constató la presencia de una serie de discursos sociales que articulan significados de la violencia, en la que esta se visualiza como un mecanismo de solución de conflictos que se equipara con la justicia, lo cual es motivado por la percepción que se construye en torno al debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, cuestionamiento de la ley y del ejercicio de la justicia, constante violación sistemática de las leyes e impunidad y una fascinación por la violencia que naturaliza el uso de esta mediante la unificación de los discursos narrativos que son atravesados desde principio a fin por la utilización de una cotidianidad urbana violenta en la narrativa expuesta en las obras fílmicas.

En función de lo anteriormente expuesto es posible abordar el objetivo general propuesto al principio de la investigación, **analizar el modo como las producciones cinematográficas venezolanas comprendidas entre el período 2005- 2010 representan a la ciudad de Caracas como un espacio violento**, está relacionado con cuatro dimensiones, producto de la relación entre la representación de la violencia y las producciones cinematográficas estudiadas, las cuales son: Relación de las trayectorias de vida de los personajes a través del uso de la violencia, ejercicio del poder a través del uso de la violencia y de las armas, violencia como mecanismo de solución de conflictos ante la percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, naturalización de la violencia por medio de los recursos fílmicos y narrativos de las obras.

Así, el principal aporte metodológico de la investigación, consistió en mostrar que el arte es un campo fructífero para la investigación sociológica, al presentar como la convivencia en la ciudad de Caracas, hoy en día, no existe sin la presencia de la violencia, en la medida de que refleja el hecho de cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales, constituyéndose en una expresión artística de la realidad social venezolana, en cuanto estructura significativa de su sociedad.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

De lo expuesto, anteriormente, se pudo concluir, a través de la relación entre la representación de la violencia y las producciones cinematográficas estudiadas, que la violencia, es el elemento que une las trayectorias de vida de los personajes. No se encuentran plasmados en las obras cinematográficas, otros elementos sociales por medio de los cuales escapar del uso de la violencia en aras de construir un proyecto social de convivencia sostenible. Los discursos narrativos y los elementos de composición del film permiten que exista una unificación de las diferentes trayectorias de vida de los personajes de los films a través de esta problemática.

Por otra parte, en las obras fílmicas, se observó que existe un ejercicio constante del poder a través de la violencia. La voluntad de las víctimas queda subyugada a las intenciones de los secuestradores, y está subyugación no sólo se lleva a cabo por medio de la ostentación de poder que se hace mediante las consecuentes detonaciones que se presentan en el uso de las imágenes y recursos fílmicos, sino que se expresa también en una serie de discursos significantes asociados con las amenazas que van desde el abuso sexual hasta la muerte, lo que conlleva a una construcción del temor y actitudes de control de la situación por parte de los victimarios que establecen relaciones asimétricas de poder basadas en el temor. Aunado a lo expuesto anteriormente, existe una representación de la violencia en la urbe dentro del discurso narrativo del cine venezolano que visualiza a la **violencia como un mecanismo de solución de conflictos, ante la percepción del debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social**. Las obras fílmicas, visualizan la actuación de las fuerzas de seguridad como una farsa social derivada de la percepción del debilitamiento de las instituciones sociales, la utilización de la violencia como un mecanismo de solución de conflictos que se equipara con la justicia, lo cual es motivado por la percepción que se construye en torno al debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social, cuestionamiento de la ley y del ejercicio de la justicia, constante violación sistemática de las leyes e impunidad, lo que conlleva a la no presentación del ámbito policial o de las leyes en el conjunto de las representaciones, por lo que el ambiente que reina es el del caos de

la violencia, la única ley que existe es la ley del barrio y su relación con los delincuentes. Asimismo, las producciones cinematográficas evidencian una **naturalización de la violencia por medio de los recursos fílmicos y narrativos de las obras**. En las obras cinematográficas analizadas se observó que existe una fascinación por la violencia que naturaliza el uso de esta.

En otro orden de ideas, y en lo referido a los objetivos planteados por la investigación, y una vez realizado el análisis, se destacó que los recursos fílmicos como tomas y movimiento de cámaras, iluminación, color, división de pantalla, plano o secuencias de planos, gesticulaciones corporales captadas por las cámaras y discursos significativos demuestran que la violencia expresa en el discurso narrativo del cine venezolano evidencia una representación de esta a partir del límite que siempre refuerzan las obras fílmicas: noche/ día, pobres/ ricos, amor/ odio, luz/oscuridad, vida/muerte. De igual modo, el discurso narrativo de la violencia en la urbe presenta ciertos puntos de conexión, los cuales son: la ciudad, las drogas, la violencia, la apatía, lenguaje como elemento de aproximación a la violencia.

Asimismo, la investigación planteó como objetivo observar en relación a la división del espacio urbano este/oeste como se representan los espacios violentos en el contexto de las producciones cinematográficas venezolanas. Con respecto a este objetivo se obtuvo una marcada la división espacial de la Ciudad de Caracas la cual queda patente constantemente a través de la segmentación y fragmentación de la ciudad expresa en las secuencias de imágenes y tomas registradas en los films. A su vez, la división espacial de la ciudad de Caracas, en el este y en el oeste, concreta la división social entre los diversos sectores que habitan la ciudad de Caracas.

Finalmente, y con respecto, a los elementos que conforman la ficción de violencia del cine venezolano, se constató la presencia de una serie de discursos sociales que articulan significados de la violencia, en la que esta se visualiza como un mecanismo de solución de conflictos que se equipara con la justicia, lo cual es motivado por la percepción que se construye en torno al debilitamiento de las instituciones encargadas de ejercer el control social. A su vez, los elementos que componen este tipo de ficción, presentan una fascinación por la violencia que naturaliza el uso de esta, mediante la unificación de los

discursos narrativos que son atravesados desde principio a fin por la utilización de una cotidianidad urbana violenta en la narrativa expuesta en las obras fílmicas.

En otro orden de ideas, la investigación arrojó resultados que merecen una profundización en posteriores trabajos, tales como, el papel que en las producciones cinematográficas juega el rol de la madre soltera como factor generador y de permisibilidad de la violencia en la comprensión de otros elementos significativos dentro de las representaciones de la violencia.

Aunado a lo anterior, en la presente investigación, se encontraron vestigios de otro tipo de representaciones que no tienen una vinculación directa con la violencia, sino que contrariamente proponen alternativas en la lucha a la violencia en cuanto son discursos narrativos con un componente moralizador de los aspectos devastativos del uso de la violencia en la urbe. Así, En **Secuestro Express** hay un futuro posible, imaginado e incluso representado. La violencia de la lucha y el enfrentamiento social es negociada, su resolución es posible y en este sentido es esperanzadora, en la medida en que labora a través del discurso narrativo del film una representación de la ciudad que deriva en un planteamiento de solución a la problemática de la violencia, mediante la inclusión de los diversos sectores de la sociedad, los cuales pueden construir una ciudad positiva alejada de la segmentación y fragmentación de los diversos espacios de la ciudad y de sus habitantes, quedando patente este argumento en la escena final en donde se expresa: **“La mitad del mundo se muere de hambre, mientras la otra mitad se muere de gordura, sólo quedan dos opciones o enfrentamos al monstruo o lo invitamos a comer”**. (Secuestro Express, 2005). De igual modo, en **El Enemigo**, se presenta un componente ético moral que cuestiona la violencia, ya que la vida es un **“Derecho inviolable, si no se respeta ese derecho tu actúas como un enemigo, como el propio delincuente desde el punto de vista moral”** (El Enemigo, 2008). En última instancia, en **Hermano**, se visualiza una esperanza ante el mundo de vista delictivo, en el momento en que Julio logra su sueño de jugar en el Caracas Fútbol Club. Es así, como este tipo de representaciones pueden arrojar una luz interpretativa sobre la problemática de la violencia, que vale la pena profundizar por medio de la continuación de estudios investigativos dentro del área de la sociología.

Asimismo, el principal aporte metodológico de la investigación, consistió en mostrar que el arte es un campo fructífero para la investigación sociológica, al presentar como la convivencia en la ciudad de Caracas, hoy en día, no existe sin la presencia de la violencia, en la medida de que refleja el hecho de cómo la realidad de la violencia en la urbe inunda distintas prácticas culturales, constituyéndose en una expresión artística de la realidad social venezolana, en cuanto estructura significativa de su sociedad.

De esta forma, el cine nacional se ve ante el reto de representar a los venezolanos y como lenguaje artístico continuar brindando elementos de comprensión de la realidad social venezolana. No obstante, esperamos que estos elementos de análisis, sean más que el arte de sobrevivir a una convivencia conflictiva y violenta que representa la cotidianidad urbana, en términos de violencia extrema y violencia de la ficción, sino que por el contrario, se visualice a través del discurso narrativo del cine venezolano, los componentes para la construcción de un proyecto de convivencia para la paz en Venezuela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abric, J. C. (1994). *Metodología de recolección de las representaciones sociales*. En *Pratiques sociales et Représentations*. Traducción al español por José Dacosta y Fátima Flores (2001). *Prácticas Sociales y Representaciones Sociales*. México: Ediciones Coyoacán.
- Amirou, R. (1995). *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, París: Presses Universitaire de France.
- Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Aumont, J., & Michel, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Ávila, O., Briceño León R & Camardiel, A. (1998). ¿Quiénes son las víctimas de la Violencia en Caracas? Un análisis social del riesgo de la violencia no-fatal. *Tribuna del Investigador*, Volumen 5, (1), pp. 5-19.
- Banchs, M. (1986). Concepto de representaciones sociales: análisis comparativo. *Revista costarricense de psicología* (89). pp. 27-40.
- Bardin, L. (1996). *Análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.

- Barbero, J.M. (1994). *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de la comunicación*. Caracas: Fondo Editorial FUNDARTE.
- Barreras, Luis. (2004). *Nuevo Cine Argentino: Transformaciones, Representaciones Y Economía De Un Fenómeno Sociocultural*. Tesis de doctorado inédita, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Baudrillard, J. (1997). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Borgucci, E. (2005). Las representaciones sociales y el realismo. *Revista Opción*, Volumen 21, (43), pp.158-178.
- Briceño- León, R. (1997). La Cultura emergente de la violencia en Caracas. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Volumen 3, pp.195-214.
- Briceño- León, R. (2007). *Sociología de la violencia en América Latina*. Quito: FLACSO.
- Briceño- León, R. (2008, Enero 18). Con Chávez hemos tenido tantos muertos como en Vietnam. *Semanario Versión Final*, pp. 2.25.
- Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (2011). Consultado el 3de Julio de 2011 en <http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/>
- Clarke, S. (1997). *The Cinematic City*. Londres: Routledge.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: Entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine.* Madrid: Taurus Humanidades.
- De la Puente, M. (2003). *Formas de Representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana.* Tesis de doctorado inédita, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Di Meo, G., & Buleon, P. (2005). *L'espace social: lecture géographique des sociétés.* París: Armand Colin.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* España: Ediciones Taurus S.A.
- Durkheim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa.* Madrid: Alianza.
- Elejabarrieta, F. (1991). Las representaciones sociales. En Echevarria, A. *Psicología social socio cognitiva.* Bilbao, España: Desclée de Brouwer, S.A.
- Freud, S. (1948). *Obras Completas.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario Urbanos.* Buenos Aires: EUDEBA.
- García, S. (2007). *Cine y ciudad: la ciudad imaginada.* Artículo presentado en una ponencia de cine realizado en la Universidad de Zaragoza, España.
- González, M., Lazo, H., & (1997) Cine y Violencia. *Escuela Abierta: Revista de Investigación Educativa.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 1-19. Extraído el 3de Julio de 2011 de <http://dialnet.unirioja.es>

- Gómez, P.A. (2001) *Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. Cuadernos*. San Salvador de Jujuy. Universidad de Jujuy, (17).pp. 195-209.
- Gutiérrez Bascón, M. (2008). Multiculturalidad, exclusión y representación en el cine brasileño de la Retomada. ¿La herencia del Tercer Cine? (2008). *Revista de cine de la facultad de comunicación de Sevilla*. Sevilla. Universidad de Sevilla, pp. 1-16.
- Gutiérrez de Terán, J. (2007). Cine y Violencia. *Escuela Abierta. Revista de Investigación Educativa*. Madrid: Universidad San Pablo, pp. 91-99. Extraído el 14 de marzo de 2011 de <http://dialnet.unirioja.es>
- Hernández Sampieri, R; Fernández Collado, C & Baptista, L. (2008). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hiernaux, D. (2002). *Imaginarios sociales y turismo sostenible*. Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)
- Hiernaux, D. (2007). Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea. En J.Nogué (Ed.), *La construcción social del paisaje* (pp. 237-258). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Ibáñez, T. (1988). *Ideologías de la vida cotidiana*. Barcelona: Sendai.
- Iser, W. (1989). *La realidad de la ficción*. En *Estética de la recepción*. Madrid: Wisor.

- Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary. Charting literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- Jost, J. (1992). Social representation and the philosophy of science: Belief in ontological realism as objectification. En *Productions Vives sur les Représentations sociales*. Volumen. 1(2-3), pp. 116-124.
- LACSO (2004). *Encuesta de Violencia y Sistema de Justicia Penal en Venezuela*. Caracas: Laboratorio de Ciencias Sociales.
- LACSO (2006). *Violencia Urbana y Sistema de Justicia Penal*. Caracas: LACSO-Instituto de Ciencias Penales de la Universidad Central de Venezuela-Instituto de Criminología ‘Lolita Aniyar de Castro’ de la Universidad del Zulia.
- Lefebvre, H. (1991). [1974]. *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Ley, D. (1983). *A social geography of the city*. New York: Harper & Row Publishers.
- Lindón, A. (2000). *La Vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. España: Anthropos.

- Lindón, A. (2006). *Lugares e imaginarios en las metrópolis: Del Suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo*. Barcelona: Anthropos.
- Lindón, A. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista Eure*. Santiago de Chile. Universidad Pontificia Católica de Chile, Volumen 33, (9), pp. 31-46.
- Lotman, L. (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Medina Meza, H. (1997). *Representación cinematográfica del héroe en el cine venezolano*. Trabajo para optar al título de licenciado en sociología. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Escuela de Ciencias Sociales.
- Miranda, J. (1994). *Palabras sobre imágenes; 30 años del cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine. Dos volúmenes*. México: Siglo XXI.
- Mondada, L. (2000). *Décrire la ville: la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. París: Anthropos.
- Montiel Moncada., P., & Viera Rodríguez, L. (1997). *Un Viaje hacia el frenesí: el culto a la violencia en el cine visto a través de la filmografía de Stanley Kubrick y Oliver Stone. La Naranja Mecánica y Asesinos por Naturaleza*. Trabajo para optar al

grado de licenciado en Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación.

- Nogué, J (2006). Paisaje, identidad nacional y sociedad civil en la Cataluña contemporánea. En A. López Ontiveros, J.Nogué &N.Ortega. Cantero (Coords.), *Representaciones culturales del paisaje: y una excursión por Doñana* (pp. 41-58). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-AGE.
- Nogué, J., & Villanova, J. L. (1999). *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*. Lleida: Editorial Milenio.
- Ortega, A. (1997). La representación de Quito en su literatura actual. Moraña, M. (ed.). (2002). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburg, University of Pittsburg, pp. 127-142.
- Oslender, U. (2010). La búsqueda de un contra-espacio: ¿hacia territorialidades alternativas o cooptación por el poder dominante? *Revista Geopolítica(s)*. Volumen 1, (1), pp. 95-114.
- Pellegrino, J. (1997). Cine y Violencia. *Escuela Abierta. Revista de Investigación Educativa*. Madrid: Universidad San Pablo, pp. 1-33. Extraído el 14 de marzo de 2011 de <http://dialnet.unirioja.es>
- Pintos, J.L. (1995). *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Sal Terrae.

- Quiroz, H. (2001). *El malestar por la ciudad contemporánea a través del cine*. Tesis de doctorado inédita, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España.
- Rotker, S. (2000). *Introducción. Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva sociedad.
- Ruiz Rodríguez, C. (2002) *Tolerancia y Cine: Aproximación Sociológica al Cine Venezolano como Texto de Cultura*. Trabajo para optar al título de licenciado en sociología. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Escuela de Ciencias Sociales.
- Salguero, M. A. (2007). *Mirada al pueblo fantoche: representación de la clase popular durante el gomecismo en la obra de Leoncio Martínez*. Trabajo para optar al título de licenciado en sociología. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Escuela de Ciencias Sociales.
- Sanchís, V. (1996). *Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie*. Valencia: Ed. La Máscara – decine.
- Shiel, M. (2001). *Cinema and the City in History and Theory*, en *Cinema and the City*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Silva, A. (1992). *Imaginarios Urbanos*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Silva, A. (2004). *Imaginarios Urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos*. Colombia: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

- Suárez Faillace, B. (2007). Cine y Violencia: La representación de la ciudad en dos producciones cinematográficas venezolanas, en *Inseguridad y violencia en Venezuela- Informe 2008*. Caracas: Editorial Alfa.
- Suárez Faillace, B. (2008). La Ciudad de Caracas amor a muerte y Secuestro Express. Artículo presentado en la reunión LASA, Caracas, Venezuela.
- Taylor, C. (2004). *Modern social imaginaries*. Carolina Del Norte: Duke University Press.
- Torres, A. T. (2007). *Introducción. Tatuajes de ciudad*. Caracas: Sacven.
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Madrid.