



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PUBLICIDAD
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO
AÑO ACADÉMICO 2014-2015

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE VENEZOLANO

Tesista:

Solórzano Sulbarán, María Victoria

Tutor

Ezenarro, Jorge

Caracas septiembre de 2015

A las hermosas mujeres que me brindaron su apoyo incondicional, sin ustedes no estaría aquí. Especialmente a mi madre, por ser piedra angular.

A mi familia por ser apoyo incondicional y hogar cuando la tormenta me perseguía.

AGRADECIMIENTO

A Dios por guiarme desde pequeña y demostrarme su infinito amor.

A mis padres, Charlie e Iraida, por ser apoyo incondicional, sustento y alegría. Cada día me demuestran que con perseverancia y convicción todos los obstáculos pueden ser superados.

A mis hermanos, David y Esteban, por su comprensión y nunca molestarse por tener acaparadas las computadoras.

A la UCAB por brindarme cinco años llenos de crecimiento personal e infinitas alegrías.

A mi tutor, Ezenarro, por ser más que un profesor, un amigo desde 4º Semestre. Gracias por tener mucha paciencia, aventurarse conmigo en una tesis con nombre feminista, escuchar todas las cosas absurdas que digo y abrazarme cuando lo necesite.

A Carlos, por acompañarme en todo momento, ser mi más fiel admirador y soportar este trayecto lleno de vaivenes.

A mis amigos de las diferentes secciones, sin ustedes el camino no hubiese tenido significado.

A todas aquellas personas que participaron directamente o indirectamente. Gracias por sus deseos, animarme y apoyarme cuando lo necesite.

INDICE GENERAL

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
ÍNDICE GENERAL	iv
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	v
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	
1.1 Descripción del Problema.....	3
1.2 Planteamiento del Problema.....	5
1.3 Objetivos del estudio.....	5
1.4 Justificación.....	6
1.5 Delimitación.....	8
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	10
2.1 Antecedentes sobre las representaciones sociales.....	10
2.2 Representaciones Social.....	12
2.3 Procesos de la representación social: Objetivación y Anclaje.....	14
2.4 Dimensiones de la representación social.....	16
2.5 Condiciones en que emergen las representaciones sociales.....	18
CAPÍTULO III. MARCO CONCEPTUAL	20
CAPÍTULO IV. MARCO REFERENCIAL	26
4.1 El Cine en Venezuela: Una mirada en la historia.....	26
4.2 Una mirada a la lucha de la mujer en Venezuela.....	33
4.3 La mujer en el Cine Venezolano.....	39
4.4 Contexto histórico en el que se desarrollan las producciones fílmicas a partir de la década del setenta.....	41

CAPITULO V. MARCO METODOLÓGICO.....	46
5.1 Modalidad.....	46
5.2 Nivel y Tipo de Investigación.....	46
5.3 Diseño de Investigación.....	47
5.4 Diseño de la Variable de Investigación.....	47
5.4.1 Variable.....	47
5.4.2 Definición Operacional.....	48
5.4.3 Operacionalización de la Variable.....	52
5.4 Población y Unidad de Análisis.....	54
5,5 Diseño Muestra.....	54
5.6 Técnicas e Instrumentos para la recolección de la información.....	56
5.7 Validación.....	57
5.8 Criterios de análisis de resultados.....	58
CAPÍTULO VI. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.....	60
6.1 Descripción y análisis del largometraje: Carmen la que contaba 16 años.....	61
6.1.1 Ficha técnica.....	61
6.1.2 Matriz de análisis de la película.....	63
6.1.3 Descripción y Análisis de los resultados.....	78
6.2 Descripción y análisis del largometraje: Macu, la mujer del Policia...86	
6.2.1 Ficha técnica.....	89
6.2.2 Matriz de análisis de la película:.....	107
6.2.3 Descripción y análisis del largometraje.....	108
6.3 Descripción y análisis del largometraje: Caracas amor a muerte....121	
6.3.1 Ficha técnica.....	121
6.3.2 Matriz de análisis de la película.....	123

6.3.3 Descripción y análisis del largometraje.....	136
6.4 Descripción y análisis del largometraje: Brecha en el silencio.....	144
6.4.1 Ficha Técnica.....	144
6.4.2 Matriz de análisis de la película.....	146
6.4.3 Descripción y análisis del largometraje.....	166
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	181

ANEXOS

1. Formato de Matriz de Análisis
2. Instrumento de validación

ÍNDICE DE TABLA DE TABLAS Y FIGURAS

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Operacionalización de la Variable.....	52
Tabla 2. Matriz de Análisis.....	58
Tabla 3. Matriz de análisis de la película: Carmen la que contaba 16 años.	64
Tabla 4. Matriz de análisis de la película: Macu, la mujer del Policia.....	89
Tabla 5 Matriz de análisis de la película: Caracas amor a muerte.....	127
Tabla 6 Matriz de análisis de la película: Brecha en el silencio.....	146

LISTA DE FIGURAS

Película: Carmen la que contaba 16 años:

- Figuras de la Imagen de la mujer a través de los personajes en la película:
*Figuras 1,2,3,4,5,6,7,8.....*pp 64-66

- Figuras de representaciones de la mujer en el contexto familiar.....67
- Figuras de la representaciones de la mujer según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros: *Figura 9.....*67

- Figuras de la representaciones de la mujer según su oficio: *Figura 7: Figuras 10,11,12.....*68

- Figuras de Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece.....69
 - Figura de la Zona de Residencia donde habita la mujer: *Figuras 13,14.....*69
 - Figura de la Vivienda donde habita la mujer; *Figura15.....*69
 - Figura de la condición laboral de la mujer: *Figuras 16,17 18.....*70
 - Figura de los grupos donde se desenvuelve la mujer: *Figuras 19,20 21.....*71

- Figuras de Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.....72
 - Figura de la mujer en el grupo familiar: *Figura 22.....*72
 - Figura de la mujer en el ambiente laboral: *Figuras 23,24.....*72

- Figura de la mujer en el grupo de amigos. *Figuras 25,26 27*.....73
- Figuras de Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje.....74
 - Figura representativa del lenguaje oral utilizado por la mujer. *Figuras 28,29*.....74
 - Figura representativa del lenguaje gestual utilizado por la mujer: *Figuras 30,31,32,33*.....75
 - Figura representativa del lenguaje de vestimenta utilizado por la mujer. *Figuras 34,35,36,37*.....76
- Figuras de Representaciones del momento histórico de la producción filmica y en la evolución en el tiempo de los personajes: *Figura 38,39, 40,41*.....77

Película: Macu, la mujer del policía

- Figuras de la Imagen de la mujer a través de los personajes en la película: *Figuras 42,43,44,45,46,47,48,49,50,51*.....pp. 89-92
- Figuras de representaciones de la mujer en el contexto familiar.....93
 - Figuras de la representaciones de la mujer según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros: *Figura 52,53,54,55*.....93
 - Figuras de la representación de la mujer según su tipo de familia. *Figuras 56,57,58,59,60,61,62*.....pp.94-95
 -
- Figuras de la representaciones de la mujer según su oficio: *Figura 7: Figuras 63,64,65*.....96
- Figuras de Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece.....97
 - Figura de la Zona de Residencia donde habita la mujer: *Figuras 66,67,68*.....97
 - Figura de la Vivienda donde habita la mujer; *Figura 69,70,71*.....98
 - Figura del nivel académico: *Figura 72*.....99
 - Figura de los bienes materiales. *Figura 73*.....99
 - Figura de los grupos donde se desenvuelve la mujer: *Figuras 74,75*.....99
 -
- Figuras de Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.....100
 - Figura de la mujer en el grupo familiar: *Figuras 76,77,78*.....100
 - Figura de la mujer en el grupo de amigos. *Figuras 79, 80*.....101

- *Figura representativa de grupos religiosos: Figura 81*.....101
- Figuras de Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje.....102
 - Figura representativa del lenguaje oral utilizado por la mujer. *Figuras 82,83*.....102
 - Figura representativa del lenguaje gestual utilizado por la mujer: *Figuras 84,85,86*.....pp. 102-103
 - Figura representativa del lenguaje de vestimenta utilizado por la mujer. *Figuras 87,88,89*.....103
 - Figura representativa de lenguaje según el ambiente donde se desenvuelva: *Figuras 90, 91,92,93*.....104
 -
- Figuras de Representaciones del momento histórico de la producción filmica y en la evolución en el tiempo de los personajes: *Figuras 94,05,96,97,98,99,100,101,102,103*.....pp.105-107

Película: Caracas amor a muerte

- Figuras de la Imagen de la mujer a través de los personajes en la película: *Figuras 104.105.106,107,108,109,110,111,112,113,114*.....pp. 124-125
- Figuras de representaciones de la mujer en el contexto familiar.....126
 - Figuras de la representaciones de la mujer según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros: *Figura 115,116*.....126
 - Figuras de la representación de la mujer según su tipo de familia. *Figuras 117,118*.....126
- Figuras de Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece.....128
 - Figura de la Zona de Residencia donde habita la mujer: *Figuras 119,120,121,122,123*.....pp. 128-129
- Figuras de Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.....130
 - Figura de la mujer en el grupo familiar: *Figuras 124,125,126,127,128*.....130
 - *Figura representativa de grupos religiosos: Figura 129,130*.....131
- Figuras de Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje.....132
 - Figura representativa del lenguaje gestual utilizado por la mujer: *Figuras 131.132,133*.....132

- Figura representativa del lenguaje de vestimenta utilizado por la mujer. *Figuras 134,135*.....133
 - Figura representativa de lenguaje según del ambiente donde se desenvuelva: *Figuras 136,137*.....134
- Figuras de Representaciones del momento histórico de la producción filmica y en la evolución en el tiempo de los personajes: *Figuras 138,139,140*.....140

Película: Brecha en el silencio

- Figuras de la Imagen de la mujer a través de los personajes en la película: *Figuras141,142,143,144,145,146,147,148,149,150,151,152,153*.....
.....pp146-149
- Figuras de representaciones de la mujer en el contexto familiar.....150
- Figuras de la representaciones de la mujer según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros: *Figura 154,155,156*.....150
 - Figuras de la representación de la mujer según su tipo de familia. *Figuras 157,158,159*.....151
- Figuras de la representaciones de la mujer según su oficio *Figuras 160,161*.....152
- Figuras de Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece.....153
- Figura de la Zona de Residencia donde habita la mujer: *Figuras 162,163*.....153
 - Figura de la Vivienda donde habita la mujer; *Figura 164,165,166,167*.....pp. 153-154
 - Figura de la condición laboral de la mujer. *Figura 168*.....154
 - Figura de los bienes materiales. *Figura 169*.....155
- Figuras de Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.....pp.156
- Figura de la mujer en el grupo familiar: *Figuras 170,171,1712,173,174*.....156-157
 - Figura de la mujer en el ambiente laboral: *Figuras 175,176*157
 - *Figura representativa de grupos religiosos: Figura 177*.....158
- Figuras de Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje.....159
- Figura representativa del lenguaje oral utilizado por la mujer. *Figuras 178,179,180,181*.....159

- Figura representativa del lenguaje gestual utilizado por la mujer: *Figuras 182,183,184,185*.....160
- Figura representativa del lenguaje de vestimenta utilizado por la mujer. *Figuras 186,187,188,189*.....161
- Figura representativa de lenguaje según del ambiente donde se desenvuelva: *Figuras 190,191,192,193*.....162
- Figuras de Representaciones del momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes: *Figuras 197,198,199,200,201*.....163

INTRODUCCIÓN

El cine es un medio de comunicación por excelencia mediante el cual se relatan historias, que permiten la recreación, exaltación o la denuncia. Transmite mensajes a través de una serie de signos y símbolos expresados en palabras, imágenes y sonido, que movilizan al espectador. El poder del cine es significativo, en tanto abre una ventana que permite observar y compartir las representaciones que la sociedad ha construido y catalizado en el tiempo (conocimientos, creencias, valores, experiencias, estereotipos).

El cine venezolano aborda realidades palpables con el propósito de conectarse con la audiencia. En los últimos cuarenta y cinco años, el tema social se ha llevado a escena, introduciendo nuevos elementos que dan otros matices al saber de lo cotidiano.

Desde lo social los conceptos que se construyen en torno al tema de la mujer siempre van a estar presentes. En este orden de ideas es de significativo valor para quien se adentra en el campo de la comunicación social en Venezuela, utilizar este medio para desvelar las representaciones sociales que sobre la imagen de la mujer se han transmitido a través de décadas en el país. Explorar esta temática en el cine venezolano, constituye una manera muy particular de desentrañar los distintos significados que al concepto de mujer se la han asignado.

Este estudio pretende desde la óptica de la teoría propuesta por Moscovici (1979), analizar la imagen de la mujer reflejada en las distintas producciones fílmicas desarrolladas por cineastas venezolanos, a partir de la década de los setenta. Se tomó como punto de partida esta década por considerarse el

momento en que se comenzó a desarrollar en el país el llamado “Nuevo Cine Venezolano”.

La investigación encuentra su justificación tanto en razones personales, vinculadas al interés de la autora por indagar en los temas de cine y género, como a razones de índole académico-científico, dado que el llamado cine de mujeres ha sido poco estudiado en el país, así lo expresa la investigadora Raydan (2014) cuando afirma: “a pesar de esta gran presencia femenina dentro del cine nacional, han sido pocos los investigadores que se han dedicado a indagar en el tema” (2013, p. 10)

El estudio se aborda desde la modalidad de investigación, en el campo de la comunicación social, denominada “análisis de medios y mensajes”. Es una investigación de alcance descriptivo y por la fuente utilizada adoptó las características de una investigación documental.

Para desarrollar esta investigación se trabajó con cuatro producciones fílmicas consideradas como emblemáticas para la época: Carmen la que contaba 16 años (1976), Macu, la mujer del policía (1987), Caracas amor a muerte (2000) y Brecha en el silencio (2013). La inmersión en estos filmes permite no solo identificar las representaciones sociales de la mujer sino analizar cómo han evolucionado en el tiempo.

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

«...lo que al cine interesa, mucho más que las realidades que muestra un documental, es un drama humano, algo que le pasa a alguien, con argumento; ficción con los caracteres que tiene forzosamente la vida humana» (Julián Marías)

1.1 Descripción del Problema

El cine es un medio de comunicación privilegiado que difunde un acercamiento a la realidad. Es un importante mecanismo de socialización que genera pautas y modelos socioculturales que reciben distintas audiencias y que pueden ser interpretados como espejo que refleja la cultura de un país.

El cine retrata y relata historias, recrea y reconstruye la vida personal y social, compila y documenta representaciones sociales de un momento y un contexto histórico determinado para transmitir un mensaje. González (2002), resume muy bien este planteamiento al señalar que el cine en su capacidad representativa es utilizado para expresar y transmitir verdades, modelos, valores; conocimientos y experiencias extraídas de hechos sucedidos.

La capacidad del cine como medio que aborda distintas temáticas, lo coloca en una posición privilegiada que favorece la formación, mantenimiento o eliminación de ciertas representaciones sociales.

Las proyecciones fílmicas reflejan modos de comportamiento en un momento y un contexto determinado, que adquieren un significado especial para los espectadores. En este sentido, el análisis de lo que se introduce a

través del cine es fundamental, en tanto no solo permite descubrir qué es lo que se quiere comunicar, sino que posibilita comprender la dinámica de los grupos en la sociedad.

En este orden de ideas, una mirada al cine posibilita tener una aproximación a la representación del género en un contexto geoespacial determinado.

En los filmes el tema del género adquiere distintos significados. Mediante ellos se expresan distintos modos de comportamientos de hombres y mujeres. Es interés de la presente investigación, indagar sobre la representación del género femenino como personaje protagónico o antagonico dentro de la producción fílmica realizada por cineastas venezolanos, a partir de la década de los setenta en el que este género artístico experimentó un auge significativo en el país.

El interés en el tema del tratamiento del género femenino viene expresado en lo que Almeida (2012) señala:

La teoría fílmica feminista tiene una historia marcada por enfrentamientos, pactos y cuestionamientos (...). Desde la preocupación inicial por el tipo de representación que creaba el cine de la mujer, concibiéndola como un colectivo homogéneo, de imágenes únicas producidas por el cine, hasta la especialización de los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, las formas del discurso cinematográfico (p. 2)

Investigar sobre las representaciones que de la mujer se han realizado en el cine venezolano permite visualizar el tratamiento visual y conceptual que se le ha otorgado.

1.2 *Planteamiento del Problema*

La mirada en el devenir histórico de la cinematografía venezolana permite responder las siguientes interrogantes: ¿Qué representaciones de la mujer se reflejan en el cine venezolano?; ¿Cómo se representa la relación entre géneros (hombre y mujer)?; ¿En el tiempo histórico, se ha cambiado la manera de representar a la mujer?

1.3 *Objetivos del estudio*

Objetivo General

Analizar, desde la teoría de representación social, la imagen la mujer reflejada en las distintas producciones fílmicas producidas por cineastas venezolanos, a partir de la década de los setenta.

Objetivos Específicos.

- Identificar las distintas representaciones sociales de la mujer reflejadas en las producciones fílmicas de cineastas venezolanos a partir de la década de los setenta.
- Analizar la imagen de la mujer que se representa en las distintas producciones fílmicas venezolanas.
- Analizar las representaciones sociales de la mujer en el contexto histórico en el que se producen las producciones fílmicas de los cineastas venezolanos.

1.4 *Justificación*

El género se ha convertido en un tema de estudio y análisis, de allí que su tratamiento en el cine sea de tan significativa relevancia. De manera específica la representación de la mujer adquiere un verdadero significado dada la trascendencia de la temática en los actuales momentos. Primero por la lucha histórica que tanto en el escenario mundial como el nacional, ha desarrollado este género por la reivindicación de sus derechos. Segundo por la diversidad de valoraciones que en el contexto venezolano se le adjudica a la mujer de acuerdo al rol que desempeña: a veces enaltecida, otras subestimada y hasta invisibilizada.

Estas miradas en el contexto venezolano constituyen maneras particulares que la sociedad que ha creado para darle significado al concepto de mujer. El mismo es producto de una construcción colectiva y caracteriza al género femenino en sus diferentes roles. Esto es lo que se denomina representaciones sociales.

Según Araya (2002) “Las representaciones sociales (RS) sintetizan dichas explicaciones y en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común” (p.1)

Moscovici (2000), señala: la representación social “es un fenómeno específico relacionado con una manera particular de comprender y comunicar una manera que al mismo tiempo crea la realidad y el sentido común” (p. 33). El creador de la teoría de representaciones sociales esbozó que ella tiene una doble función: que lo extraño resulte familiar y lo invisible sea perceptible. A su vez, Farr (1986, citado en Mora, 2002) plantea que la representación social surge en dos ámbitos: según los temas de interés que puedan tener los

individuos en mutuo acuerdo, o cuando existe un eco de diversos acontecimientos significativos para los medios de comunicación.

Ante estas premisas, se puede pensar que no solo la colectividad es la que conceptualiza los lineamientos y explicaciones de los objetos dentro de una sociedad, sino que los medios de comunicación también forman parte en la creación de mensajes compartidos.

Mientras más desarrollados, esquematizados y masivos sean los conceptos dentro de una sociedad, mayor es el grado de entendimiento y aceptación. Entonces, los valores, percepciones, estereotipos y otros factores, que hacen vida en un entorno, son un reflejo de convenciones altamente aceptadas e introducidas en la realidad.

En la actualidad buscamos conexiones que conduzcan a lo real, lo auténtico, aquello que describa exactamente lo que podemos percibir. Lo cotidiano está constantemente en aprendizaje y aceptación, pero en el deseo de volver todo más cercano, las líneas que separan la interacción con el entorno y los medios de comunicación está desapareciendo. Esto implica que ambos se están complementando pero, solo uno tendrá predominancia en el otro ¿Cuál es reflejo: los medios de comunicación o la sociedad?

Para poder desarrollar este estudio y responder a las inquietudes anteriormente señaladas, se contará con cuatro de las producciones fílmicas más representativas del contexto histórico venezolano, a partir de la década del setenta del siglo pasado, a saber: Carmen la que contaba 16 años (1978), Macu, la mujer del policía (1987), Caracas amor a muerte (2000), Brechas en el silencio (2013).

Esta investigación se justifica en tanto, como señala Oyanedel (2008), los estudios sobre género y medios de comunicación son pocos sistemáticos y dispersos. Raydán por su parte señala:

Paradójicamente, a pesar de esta gran presencia femenina dentro del cine nacional, han sido pocos los investigadores que se han dedicado a indagar en el tema, tanto en lo que respecta a la mujer como directora de cine, así como la mirada del género dentro de los contenidos fílmicos (2013, p. 10)

En este sentido, este estudio, constituirá un aporte desde el punto de vista histórico, ya que permitirá sistematizar en el tiempo la representación de la mujer reflejada en las distintas producciones fílmicas, desarrolladas por cineastas venezolanos a partir de la década de los setenta.

Los resultados arrojados en esta investigación ayudarán a evaluar la importancia que tienen los roles femeninos en el cine venezolano y como a futuro pueden ser presentados. Permitirá también comenzar a pensar en la construcción de otros enfoques sobre la mujer que sean acordes a una realidad más tangible, a la de una sociedad que decide comunicar sobre ella. De igual forma, introduce a futuros investigadores en el tema del género y los medios de comunicación.

1.5 Delimitación

Este estudio analiza los modos de representación de la mujer reflejados en las diferentes producciones fílmicas desarrollados por cineastas venezolanos a partir de la década de los setenta.

Constructo a indagar: La representación de la imagen de la mujer

Contexto espacial y temporal:

- Venezuela del siglo XX: Desde 1970 hasta 1999
- Venezuela del siglo XXI: Desde 2000 hasta 2015.

Fuente de información: Producciones fílmicas desarrolladas por cineastas venezolanos.

Criterio de selección de las producciones fílmicas:

- Emblemáticas en el rol protagónico asumido por la mujer.
- Representativas del contexto histórico de la época en que fue filmada.
- Producciones de largo metraje, del género fílmico de ficción.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes sobre las representaciones sociales

Para efectos de estudio es necesario que exista una construcción de aquellos antecedentes que, de alguna manera, influyeron para la construcción de la teoría de representaciones sociales.

2.1.1 George Hebert Mead

George Hebert Mead, producto de las influencias adquiridas por Darwin y Wundt y su psicología experimental, desarrolló una teoría dedicada a analizar la comunicación. Hernández (2012), en su ensayo: Un compendio sobre el estudio de las representaciones sociales, expone que Mead veía el lenguaje como un catalizador de las relaciones entre el hombre y el colectivo y, a su vez, la cultura como el producto de éste.

Ante esta premisa, Mead buscó analizar el símbolo y su significado como propiedades de la interacción del hombre. A esta unidad de análisis lo denominó el acto social. Según el autor, en este espacio interactivo se crea el individuo como persona con un tamaño dentro de la sociedad. A su vez, expresa que estos procesos de dirigirse al colectivo son también referencia hacia uno mismo y buscan crear en sí mismo la reacción creada en el otro (Mora 2002).

Estas reflexiones hechas por Mead, fueron publicadas de manera póstuma en su libro *Mind, Self and Society* (1934), editado por la Universidad de

Chicago y con el tiempo bautizado por Hebert Blummer como Interaccionismo Simbólico (Mora 2002). En su obra en su obra, Mead, presenta dos argumentos considerados como antecedentes de la teoría de las representaciones de Moscovici.

El primero, que el ser humano se consume como tal a través del proceso de la comunicación; el segundo, que ese proceso es posible porque los hombres comparten representaciones significativas, asimiladas mentalmente, que les permiten establecer un contrato cuyas cláusulas son una secuencia de contenidos comunes (Mead, 1934, citado en Tablante, 2008, p. 164)

2.1.2 Émile Durkheim y la representación colectiva

El antecedente más cercano a la teoría de representaciones sociales de Moscovici es el concepto de representaciones colectivas de Durkheim. Este teórico social estableció diferencias entre las representaciones individuales y las representaciones colectivas, al explicar que la conciencia colectiva actúa como fuerza coactiva (Mora, 2002).

Martín-Baro (1985, citado en Mora 2002) explica el concepto establecido por Durkheim al señalar:

Una sociedad mantiene su unidad debido a la existencia de conciencia colectiva. La conciencia colectiva consiste en un saber normativo, común a los miembros de una sociedad e irreductible a la conciencia de los individuos, ya que constituye un hecho social. (p.6)

Lo colectivo para Durkheim trasciende al plano individual y puede ser visualizado en expresiones propias de la cultura. A esto lo denomina representación colectiva, que según lo interpreta Tablante (2008) constituye “un producto cognitivo elaborado por las colectividades para comprenderse

con relación a los fenómenos [objetos] que envuelven su vida pero que, en primera instancia, se hallan fuera de él” (p.165).

Las representaciones colectivas, constituyen una forma de conocimiento que relaciona a los individuos de un grupo social en nociones comunes que vienen derivadas de sus experiencias sensibles (Tablante 2008). Esta teoría permite rastrear las discontinuidades históricas, y establecer diferencias entre cada época a partir de factores como sus instituciones, organizaciones y otros criterios que ayudan a establecer su existencia en la sociedad.

2.2 Representación social

Los postulados de Mead, Durkheim y otros autores como Wundt y Le Bon, constituyen los primeros cimientos sobre los que Moscovici (1979) fundó su teoría de las representaciones sociales. En su obra: *El psicoanálisis, su imagen y su público*, este investigador introduce el concepto de representaciones sociales como:

Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos (...) La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación (pp.17-18).

Jodelet (1984), seguidora de los postulados de Moscovici, plantea, de manera más profunda, que las representaciones sociales son:

la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio

ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras el conocimiento “espontáneo”, ingenuo (...) que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al pensamiento científico. Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, ese conocimiento es en muchos aspectos un **conocimiento socialmente elaborado y compartido**. Bajo sus múltiples aspectos intenta dominar esencialmente nuestro entorno, comprender y explicar 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. (p. 473, negrillas del original).

Tablante (2008), reflexiona que tanto para Jodelet como para Moscovici, la teoría abarca un cuerpo de conocimientos que permite aprehender la realidad social, la cual se cohesionan en torno a materias que forman parte de la cotidianidad. Este conocimiento activa la comunicación interpersonal y permite a las personas organizar y clasificar los objetos sociales.

Banchs (2000), en su artículo Representaciones sociales, memoria social e identidad de género, define la teoría como:

Un fenómeno histórico, cultural y social del mundo de vida contemporáneo. En tanto que tales, su carácter histórico cultural, implica por un lado que ellas no surgen de la nada, sino que están ancladas en una cultura, con sus saberes populares, mitos, tradiciones, y por lo tanto responden a las características particulares de cada tradición histórico cultural (...) esas representaciones están permanentemente entremezclándose, cambiando, asimilando novedades. (p.63).

La teoría de representaciones sociales tiene una constante preocupación por el sentido común como creador del conocimiento del individuo. Este fundamento también es compartido en la definición de Mora (2002):

Es el conocimiento de sentido común que tiene como objetivos comunicar, estar al día y sentirse dentro del ambiente social, y que se origina en el intercambio de comunicaciones del grupo social. Es una forma de conocimiento a través de la cual quien conoce se coloca dentro de lo que conoce. (p.7)

En resumen, como expresan Mora (2002), Villarroel (2007) y Tablante (2008) las representaciones sociales constituyen modalidades específicas de conocimientos otorgados por el sentido común que se construyen en los intercambios sociales de la vida cotidiana y que son catalizados por los medios de comunicación social, lo cual otorga a las personas el código y las herramientas intelectuales para comprender el mundo y cuál es su posición dentro de él. Estas se encuentran en constante transformación y aprendizaje, es decir, siempre está en construcción.

2.3 Procesos de la representación social: Objetivación y Anclaje

Para entender cómo funciona la dinámica de las representaciones sociales es necesario hablar sobre objetivación y anclaje. En ellas se explica la transformación de lo social en conocimiento y, a su vez, cómo esta interviene en los esquemas ya constituidos para crear nuevas representaciones.

2.3.1 Objetivación

Moscovici (1979), define la objetivación como la reabsorción de los significados que luego son materializados por el individuo. Es decir, existe una concentración de lo abstracto que conlleva a crear una imagen y su estructura.

Jodelet, en su libro la representación social: fenómenos, concepto y teoría (1984), expresa que hay tres fases que permiten explicar la objetivación: la construcción selectiva, el núcleo figurativo y la naturalización.

2.3.1.1 Construcción Selectiva

Araya (2002), en su libro *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*, expresa que la construcción selectiva, también llamada selección y descontextualización de los elementos de la teoría, es la retención de elementos que con el tiempo son organizados. Este proceso explica que solo se retiene aquello que concuerde con los criterios culturales y normativos de una sociedad. A su vez, las informaciones son procesadas por un sistema de valores el cual determinará la importancia del contenido para la persona.

2.3.1.2 Núcleo Figurativo

Jodelet (1984), define el núcleo figurativo como una imagen que reproduce una estructura conceptual, al señalar:

Las nociones claves que configura dimensiones existenciales, el “consciente” (que evoca la voluntad, lo aparente, lo realizable) y el “inconsciente” (que evoca lo involuntario, lo oculto, lo posible) son visualizados en el núcleo a través de su posición por encima y por debajo de una línea de tensión en la que se encarnan el conflicto, la contradicción en forma de presión represiva, el “rechazo” que da lugar al complejo. De esta forma, los conceptos teóricos se constituyen en un conjunto gráfico y coherente que permite comprenderlos de forma individual y en sus relaciones (p. 482)

En palabras más sencillas, Araya (2002) expone que el núcleo figurativo, son aquellos conceptos que se extraen de los discursos con la finalidad de estructurarse y objetivarse en un pensamiento, sintético, condensado, simple y concreto. También explica que estas llegan a formarse a partir de ideas abstractas que se convierten en icónicas.

2.3.1.3 Naturalización

Un concepto cuando sufre una transformación a imagen, pierde su carácter simbólico arbitrario, y se convierte en una realidad que posee existencia

autónoma (Araya, 2002). Lo percibido ya no son las informaciones sobre los objetos, sino una imagen que reemplaza, de forma natural, lo establecido. Estas imágenes son las que constituyen la realidad cotidiana.

2.3.2 Anclaje

Tablante (2008), considera que el anclaje es un elemento objetivado, convertido en signo (en imagen evocadora o en palabra), que está preparado para incorporarse al discurso social.

El anclaje de un concepto acaba por incorporarlo a la memoria colectiva y teje una red de significaciones. Concepto e imagen anclados estabilizan la representación, que será compartida espontáneamente y que, incluso, puede dar pie a una forma de ver y vivir la realidad social (p. 177)

En otros términos, el anclaje busca ligarse en la colectividad con la finalidad de interpretar y actuar sobre ella. Moscovici (1979), aclara que el anclaje sirve como mecanismo para afrontar las innovaciones a partir de los objetos que no son comunes en el entorno.

Tanto el anclaje como la objetivación buscan convertir lo ajeno o extraño en algo conocido, sin embargo, se diferencia entre ellos producto a que el primero es el contenido comparado e interpretado, en cambio, en el segundo, es reproducido y controlado.

2.4 Dimensiones de la representación social

La representación social como conocimiento alude a los procesos y el contenido. Con respecto a los procesos hace referencia a la forma de obtener y comunicar. A nivel de contenido existen tres dimensiones que deben distinguirse: la actitud, la información y el campo de representación (Moscovici, 1979).

2.4.1. Actitud

La actitud es la dimensión más afectiva de la representación, ya que es la reacción emocional que tiene un individuo con respecto a un objeto o hecho. Es considerado el elemento más primitivo y se encuentra siempre presente en los procesos de representación social (Araya, 2002)

2.4.2 Información

Es la dimensión que da cuenta de los conocimientos en torno al objeto de representación. Esta varía en su calidad, cantidad y precisión a partir de la existencia de las permanencias grupales y las ubicaciones sociales. (Colina, 2000).

Araya (2002), expresa que esta dimensión conduce a la obtención de datos y explicaciones que son relevantes para el entendimiento de la realidad, sin embargo, considera que varían su forma de construcción a partir de las ubicaciones y pertenencias grupales.

2.4.3 El campo de representación o imagen

Colina (2000), en su artículo: De las teorías de las representaciones sociales a las mediaciones, reflexiona:

El campo de representación alude a la ordenación y jerarquización de los elementos que configuran el contenido de la misma. Se organiza en torno al núcleo figurativo, el cual no sólo conforma la parte más sólida y estable sino que ejerce una función de organización para el conjunto de la representación (p.50).´

En término más simples, el campo de representación hace referencia como se organizan y jerarquizan los contenidos. Es una organización interna

conformada por un núcleo figurativo. Este ejerce un peso y da significado a los elementos que se encuentran presente en la representación (Araya, 2002).

2.5 Condiciones en que emergen las representaciones sociales.

Según Moscovici (1979), las representaciones sociales son pensadas y constituidas en momentos de conflictos y crisis. Tajfel (citado en Mora 2002), señala que las representaciones responden a la necesidad de: a) "Clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos b) justificar acciones planeadas o cometidas contra otros grupos y c) (...) diferenciar un grupo respecto de los demás existentes" (p.8)

Moscovici, en su investigación infiere tres condiciones de emergencia: la dispersión de la información, la focalización y la presión a la inferencia (Mora, 2002).

2.5.1 Dispersión de la información

La dispersión consiste en la insuficiencia de información y su desorganización. Según Moscovici (1979), los datos que las personas poseen son insuficientes o excesivamente abundantes.

Existen desniveles tanto en cantidad como en calidad de la información en los interiores de un grupo, y una ausencia de hechos o acontecimientos que permitan construir el conocimiento sólido. Es decir, nunca se posee la información necesaria que contenga un significado transcendental en la sociedad (Araya, 2002).

2.5.2 Focalización

Una persona o una colectividad, señala Moscovici (1979), se encuentran focalizadas al estar involucradas en una interacción social en donde se generen hechos u opiniones.

Mora (2002) señala que autores como Banchs (1984) y Herzlich (1979) perciben la focalización en términos de implicación o atractivo social de acuerdo a los intereses particulares que se mueven dentro del individuo perteneciente a los grupos sociales (p.9).

2.5.3 Presión a la inferencia

Existe una presión social que reclama opiniones, posturas y acciones sobre los hechos que son focalizados por el interés público. Ante esto, Moscovici (1979) opina que: “En la vida corriente, las circunstancias y las relaciones sociales exigen del individuo o grupo social que sea capaz, en todo momento, de actuar, de tomar posición” (p.178).

Esta presión describe la frecuente obligación del individuo por emitir opiniones, sacar conclusiones o adquirir una posición al respecto sobre algún tema de actualidad.

CAPITULO III

MARCO CONCEPTUAL

3.1 Cine

Es un medio de expresión artística considerada como el séptimo arte en el cual se transmiten emociones e ideas que llegan a las masas populares a través de las narraciones que, en su mayoría, le crean al espectador un sentimiento de identificación pues se puede ver el reflejo de la vida cotidiana que está formado por medio de códigos y de costumbres de acuerdo al país a que pertenezca (Lira, 2003)

El cine es conocido como el séptimo arte, en el cual se forman miles de representaciones que al igual que otros medios de comunicación crean y refuerzan información conocida por nosotros mismos (creencia, símbolos , ideologías y mentalidades) (Lira, 2003)

El cine es un medio de comunicación de categoría artística, -de hecho, “el primero, de los medios de comunicación desarrollados en este siglo en madurar como forma de arte”-, que ha adquirido la consideración de “fenómeno social” gracias a su alcance e influencia (Jarvie, 1989. Citado en Pardo 2001, p. 119)

El cine es un espejo y modelador de la realidad social, no solo refleja la sociedad que lo rodea, sino que influye al mismo tiempo en ella (Pardo 2001, p. 129)

3.2 Género

Es el conjunto de características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que la sociedad asigna a las personas de forma diferenciada como propias de hombres y mujeres (Montserrat, s/f)

Construcción sociocultural que varía a través de la historia y se refieren a los rasgos psicológicos y culturales que la sociedad atribuye a lo que considera "masculino" o "femenino" mediante la educación, el uso del lenguaje, la familia, las instituciones o la religión (Montserrat, s/f)

Construcción socio-normativa en la que la sociedad establece un conjunto de normas diferenciadas por razón de sexo. Hace referencia a las diferencias socialmente construidas entre los sexos, entre lo masculino y lo femenino, y a las relaciones entre ambos. Todo ello está ligado a características que tienen que ver con la cultura, la ideología y los procesos de socialización (ONU, 2006)

Interpretación cultural e histórica que cada sociedad elabora en torno a la diferenciación sexual. Tal interpretación da lugar a un conjunto de representaciones sociales, prácticas, discursos, normas, valores y relaciones (Murquialday s/f)

Construcción psico-social de lo femenino y lo masculino. Alude al proceso mediante el cual individuos biológicamente diferentes se convierten en mujeres y hombres, mediante la adquisición de aquellos atributos que cada sociedad define como propios de la feminidad y la masculinidad (Murquialday s/f).

Categoría explicativa de la construcción social y simbólica histórico cultural de los hombres y mujeres sobre la base de la diferencia sexual (Hernández, 2006)

3.2.1 Discriminación por razón de género

Distinción, exclusión o restricción basada en el sexo. Se presenta principalmente hacia el género femenino y se expresa en un acceso desigual a los recursos y oportunidades, en la violencia, la falta de servicios,

la escasa representación de las mujeres en la política y los negocios, y en los desbalances de poder que caracterizan las relaciones institucionales e interpersonales entre hombres y mujeres. (UN, 1979 CEDAW. Citado en Fritz, 2006).

Trato desigual que, debido al género, reciben los hombres y las mujeres en el empleo, la educación y el acceso a los recursos y beneficios, etc. La discriminación puede ser directa o indirecta. Existe discriminación directa por razón de género cuando la legislación o la práctica establecen una diferencia explícita entre las mujeres y los hombres. En el caso de la discriminación indirecta, o hay una intención explícita de discriminar, ciertas normas y prácticas aparentemente imparciales en relación con el género, en realidad propician desventajas a alguno de los dos sexos (Oficina Internacional del Trabajo, 2008).

3.2.2. Equidad de género

Este término alude al trato justo para las mujeres y los hombres en función de sus respectivas necesidades. Puede equivaler a un trato igualitario o diferenciado, pero que se considera equivalente en lo que respecta a derechos, beneficios, obligaciones y oportunidades. La equidad es un medio, la igualdad es la meta (Oficina Internacional del Trabajo, 2008).

3.2.3 Enfoque de género

Supone una forma de observar la realidad que implica una mirada más profunda, que permite identificar los diferentes papeles y tareas que llevan a cabo los hombres y las mujeres en una sociedad, así como observar las jerarquías, asimetrías, relaciones de poder y las inequidades expresadas

en injusticia, opresión, subordinación, discriminación mayoritariamente hacia las mujeres. (PNUD, s/f. Citado en Fritz, 2006).

3.2.4 Estereotipos de género

Imágenes preconcebidas de lo que “debe ser” un hombre y una mujer que nos dan cuenta de la diversidad humana (Fritz, 2006).

Constituyen creencias acerca de lo que hombres y mujeres "son" y el papel que cada uno de ellos desempeña en la sociedad, en el hogar, en el trabajo, etc. (Fritz, 2006).

3.2.5 Identidad de género

Es una elaboración simbólica que construye cada cultura a partir de la categorización de las personas en diferentes sexos. Esto supone que la identidad de género se construye a partir de un proceso donde cada persona debe aprender lo que es ser mujer o ser hombre, a asumir los roles y actitudes que le son propios, e interpretarse a sí misma según esos parámetros, por el mero hecho de tener determinados atributos anatómicos. La identidad de género corresponde al sentimiento de pertenencia al sexo femenino o masculino (Fuller, 1993, Citado en Fritz, 2006).

3.2.6 Igualdad de género:

Es el reconocimiento de la calidad de titular de derechos que tiene toda persona independiente de si es mujer o varón. Supone que los diferentes comportamientos, aspiraciones y necesidades de las mujeres y los hombres se consideren, valoren y promuevan de igual manera (Fritz, 2006).

La igualdad de género o la igualdad entre hombres y mujeres significa que todos los seres humanos, hombres y mujeres, son libres de desarrollar sus capacidades personales y hacer elecciones, sin las limitaciones impuestas por los estereotipos, los rígidos roles de género y los prejuicios. La igualdad de género supone que los distintos comportamientos, aspiraciones y necesidades de las mujeres y de los hombres se consideran, valoran y favorecen por igual. No significa que las personas de uno y otro sexo deban ser iguales, sino que sus derechos, responsabilidades y oportunidades no deben depender del hecho de haber nacido hombre o mujer (Oficina Internacional del Trabajo, 2008).

3.2.7 Rol de género

Es el conjunto de deberes, aprobaciones, prohibiciones y expectativas acerca de los comportamientos sociales apropiados para las personas que poseen un sexo determinado. La tipificación del ideal masculino o femenino es normativizada hasta el estereotipo, aunque en el desarrollo individual la futura mujer u hombre haga una elección personal dentro del conjunto de valores considerados propios de su género (Murguialday s/f).

3.3 Sexo

Es el conjunto de características físicas, biológicas, anatómicas y fisiológicas de los seres humanos, que los definen como hombre o mujer. El sexo viene determinado por la naturaleza, es una construcción natural, con la que se nace (Monserrat, s/f)

3.4 Sexismo

Toda forma de enfatizar las diferencias entre hombre y mujer, esencialmente biológicas, desde una perspectiva discriminatoria entre lo masculino y lo femenino, que lleva consigo prejuicios y prácticas vejatorias y ultrajantes para las mujeres (Fritz, 2006).

Actitud o comportamientos excluyentes y discriminatorios respecto a una persona por razón de su sexo (Instituto Andaluz de la Mujer 2005. Citado en Fritz, 2006).

Mecanismo por el cual se conceden privilegios o se practica discriminación contra una persona en razón de su sexo, impidiendo la realización de todo el potencial humano que posee (De la Cruz, 1998. Citado en Fritz, 2006).

CAPÍTULO IV

MARCO REFERENCIAL

4.1 El cine en Venezuela: Una mirada en la historia

4.1.1 Primeros momentos en el cine venezolano

Los comienzos del cine en Venezuela, se remontan a 1896 con la llegada a Maracaibo del Vitascopio de Edison. Este proyector de películas, traído al país por Luis Manuel Méndez, permitió que Manuel Trujillo Durán proyectará las primeras películas cortas en el país. Este último personaje, en 1897, exhibe la primera muestra de cortometrajes: *Un especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* y *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* (Albornoz, 2012). Este acontecimiento marcó el inicio de la cinematografía en el país.

Desde 1897 hasta 1931 se crean en el país algunas producciones cinematográficas sin sonido. Es importante destacar entre ellas la producción de la primera película larga de ficción: *La Dama de las Cayenas*. En 1913, durante período turbulento, marcado por la represión indiscriminada que caracterizó el período gubernamental del dictador Juan Vicente Gómez, se produce la primera película argumental. Este largo metraje silente bajo la dirección de Enrique Zimmermann constituyó una parodia a la obra del dramaturgo Francés Alejandro Dumás hijo: *La Dama de las Camelias*.

En 1932 se inicia en el país, el período sonoro del cine. De este período se destaca *La Venus de Nácar*, primer filme sonoro producido por Efraín Gómez en el Laboratorio Cinematográfico de la Nación (Damore y Santander, 2008, p. 33).

Esta película marca el inicio del período sonoro del cine, que según la página web Encontrarte (2007), se desarrolla desde 1932 hasta 1964. En este período sobresalen: *La Balandra Isabel* (1950) de Carlos Hugo Christensen, *Araya* (1959) de Margot Benacerraf y *Caín Adolescente* (1959) de Román Chalbaud. *Araya* constituyó un documental laureado, al llevarse en este mismo año el premio de la crítica Internacional y el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés en el Festival de Cannes.

4.1.2 Los años setenta: La época del Nuevo Cine Venezolano

A pesar del desarrollo obtenido hasta este momento en la cinematografía venezolana, no es sino hasta los años 70 que el cine busca una nueva definición. A partir de este momento el contexto nacional sería el protagonista.

El desarrollo del nuevo cine en el país no puede desvincularse del contexto histórico social que vivió Venezuela a principios de la década del 70. A nivel internacional una serie de acontecimientos favorecen el aumento de los precios del petróleo y se inicia en el país la llamada época de bonanza petrolera, hecho que favoreció la inversión del sector gubernamental en la producción cinematográfica y específicamente en las producciones dirigidas por mujeres. Al respecto Raydán (2013) señala:

No es hasta entrada la década de 1970 cuando las mujeres cineastas se hacen notar, de la mano del llamado Nuevo Cine Venezolano, que aparece con la bonanza petrolera. En este período se consiguió apoyo económico gubernamental para la realización cinematográfica, lo que produjo un gran salto cuantitativo en la producción (p. 30)

En 1973 se inicia la etapa del nuevo cine nacional con la producción: *Cuando quiero llorar no lloro*, de Mauricio Walerstein basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva. Gamba (2015), en su artículo La fórmula del nuevo cine venezolano, expresa que:

Con el estreno de *Cuando quiero llorar no lloro*, el 11 de abril de 1973, comenzó el Nuevo Cine Venezolano, expresión que es conveniente utilizar para distinguir el cine nacional que se hizo desde ese año hasta 1979 del que se hizo a partir de 1981 cuando fue creado el Fondo de Fomento Cinematográfico. (p. 1)

Gamba, en este mismo texto, indica que los factores que permitieron la creación de este nuevo cine son diversos, a lo que destaca: la relación por parte del público con los personajes venezolanos, las adaptaciones de literatura nacional al cine y el financiamiento para la producción de películas.

Este último factor adquirió una gran importancia producto de la bonanza petrolera que experimentó el país. En esta década se realizaron 218 producciones fílmicas: 152 cortos y 66 largos. (Miranda, s/f, p.5).

En esta época del “boom” del cine nacional, destacan, *La quema de Judas* (1974), *El pez que fuma* (1977) y *Carmen la que contaba 16 años* (1978) del cineasta Román Chalbaud; *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda; *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976) de Giancarlo Carrer; *País Portátil* (1979) de Iván Feo. En este período la temática abordada era la realidad nacional, en la que el público venezolano se sentía representado; al respecto Gamboa (2005) señala:

Una razón a la que se atribuye el éxito de *Cuando quiero llorar no lloro*, y las películas que le siguieron, es que el público podía reconocer como venezolanos los personajes, las situaciones y el lenguaje, y ver Caracas y otros lugares del país en la pantalla (¶ 2)

La era de oro del cine trajo consigo sus connotaciones de cuáles serían las temáticas para las siguientes producciones. A partir de esta década las realizaciones fílmicas colocan al espectador en una realidad social carcomida, caracterizada por una invariable pérdida de valores. Tirado (1974)

expresa que “A partir de este momento, comenzó una larga filmografía de cine venezolano dirigida al cine de violencia, en todas sus matices” (p.238).

4.1.3 *La década del ochenta: Cambio en la temática*

Durante esta década se distingue un pequeño cambio con relación a la temática que se había trabajado hasta el momento. La realidad social continúa estando presente en la mirada de los cineastas venezolanos, sin embargo comienzan a focalizar su atención hacia los escándalos que estremecen al país y hacia aspectos de la vida cotidiana (Miranda, s/f, p.6).

El largometraje *La propia gente* (1981), es reflejo del cambio de temática. En esta producción se presentaron tres cortos: *Yo hablo a Caracas* de Carlos Azpúrua, documental que muestra el genocidio que sufre la población indígena venezolana, a manos de misiones religiosas. *Mayami nuestro* de Carlos Oteyza documental que retrata el *Fenómeno Mayamero* (Ta barato: dame dos). Y el *Afinque de Marín* de Jacobo Penzo, documental sobre el Grupo Madera. Inestimable testimonio histórico, de este grupo de música afro, que poco después de la filmación muere en situación poco clara en aguas del Río Orinoco.

Otros largometrajes como *Ledezma, el caso Mamera* (1982) de Luis Correa, *Cangrejo* (1982) de Román Chalbaud, *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn, *Pequeña Revancha* (1985) de Olegario Barrera, son algunas de las producciones cuyas temáticas abordan la situación del país, reflejo de la sociedad.

Durante este período, la calidad de producciones cinematográficas trajo una cantidad de laureles a nivel nacional, e internacional, tanto para sus realizadores como para los actores de dichas producciones. De igual forma las recaudaciones en bolívares fueron significativas. Un ejemplo de esto fue:

Macu, la mujer del policía, que impuso récord de taquilla al recaudar 19 millones de bolívares y se posicionó del segundo lugar en las 10 películas más vistas del cine nacional (Miranda, s/f, p. 7)

4.1.4. *Década de los noventa: Momentos de declive del cine nacional*

Los grandes avances en el cine se desplomaron en los años noventa debido a la inestabilidad política y económica que experimentaba el país. Damore y Santander (2008) reflejan que:

Al llegar la década de los noventa el cine en el país empieza a tambalearse. (...) La producción bajó en cantidad, en comparación con los 20 años anteriores. Esta década se caracterizó por pocos films y por migraciones de cineastas, que prefirieron dejar a un lado los 35 mm y dedicarse a la pantalla chica. Y todo motivado a la eterna dependencia del Estado y su incapacidad para otorgar recursos suficientes (p. 37).

Esta situación conlleva a dar un nuevo giro en las temáticas que se habían planteado. Las películas buscaron hablar sobre temas que fueran de fácil consumo. Ejemplo de este abordaje son las producciones: *Salserín, la primera vez* (1997) de Luis Alberto Lamata, *Huelepega* (1999) de Elia Schneider y *Muchacho solitario* (1998) de César Bolívar (1998). (Damore y Santander, 2008).

Tamayo (1999), en su artículo *Cine venezolano: resultados de una década de perspectiva hacia el nuevo milenio*, llega a la conclusión que esta época no fue percibida por el público de manera favorable. Explica que diferentes variables conllevan a esta situación: la reducción de las salas de cine, la diversidad audiovisual para el hogar y los prejuicios contra la producción nacional. Esto sin contar los factores político-económicos que influían en la mentalidad del venezolano.

En este período a pesar del declive que experimentó la cinematografía venezolana, no se puede dejar de mencionar ciertas producciones, que por su calidad recibieron premios a nivel nacional e internacional. Comenzando la década el cortometraje documental *27 de febrero* (Liliane Blaser, 1991), presenta el testimonio histórico del llamado *Caracazo*. *Jericó* (Luís Alberto Lamata, 1991) obtiene en Mérida, el Premio Especial del Jurado, Mejor producción, Actor y Cámara, y el Gran Premio Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. *Disparen a matar* (Carlos Azpúrua, 1991) es galardonada con Colón de Oro de Huelva y el Coral a la Mejor Opera Prima en La Habana. *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1993) recibe el Cóndor de Plata al Mejor Guión por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. *Pandemónium* (Román Chalbaud, 1997) obtiene Coral a Mejor Película en el 19º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Miranda s/f p.9). *Caracas amor a muerte* (Gustavo Balsa, 2000) recibe el Premio Mejor Película en los Ángeles Latinos International Filme Festival.

4.1.5. Los años dos mil: Un nuevo período en el cine venezolano

En la historia de la cinematografía nacional se puede observar cómo predomina el tema social. La mayoría de los filmes tienen como núcleo argumentativo la realidad socio-política y económica del país. A pesar de esto, durante los años dos mil, los cineastas se separan un poco de la temática, abriéndose a otros temas que muestran el inicio de una nueva era en el cine venezolano.

Han pasado quince años desde que entró el nuevo siglo. El cine nacional se encuentra experimentando un proceso de crecimiento en diferentes ámbitos. Las películas están surgiendo de manera más continua en las

cartelera de país. El público ha vuelto a tener interés por las historias, lo cual, es un incentivo para los cineastas (Damore y Santander, 2008).

Este proceso de crecimiento y superación vino acompañado de una Ley de Cinematografía Nacional que entró en vigencia el 28 de noviembre de 2005. En él se promueve una mayor participación por parte de las casas productoras, las televisoras de señal abierta y privada, además de la integración del estado. La finalidad de esta Ley es la de garantizar las creaciones audiovisuales en el país e incentivar a la movilización del público:

Un ejemplo de esto lo constituye el Art. 30 de esta Ley publicada en Gaceta Oficial N° 38.281 del 27 de Septiembre de 2005 que establece: las películas venezolanas deberán permanecer en cartelera durante un tiempo mínimo de dos semanas. Por su parte el Art. 32 dispone que las películas deben seguir en exhibición si el 60% de los espectadores de la sala continúan asistiendo. (Damore y Santander, 2008 p. 42).

Otro factor que influye en esos procesos de cambios es la salida del celuloide a una era en donde prevalece lo digital. Este cine, *“tiene otra dinámica, otro punto de vista, manejan la cámara distinto, la musicalización también es distinta, porque son películas que obedecen a los autores y espectadores de los tiempos que nos están conformando”* (Urriola 2012, citado en Gómez, Martínez y Ruggiero 2012, p. 21)

Esta percepción de crecimiento del cine nacional se refleja en el éxito que las películas han adquirido tanto a nivel nacional como internacional. El reconocimiento se le otorga a películas que abordan temáticas ya utilizadas desde la época de los setenta. Ejemplo de esto son las producciones fílmicas: *Hermano* de Marcel Rasquin y *la Hora Cero* de Diego Velasco ambas del año 2010. Serrano (2012), explica que es nuestra realidad lo que permite que se sigan escribiendo sobre estos temas, en otras palabras las producciones son

reflejo de “lo que vemos cuando nos asomamos por la ventana” (Citado en Gómez , Martínez y Ruggiero, 2012, p. 22).

En el área cinematográfica se aprecia un repunte significativo. Destacan *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000) y *Francisco de Miranda* (2006) de Diego Rísquez; *Una abuela virgen* (Olegario Barrera 2007); *Postales de Leningrado* (Mariana Rondón 2007); *Zamora, tierra y hombres libres* (Román Chalbaud, 2009); *El enemigo* (Luis Lamata, 2009); *La hora cero* (Diego Velasco 2010); *Habana Eva* (Fina Torres 2010); *Reverón* (Diego Rísquez, 2011); *Azul y no tan rosa* (Miguel Ferrari, 2012); *Brechas en el silencio* (hermanos Luis y Andrés Rodríguez, 2013); *Pelo Malo* (Mariana Rondón 2013); *Libertador* (Alberto Arvelo, 2013); *Corpus Christi* (César Bolívar, 2013); *Papita, Maní, Tostón* (Luis Carlos Hueck, 2014).

4.2 *Una mirada a la lucha de la mujer en Venezuela*

La lucha de las mujeres en el mundo para lograr el reconocimiento de sus derechos humanos, sociales, políticos se ha desarrollado durante siglos y tuvo una de sus expresiones más elevadas en la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana en 1791. Su proponente, Olympe de Gouges, no logró que los revolucionarios franceses aprobaran tal declaración, al contrario, su iniciativa fue una de las causas que determinaron su muerte en la guillotina (Ley Orgánica sobre el Derecho de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia –LOSDMVLV- Exposición de motivos, 2007)

En Venezuela la lucha de la mujer se inicia vinculada a la lucha política contra el régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez, sin embargo no es sino hasta 1936, luego de la muerte del dictador, cuando un grupo de mujeres ya organizadas en la Asociación Venezolana de Mujeres hacen pública su

participación al entregar un documento al presidente entrante para la época, Eleazar López Contreras, donde se pronunciaban en contra a la condición de subordinación de la mujer venezolana:

En la década de los treinta (30), las mujeres venezolanas emprendieron diferentes formas de luchas contra la dictadura de Juan Vicente Gómez participando en la defensa y auxilio a los presos políticos del régimen, o incorporándose de forma clandestina al incipiente Partido Comunista de Venezuela. En febrero y marzo de 1936, (...) se produjo un cambio cualitativo y cuantitativo en la participación de las mujeres que se vio expresado principalmente por el carácter público de sus luchas. Este cambio comienza a verse a principios del año 36, cuando las mujeres entregaron un documento público firmado solo por mujeres, al nuevo presidente Eleazar López Contreras que planteaba la condición de subordinación de la mujer en la sociedad venezolana” (Acuña, 2009, p. 66)

Desde la década de los treinta se tiene reseña de la lucha emprendida por mujeres venezolanas en el plano político. En 1939 en el primer Congreso Venezolano de Mujeres sostenía “Los derechos civiles de la mujer representan la equidad, la justicia y su equilibrio social junto al hombre, los derechos políticos son la posibilidad de hacer patria” (Citado en Carosio, 2011, p.246). En 1940 inicia su pelea por el voto femenino, el cual no se ve cristalizado sino hasta 1947, cuando habiendo sido derrocado el gobierno de Isaías Medina Angarita, la Asamblea Nacional Constituyente convocada, aprueba la Constitución Nacional donde se consagra el derecho al voto de todos los venezolanos por ende el voto femenino.

Durante los años cincuenta, surgieron organizaciones lideradas por mujeres que lucharon clandestinamente contribuyendo con el derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. En este momento las mujeres de la época sintieron que haber conseguido el derecho al voto, haber contribuido a la construcción de la democracia no era suficiente en el tema de reivindicación

de sus derechos para conseguir la igualdad de género en todos los terrenos de la vida social.

La década del sesenta marca el inicio de una lucha vinculada a movimientos sociales de corte feminista que emergían en el contexto internacional. A diferencia de los movimientos que ocurrían en el ámbito norteamericano y europeo, en el contexto latinoamericano y específicamente el venezolano, el feminismo que se desarrolló, “partió de las necesidades y realidades sociales específicas de los países en desarrollo” (Acuña, 2009, p. 72).

Espina Quintero (2009), afirma que la lucha de la mujer en este contexto surgió

por las condiciones de la mayoría de la mujeres (...): “la más pobres entre las pobres, la mayoría analfabeta entre las analfabetas, las peor pagadas y peor alimentadas, las más expuestas a todas las enfermedades a las que suman las relacionadas con los embarazos, los partos y las interrupciones de embarazos realizadas en las peores condiciones higiénicas (...). El feminismo de estos lados (...) ha sido desde fines de los años setenta (...) feminismo de la igualdad. La realidad tomó la decisión por nosotras mismas: primero la igualdad, después habrá que revisar las diferencias (Citado en Acuña 2011, p. 72)

La lucha por la igualdad de condiciones de la mujer, propició entre las décadas del sesenta, setenta y principios del ochenta el surgimiento de organizaciones que se abocaron a las reivindicaciones necesarias. Entre estas organizaciones tenemos: el Movimiento de liberación de la mujer (1969), Mujeres Socialistas y Liga de Mujeres (1972), Grupo Feminista Miércoles (1977), Frente Feminista del MAS (1981).

El período señalado constituyó el contexto histórico en el que se conformaron instituciones específicas para la defensa de los derechos de la mujer, sin embargo es durante la década de los ochenta en que se define

ideológicamente el movimiento y se comienzan a formular políticas públicas en favor de la mujer. Durante esta época se establece la plataforma jurídica de los derechos de la mujer en el Código Civil Venezolano aprobado en 1982. De igual forma se crea en 1985 la Coordinadora de Organizaciones No Gubernamentales de Mujeres (CONG) quien marcó la lucha feminista en el país mediante el trabajo unificado de los diversos grupos de mujeres.

La creación de la CONG, marco la institucionalización de la lucha feminista en Venezuela, la cual se expresó en la firma de convenios internacionales, la aprobación de leyes, programas y actividades en beneficio de la mujer. En este período se aprobaron leyes reivindicativas de los derechos de la mujer, entre ellas tenemos: la Ley del Trabajo (1991), la Ley sobre la protección en materia laboral, maternidad y familia (1993). La Ley de igualdad de oportunidades de la Mujer (1993), la Ley contra la violencia doméstica y el acoso sexual (1998), la Ley sobre la violencia contra la mujer y la familia y por último la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999) que no solo fue redactada respetando el género, sino que incluyó todas las reivindicaciones obtenidas en las décadas anteriores e incorporó otras en la agenda legislativa, como los derechos sexuales y reproductivos (Acuña, 2011).

Después de los noventa el protagonismo de la mujer no se ha dejado esperar. Ella está presente en todos los escenarios y continua luchando, por la reivindicación de sus derechos y la apertura de nuevos espacios de desarrollo. En los actuales momentos, los indicadores nos reflejan mayores niveles de participación de la mujer. La mujer accede a mayores niveles educativos, se incorpora de forma masiva al campo laboral, participa en la política. No obstante, la realidad de las mujeres pobres es diferente. Ellas tienen menos acceso a recursos materiales, sociales y culturales. También están sujetas a esquemas sociales que condicionan su desenvolvimiento en la vida pública:

El rol de la mujer ha sido valorado y vinculado por la sociedad con el desempeño de tareas domésticas dentro del mundo privado. De la mujer se espera que cumpla primero el rol de madre y luego el de trabajadora, cuestión que limita su inserción en el ámbito público. Esto la ubica en una situación desventajosa de inequidad y discriminación frente a los hombres, a quienes no se les exige que cumplan con funciones domésticas dentro del hogar, sino que, por el contrario, sean el sostén del mismo. Estas representaciones fundamentan de manera subjetiva espacios y responsabilidades desiguales y excluyentes para uno u otro sexo, en los que se tiende a darle una mayor valoración social al rol masculino, desprestigiando de alguna forma el rol femenino y a la vez afianzándolo en torno a su "deber" de madre-esposa-ama de casa (Castellano, Canino y Vessuri, 2007, p. 213. Comillas en el original)

La realidad de la mujer pobre en Venezuela, la coloca en una situación de desventaja y discriminación. Ellas, por su situación socioeconómica, y su bajo nivel educativo, ven limitadas sus oportunidades para salir de la pobreza. Esto nos lleva a señalar que si bien términos generales la mujer venezolana se ha posicionado en diferentes ámbitos, existen diferencias vinculadas a su condición socioeconómica que la limitan: "ser mujer y además pertenecer a los sectores populares significa estar sometida a una serie de limitaciones sociales debido a la presión que ejerce el factor económico en el mantenimiento de sus hogares" (Castellano, Canino y Vessuri, 2007, p. 230).

"La pobreza, para las mujeres, es a la vez causa y consecuencia de la violencia" (Amnistía Internacional, 2009, p.3). Causa, pues al tener escasos recursos y depender económicamente del agresor, le es más difícil escapar de la situación de sometimiento que la envuelve. Consecuencia, una mujer que es sometida a hechos de violencia física, psicológica o sexual, ve mermadas sus condiciones productivas tanto en el hogar como en los escenarios laborales.

La mujer ha ganado muchas luchas en el plano económico, político y social, sin embargo su batalla contra la violencia continua. La violencia es “una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres; (...) que trasciende todos los sectores de la sociedad independientemente de su clase, raza, grupo étnico, nivel de ingresos, cultura, nivel educacional, edad o religión” (Convención de Belém Do Pará, 1994, p.76).

Las mujeres sufren de violencia de manera consciente o no; esta situación, reproduce el patrón desigual de dominación/ subordinación. La violencia coloca a la mujer

en posición inferior, mediante la existencia de pautas de identidad y comportamiento de innumerables tipos que consagran la discriminación y ésta significando la asimetría: exclusión, invisibilización, negación, explotación, sometimiento, subordinación, etc. Y es la violencia, el pilar que cumple el rol más importante para preservar este orden de desigualdad (García, 2013, p.1)

En Venezuela las cifras sobre este fenómeno son alarmantes y permiten ilustrar con precisión el problema. En el diario el Nacional el 21 de junio del 2015 se reportó: “En los primeros 5 meses del año han sido reportados en el país 290 homicidios de mujeres. De continuar a ese ritmo, el total de crímenes contra las personas de este sexo superará en más de 34% los 516 casos del año pasado”. Estos datos nos expresan que el problema en el país continúa, en tal sentido constituye una de las preocupaciones que motoriza los movimientos de mujeres que luchan actualmente por la reivindicación de sus derechos.

4.3 La mujer en el Cine Venezolano

Al hablar de la mujer en el cine venezolano, hay que hacer la distinción entre el cine de mujeres y el cine realizado por mujeres. El cine de mujeres es aquel en que la trama involucra “una lógica feminista y/o el análisis de la figura femenina” (Raydán, 2013 p. 13). El cine realizado por mujeres es donde la dirección de la producción fílmica recae sobre una figura del género femenino. Desde estas dos perspectivas se abordó el desarrollo histórico, partiendo de la premisa de que si existe un cine específico realizado por mujeres, “nos hace suponer que existe cierta perspectiva diferente respecto del cine realizado por hombres” (Iglesias 1994, p.94).

La presencia de la mujer en el cine venezolano se encuentra desde 1952 a través de la creadora Margot Benacerraf. En sus producciones fílmicas *Reverón* (1952) y *Araya* (1957) se presenta, no solo, la figura de la mujer en la dirección de largometrajes, sino la presencia de la lógica feminista en la trama argumental de la película. Raydán (2013) señala:

Sus dos películas tienen un gran valor dentro del contexto de la cinematografía femenina venezolana y de América Latina, por un lado ya que se trató de la obra de una cineasta precursora, considerando la época en que rodó sus trabajos, y por otro, por lo relevante desde el punto de vista histórico y sociológico de las historias que relata. (p.17)

De esta realizadora, *Araya* tiene especial significado. En esta película se narra la historia de mujeres (madres y trabajadoras) que en un contexto familiar y social de pobreza luchan en un ambiente laboral rudo (las salinas) para sostener a su familia.

Después de Margot Becerraf, pasaron dos décadas para que otras cineastas volvieran a estar en la escena del cine venezolano. Raydán (2013)

destaca los trabajos Ana Arreaza con los largometrajes: *Punto débil* (1973), *La imagen* (1974) y *300.000 héroes* (1976).

En la década del setenta aparecen dos realizadoras que serán consideradas las mejores representantes del cine femenino en Venezuela: Fina Torres y Solveig Hoogestein. Ambas cineastas realizaron tanto documentales, como cortos y largos metrajes.

Fina Torres se destaca con su película *Oriana* (1985); en ella presenta cine de mujeres, donde la protagonista es la mujer que lucha por resistir un entorno patriarcal y machista. En esta producción “presenta el ir y venir del personaje femenino dentro (...) de su historia personal, donde el huir y reencontrarse con su propia realidad (...) la hace asumir riesgos íntimos que transgreden (...) las barreras tradicionales externas de clase, género, raza” (Arreaza, 2000, p.45).

Solveig Hoogestein en su producción fílmica se caracteriza “por retratar los sectores marginales en Venezuela, destaca la perspectiva de las mujeres abusadas, maltratadas o condenadas por supuestos delitos” (Arreaza 2000, p. 46). *Macu, la mujer del policía* es su filme más representativo.

Torres y Hoogestein en su producción cinematográfica han revelado una “perspectiva cinematográfica diferente, que representa a la mujer en toda su complejidad y ambigüedad” (Arreaza 2000, p. 49).

Raydán (2013) señala que con el arribo al nuevo siglo las cineastas venezolanas dirigieron su mirada a temas más íntimos de los personajes femeninos. Alejandra Szpelaki con su producción *Día de Naranja* (2009) presenta los conflictos internos de tres personajes femeninos que deciden en torno a la maternidad o el aborto. *1,2 y 3 mujeres*, constituye la unión de tres

cortometrajes producidos por Andrea Herrera, Anabel Rodríguez y Andrea Ríos, tres realizadoras debutantes que presentan a la mujer madre como “*sujeto protagónico*” (Raydan 2013, p. 66). Mariana Rondón con su película *Postales de Leningrado* (2007) habla de la maternidad, el amor y la amistad en medio del conflicto armado y la lucha guerrillera.

La presencia de la mujer en el cine venezolano ha sido de significativo valor tanto en el cine de mujeres como en el cine realizado por mujeres. Los reconocimientos otorgados a las distintas producciones evidencian este aspecto. Desde Margot Benacerraf con los premios otorgados en Cannes de 1959 con la película *Araya*, hasta los laureles internacionales que recientemente ha logrado Mariana Rondón por *Pelo malo*. De igual forma no se puede dejar de destacar realizadoras como Solveig Hoogensteijn (*Macu, Maroa*), Fina Torres (*Oriana, Habana Eva*), Marilda Vera (*Por los caminos verdes, Señora Bolero*), Elia Schneider (*Huelepega, Punto y raya*), Alejandra Szeplaki (*Día Naranja*), Malena Roncayolo (*De ron, navíos y chocolate*), entre otros.

4.4 Contexto histórico en el que se desarrollan las producciones fílmicas a partir de la década del setenta.

La década del setenta es recordada por muchos como la “época dorada” producto de la bonanza petrolera que el país estaba recibiendo. Urbaneja (2009), en su libro temas de formación socio-política, expresa que producto de esa conflictividad creada en el Medio Oriente se condujo a un alza de los precios del petróleo, lo cual “significaba que el nuevo gobierno iba a contar con un volumen de recursos mucho mayores que el nivel de ingresos con los cuales había visto operando la economía de país” (p. 29).

Durante esta década, tanto en el escenario nacional como el internacional, se conjugaron una serie de acontecimientos que estimularon el modelo desarrollista impulsado desde la década del 60. A nivel internacional, el conflicto del Medio Oriente trae como consecuencia el fortalecimiento del país como exportador de petróleo. A nivel nacional destacan: en el plano político la estabilización del país lograda mediante el proceso de pacificación promovido por el gobierno social cristiano; en el plano económico, la posición aventajada que reflejaba Venezuela con respecto a otros países latinoamericanos, gracias al ingreso que proporcionaba el petróleo.

La situación de bonanza se mantuvo hasta finales de los setenta. Para 1980, el contexto económico social de Venezuela mostraba un escenario lleno de contradicciones. A pesar del incremento de ingresos obtenidos por el alza de los precios del petróleo (beneficio de la coyuntura internacional del 74 y 79), encontramos una nación con una situación más crítica que la década del 70. *En el plano económico* el incremento de las importaciones, la participación del estado inversionista ineficiente y derrochador, hace crecer la deuda externa y favorece el surgimiento de una economía informal improductiva en términos de ingresos para el país. *En el plano social* una exagerada tendencia al consumo de objetos superfluos, el derroche y el encarecimiento de la vida, caracterizaban a la sociedad venezolana. *En el plano político*, el partido del gobierno de turno era manejado por grupos de poder económico. Estos grupos con alta incidencia en la definición de las políticas públicas, promovieron la conformación de un sector empresarial parásito que no se desarrolló por su propio esfuerzo sino con el dinero del Estado, hecho que agudizó el fenómeno de la corrupción (Sulbarán, 2013, p.66)

La situación avizorada desde la década del setenta, se agudiza en los ochenta. La pésima administración de los recursos, el gasto público desenfrenado y el fenómeno de la corrupción en el seno del gobierno, hacen

que el peso de la deuda externa sea insostenible para una economía que, basada solo en la exportación del petróleo, veía reducir sus ingresos. Las medidas por parte del gobierno no se hicieron esperar y se produce en 1983 el llamado “viernes negro”. El gobierno anuncio al país el fin de la moneda convertible y su devaluación. Con esta decisión se pone fin al efecto adormecedor que tenían las clases sociales y se entra en una realidad de incompetencia y corrupción (Urbaneja, 2009 p. 35).

En el transcurso de la década el descontento y el ambiente desconcertante eran constante en la población venezolana, “se agravan los problemas de pobreza, con su secuela de desnutrición, menor acceso al estudio, a la salud, a la vivienda y una mayor violencia social” (Garnica, 1991, p.7). Ante esta situación, los gobiernos buscaron realizar medidas que pudiera sustentar las caídas del petróleo pero estas no funcionaban, por el contrario, eran percibidas como insuficientes y pocas satisfactorias, sin ningún impacto en la realidad socioeconómica que imperaba en el país. Urbaneja (2009) afirma que esta década fue gobernada como “si no estuviera pasando nada” (p.39), debido a los grandes gastos que realizó el gobierno.

La década de los noventa se inicia, con secuelas de todo lo sobrevenido durante los ochenta. Las malas decisiones tomadas por los gobernantes de turno agudizaron la situación y llevaron a acontecimientos, que en la memoria colectiva del venezolano se recuerdan con un sabor agrio y difícil de olvidar.

Al final de la década de los ochenta, en una realidad distinta llena de profundas contradicciones, el presidente de turno Carlos Andrés Pérez anuncia el llamado paquete económico, bajo un esquema de corte neoliberal que no contempla la realidad de una sociedad en franco proceso de empobrecimiento. Estas medidas constituyeron el combustible para que se

produjera el 27 de febrero de 1989 el llamado “Caracazo”. La profunda crisis económica, social y política en la que se hallaba el país, acumuló un descontento que tuvo sus expresiones en las asonadas militares del 04 de febrero y del 27 de noviembre de 1992.

La década de los noventa fue observada desde un punto de vista de desolación e incertidumbre. Las diferentes medidas tomadas por los gobiernos de estos años, más los factores económicos-políticos y sociales fueron los que influenciaron los acontecimientos del 2000 en adelante.

A partir del año 1999 hasta la actualidad, Venezuela se ha mantenido bajo un mismo gobierno conducido por un pensamiento llamado socialismo. (Urbaneja 2009). Este periodo ha estado cargado de profundas contradicciones y enfrentamientos. En el plano político se reconoce el impulso hacia la organización popular, la participación en los procesos electorarios de la población, así como también se destaca la alta polarización político-partidista. En el plano social se presenta como positivo la política de inclusión desarrollada mediante las misiones. Como negativo el incremento de violencia, la criminalidad e impunidad ante los delitos. En el plano económico el país sigue dependiendo del petróleo como principal fuente de ingresos, hecho que nos coloca en situación de dependencia de los vaivenes del mercado internacional (Colmenares, 2012).

En los actuales momentos la baja considerable de los precios del petróleo, conjugada a la desacertada política económica del gobierno, ha generado una situación compleja que agudiza el fenómeno de la pobreza:

De acuerdo con las estimaciones realizadas por los investigadores económicos de varias universidades del país, la proporción de pobreza para el año 2015 será de 55%, es decir, 18 millones de venezolanos estarán en situación de pobreza al finalizar este año, debido a la caída

del ingreso, a la inflación, estimada en 150%, y a la escasez de alimentos (El Universal, 15 de junio de 2015)

Venezuela, actualmente afronta una situación crítica: la inflación, la escasez de productos, la paralización del mercado cambiario y los altos índices de criminalidad y violencia aquejan a nuestra sociedad. El país vive una situación de crisis que lejos de disminuir con los fallidos intentos de control que el gobierno anuncia periódicamente, pareciera ir en aumento.

CAPITULO V

MARCO METODOLÓGICO

5.1 Modalidad

La modalidad de este trabajo de investigación es considerada un análisis de medios y de mensajes. Este, según el Manual de trabajos de Grado de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB (2015), consiste en:

la aplicación de las diferentes concepciones metodológicas propias de la comunicación social al estudio de distintos tipos de mensaje (desde el análisis de contenido hasta las diferentes corrientes que se han desprendido de la semiótica o la semiología) o a los medios más adecuados para transmitirlos.

Fundamentado en la modalidad de estudio señalada, en la presente investigación se realizó un análisis de la imagen de la mujer reflejada en el cine venezolano, a partir de la teoría de representación social planteada por Moscovici. Se consideraron las variables del estudio lo que permitió identificar los distintos significados.

5.2 Nivel y tipo de investigación

La investigación desarrollada constituye un estudio de alcance descriptivo. Hernández, Fernández y Baptista (2014) señalan “Con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (p.92). En este sentido el presente estudio es de nivel descriptivo en tanto pretende a partir del análisis de

distintas producciones fílmicas venezolanas, identificar y describir las distintas representaciones sociales de la mujer transmitidas a través de este medio.

Este estudio, a su vez, por la fuente de donde se obtiene la información, es de carácter documental. Hurtado (2010) señala “si las fuentes no son vivas, sino documentos o restos, el diseño es documental”. Para efectos de esta investigación se recurre a las producciones fílmicas, documento de carácter audiovisual, como fuente de información.

5.3 Diseño de investigación

El diseño de una investigación señala que se debe hacer para cumplir los objetivos del estudio, contestar las interrogantes formuladas y analizar correctamente las hipótesis planteadas. Hernández, Fernández y Batista, (2014) señalan que constituye la estrategia para obtener la información que dé respuesta al problema formulado (p. 128).

Esta investigación responde a un diseño de carácter no experimental, ya que el objeto de estudio es observado en su ambiente natural sin provocar alteraciones en el mismo. Hernández, Fernández y Batista (2007) expresan que lo importante, y lo que nos interesa, es “observar fenómenos tal y como se dan en su contexto natural, para después analizarlos (...) No se construye ninguna situación, sino que se observan situaciones ya existentes, no provocadas intencionalmente por el investigador” (pp. 147-148).

5.4 Diseño de la Variable de la investigación

5.4.1 Variable

Según Hernández, Fernández y Batista (2012), “Una variable es una propiedad que puede fluctuar y cuya variación es susceptible de medir u

observarse” (2014, p. 105). A su vez Camperos (2012), señala “no es otra cosa que las propiedades, cualidades o características de un objeto, las cuales son capaces de modificarse en extensión y naturaleza de uno a otro objeto, ente o sujeto” (p. 50).

En atención a lo antes planteado por los autores, se precisó la variable del estudio y se operacionalizó en dimensiones e indicadores. Operacionalizar una variable “significa descomponerla en sus elementos constitutivos que permiten aprehenderla en sus manifestaciones concretas o empíricas que la hacen observable (...); es decir medibles, descriptibles y aprehensibles” (Camperos, 2012, p. 77). La operacionalización facilitó la construcción de la matriz de análisis que se aplicó para la recolección de información a las distintas producciones fílmicas seleccionadas

Para efecto de este estudio, la variable a estudiar se denomina: *Representaciones de la mujer en las producciones fílmicas*. Esta variable puede ser definida como el conjunto de manifestaciones sobre el concepto de mujer que son manejadas y personificadas en las producciones fílmicas. Se entiende que el conjunto de manifestaciones constituye la expresión de los conocimientos elaborados por la sociedad sobre el concepto de mujer y que son plasmados en imagen en los distintos filmes.

5.3.2 Definición Operacional

La variable establecida contempló 7 dimensiones que a continuación se definen:

- *La imagen de la mujer*. En esta dimensión se contempla las apreciaciones que tienen los distintos personajes del filme sobre las mujeres que se personifican.

- *Representaciones en el contexto familiar.* En esta dimensión se contempla las representaciones de la mujer que se visualizan en el filme según el parentesco dentro del núcleo familiar o de acuerdo al tipo de familia donde conviva.
 - a. Según su parentesco. Representaciones de esposa, madre, hija, nieta y otros.
 - b. Según el tipo de familia. Representaciones de la mujer en familias funcionales o disfuncionales. Se entiende por familia funcional aquella “que promueva un desarrollo favorable a la salud para todos sus miembros, para lo cual es imprescindible que tenga: jerarquías claras, límites claros, roles claros y definidos, comunicación abierta y explícita y capacidad de adaptación al cambio” (Herrera 1997, p.3)

- *Representaciones en el mundo laboral:* En esta dimensión se contemplan las diferentes representaciones de la mujer, que se exponen en la producción fílmica, de acuerdo a su rol asumido dentro en su medio laboral, según sea su profesión u oficio ejercido.

- *Representaciones de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece:* Esta dimensión refleja el concepto de mujer que se manifiesta en la película de acuerdo al estrato socioeconómico (A - B - C - D - E) al que pertenezca. Para la construcción de este concepto esta dimensión contempla la zona de residencia, el tipo de vivienda donde habita, su condición laboral, su nivel académico, los bienes económicos que muestra y sus afiliaciones. Según España (2007) y Cook (2014) los estratos socioeconómicos son cinco:
 - *Estrato A:* población con mejores condiciones de vida, profesionales universitarios, financistas, banqueros,

- provenientes de hogares en que la madre es profesional universitaria, con fortuna propia heredada o adquirida, con viviendas en óptimas condiciones sanitarias en zonas de lujo.
- *Estrato B*: población con buenos niveles de vida pero sin llegar a los niveles del estrato A. Técnicos superiores, medianos comerciantes o productores, provenientes de hogares en que la madre es técnico superior o bachiller, que viven de ganancias y beneficios, o de honorarios profesionales, con viviendas con óptimas condiciones sanitarias, en ambientes con lujo sin exceso y suficientes espacios.
 - *Estrato C*: población con posibilidades de satisfacer las necesidades básicas, además del desarrollo intelectual y con capacidad para disfrutar de beneficios culturales: empleados sin profesión universitaria, con técnica media, pequeños comerciantes o productores que dependen de su salario o ingreso mensual, con viviendas con buenas condiciones sanitarias, pero que no llegan a las condiciones de los estratos A y B.
 - *Estrato D*: población en pobreza relativa porque no alcanza los niveles de vida satisfactorios de los niveles anteriores, son grupos sociales vulnerables a los cambios económicos, privados de beneficios culturales: obreros especializados y parte de los trabajadores del sector informal, con primaria completa y procedentes de hogares igualmente con la madre con primaria completa, o alfabeta, dependen para su subsistencia del salario semanal, diario o a destajo, con viviendas con algunas deficiencias en las condiciones sanitarias.
 - *Estrato E*: población en pobreza crítica, no están en condiciones de satisfacer las necesidades básicas. Obreros no especializados y parte del sector informal (primaria incompleta),

proveniente de hogar con madre analfabeta, dependen de donaciones para la subsistencia, viven en ranchos o viviendas con condiciones sanitarias marcadamente inadecuadas.

- *Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.* En esta dimensión se contempla las representaciones que se reflejan de la mujer de acuerdo al grupo (familiar, laboral, de amigos, político, religiosos, artístico o intelectual) donde se desenvuelva.
- *Las representaciones a través de su Lenguaje.* En esta dimensión se pretendió determinar el tipo de lenguaje (oral, gestual o partir de la vestimenta) que la mujer representa dentro de la producción fílmica, así como el lenguaje utilizado según el ambiente o situación donde la mujer participa con otros personajes.
- *Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.* Esta dimensión contempla la imagen que se visualizan de la mujer según el momento histórico que le corresponda representar: sus roles, retos, dilemas, dificultades, conflictos y resolución de estos.

5.4.3

Tabla 1

Operacionalización de la variable

OBJETIVO GENERAL: Analizar, desde la teoría de representación social, la imagen de la mujer reflejada en las distintas producciones fílmicas producidas por cineastas venezolanos, a partir de la década de los setenta.						
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	Procedim.	Instrum.	Fuente
1. Identificar las distintas representaciones sociales de la mujer reflejadas en las producciones fílmicas de cineastas venezolanos a partir de la década de los setenta.	Representaciones de la mujer en las producciones fílmicas.	1. Imagen de la mujer	1. Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 1.a 1.b	Producciones fílmicas representativas de las décadas del setenta, ochenta, noventa y dos mil
		2. Representaciones en el contexto familiar	a. Según su Parentesco :Esposa, Madre, Hija, Otros b. Según el tipo de Familia: ▪ Funcional o Disfuncional ▪ Nuclear o extendida	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 2.a 2.b	
		3. Representaciones en el mundo laboral	a. Según su profesión. b. Según su oficio.	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 3.a 3.b	
		4. Representaciones de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	Estrato socioeconómico que representa la mujer , de acuerdo a: a. Zona de residencia b. Vivienda: tipo, tenencia y condiciones (estado de la vivienda, servicios que posee) c. Condición laboral d. Nivel académico e. Bienes económicos que posee f. Afiliaciones: clubes, gimnasios, grupos religiosos, grupos culturales, recreativos	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 4.a 4.b 4.c 4.d 4.e 4.f	
2. Analizar la imagen de la mujer que se representa en las distintas producciones fílmicas venezolanas.						

3. Analizar las representaciones sociales de la mujer en el contexto histórico en el que se producen las producciones fílmicas de los cineastas venezolanos.	5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	<ul style="list-style-type: none"> a. Dentro de la familia b. En el ambiente laboral c. En los grupos de amigos d. Grupos políticos e. Grupos religiosos. f. Grupos artísticos e intelectuales 	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 5.a 5.b 5.c 5.d 5.e 5.f	
	6. Las representaciones a través de su Lenguaje	<ul style="list-style-type: none"> a. Tipo de lenguaje utilizado: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Oral: <ul style="list-style-type: none"> ✓ Palabras más utilizadas ✓ Coloquialismo ▪ Gestual <ul style="list-style-type: none"> ✓ Expresiones del rostro ✓ Expresiones del cuerpo ▪ A partir de la Vestimenta b. Lenguaje utilizado según el ambiente o situación donde participan los personajes (Lugares habituales en donde se encuentra) 	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 6.a.1 6.a.2 6.a.3 6.b	Producciones fílmicas representativas de las décadas del setenta, ochenta, noventa y dos mil
	7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	<ul style="list-style-type: none"> a. Representaciones de acuerdo al momento histórico que le corresponde vivir. <ul style="list-style-type: none"> ▪ Roles ▪ Retos, dilemas y dificultades confrontadas. Conflictos y resolución de estos. 	Análisis de contenido	Matrices de análisis Items: 7.a 7.b	

(Elaboración propia)

5.4 Población y Unidad de Análisis

Según Tamayo (1998), "La población se define como la totalidad del fenómeno a estudiar donde las unidades (...) poseen una característica común la cual se estudia y da origen a los datos de la investigación" (p.114). En este sentido, la población quedó constituida por todas aquellas producciones fílmicas realizadas desde la década del 70 hasta nuestros días, en donde el género femenino contempla un papel protagónico o antagónico dentro de la trama.

La unidad de análisis que se emplearán serán las escenas de las diferentes películas seleccionadas en donde la mujer asuma el rol protagónico o antagónico.

5.5 Diseño Muestra

Para esta investigación se utilizará el método de muestro intencional. Según Namakforoosh (2005) en el muestreo intencional

todos los elementos muestrales de la población (...) serán seleccionados bajo estricto juicio personal del investigador. En este tipo de muestreo el investigador tiene previo conocimiento de los elementos poblacionales. Aunque este muestreo es subjetivo, requiere que el investigador conozca los elementos muestrales, lo que permite que el muestreo sea representativo. Este tipo de muestreo se caracteriza por un esfuerzo deliberado de obtener muestras "representativas" (p. 189).

Para efecto de este estudio, la muestra quedó constituida por cuatro producciones fílmicas consideradas como emblemáticas por el rol protagónico asumido por la mujer y por el contexto histórico de la situación país de la época que representan.

Para la selección de las producciones fílmicas, el tiempo histórico establecido se dividió en cuatro períodos, de manera que de cada momento se seleccionó la producción fílmica más emblemática. El propósito de este

procedimiento fue garantizar la película más representativa de la época que permitiera al investigador evidenciar la evolución en el tiempo de las representaciones de las mujeres en las producciones fílmicas. En este sentido el lapso de tiempo se dividió en:

- Primer período: Década 1970-1980
- Segundo Período: Década 1980-1990
- Tercer Período: Década 1990-2000
- Cuarto Período: Década 2000 al 2015

Establecido los períodos se acudió a dos especialistas en materia de cine venezolano y género, para solicitarle la selección de las películas más emblemáticas de cada período. Los especialistas consultados fueron: Yolanda Sueiro, profesora Universidad Central de Venezuela, especialista en cine femenino y Aurimar Alonzo, docente la Universidad Católica Andrés Bello, analista, productora y crítica de cine. Estos especialistas fueron seleccionadas por su reconocida trayectoria y experiencia en la temática abordada.

Los expertos para la selección de las producciones fílmicas, tomaron en cuenta los siguientes criterios, establecidos por el investigador del presente estudio:

- Producciones de largo metraje, del género fílmico de ficción.
- Emblemáticas en el rol protagónico asumido por la mujer.
- Representativas del contexto histórico de la época en que fue filmada.

En función al juicio de los expertos consultados y a los criterios establecidos, las producciones fílmicas seleccionadas fueron:

- Primer Período: Carmen la que contaba 16 años. Largometraje de Román Chalbaud.1978.

- Segundo Período: Macu la mujer del policía. Largometraje de Solveig Hoogesteijn (1987)
- Tercer Período: Caracas amor a muerte de Gustavo Balza (2000)
- Cuarto Período: Brechas en el silencio. Largometraje de Luis y Andrés Rodríguez. (2013).

5.6 Técnicas e Instrumentos para la recolección de la información

La técnica conduce a la obtención de información que debe ser guardada en algún medio material; este soporte se le llama instrumento (Balestrini, M. 2002). Palella y Martíns (2006) establecen que la técnica es una forma particular para aplicar un método y está referida a los procedimientos empleados para la recolección y tratamiento de datos.

Esta investigación utilizó el análisis de contenido como técnica de recolección de la información. Andreu (2000) plantea que “es una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, filmados..., u otra forma diferente donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos, videos”. Esta compleja técnica combina la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis, de igual forma actúa fundamentalmente sobre los mensajes comunicativos.

Para la recolección de la información se diseñó un instrumento que surge como resultado de la operacionalización de la variable. El instrumento diseñado es una matriz de análisis (ver anexo nº 1), que permitió registrar la descripción y análisis de los elementos considerados en las distintas producciones fílmicas.

A partir de las informaciones tomadas se realizaron las interpretaciones pertinentes a la luz de la teoría de las representaciones.

5.7 Validación

Para verificar la efectividad del instrumento se realizó su validación a través de la técnica de Juicio de Expertos, que según Tamayo (1998) “tiene que ver con el grado en el cual los datos corresponden a un criterio determinado como medida aceptable de los fenómenos o elementos que se estudian. (p. 211).

En atención al criterio establecido por el autor citado, se puede entender que la validez constituye la aceptación y adecuación de los contenidos y resultados obtenidos a través del instrumento aplicado a los objetos de estudio.

En este sentido, la matriz de análisis que se diseñó como instrumento de recolección de información para esta investigación fue objeto de un proceso de validación de contenido, realizado por tres profesionales universitarios especialistas en Metodología, Cine, Género y Comunicación Social.

El primero fue el profesor Jorge Altuve, profesor de la Universidad Central de Venezuela, especialista en Metodología, Investigación y Evaluación. La segunda fue la Lic. Aurimar Alonzo, docente la Universidad Católica Andrés Bello, analista, productora y crítica de cine y por último el Lic. Marcelino Bisbal, profesor de la Universidad Católica Andrés Bello, director del postgrado de Comunicación en la misma universidad.

Para el proceso de validación se le entregó a cada uno de los expertos un formato que presentaba el título, los objetivos de la investigación, el cuadro de operacionalización de la variable, el modelo de la matriz de análisis y la guía de validación.

Después de realizada la validación los tres expertos, coincidieron que el instrumento estaba diseñado correctamente casi en su totalidad, solo el Lic. Bisbal sugirió un cambio de nombre al indicador: “En el ambiente Social” correspondiente a la dimensión: Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos. Al respecto sugirió cambiar ambientes sociales por grupos de amigos, argumentando que esto ayudaría a delimitar la población a observar.

Para la elaboración definitiva del instrumento se consideró la recomendación realizada para el ajuste respectivo del mismo.

5.8 Criterios de análisis de resultados

Los criterios para para efectuar el análisis de la información, se estructuraron a partir de las distintas dimensiones e indicadores de la variable ya presentados y descritos en capítulos anteriores. En este sentido el estudio requirió:

1. El registro de la información en la matriz de análisis diseñada:

Tabla 2
Matriz de análisis

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencias en imágenes	Tiempo	Evidencias en los diálogos de los personajes
Dimensión	Indicador				

(Elaboración propia)

Esta matriz contempló seis columnas. Las dos primeras, identificaban la dimensión e indicador de la variable, objeto de observación en la producción fílmica por parte del investigador. La tercera columna constituyó el espacio para la descripción de los elementos presentes en la producción fílmica relacionados al indicador analizado. La cuarta y sexta columna fue el lugar

establecido para presentar la evidencia, en imágenes y en texto discursivo (diálogos de los personajes), que validará la descripción efectuada. La quinta columna contempló el tiempo en minutos en que la escena (imagen o diálogo extraído para validar la descripción) se desarrolló en la película.

2. La información se registró para cada una de las producciones objeto de investigación. Una vez vaciada la información se procedió a analizar la información a la luz de la teoría en cuestión. Tanto el registro, como el análisis se realizó para cada película seleccionada.
3. Realizada la descripción y el análisis, se procedió a determinar los puntos coincidentes que en el hilo histórico presentaban las producciones para desarrollar las conclusiones del estudio.

CAPÍTULO VI

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El presente capítulo constituye el contenido primordial de este trabajo de investigación. En él se plasman las descripciones de diversas escenas de las producciones fílmicas objeto del análisis: Carmen la que contaba 16 años del productor Román Chalbaud (1978); Macu la mujer del policía, largometraje de Solveig Hoogesteijn (1989); Caracas amor a muerte película de Gustavo Balsa (2000) y Brechas en el silencio, filme de Luis y Andrés Rodríguez (2013).

Cada descripción se acompaña del testimonio visual expresado a través de la imagen y del discurso de los personajes, en el tiempo en minutos en el que se desarrolla. La descripción, da paso al análisis y la interpretación, que permite realizar las inferencias necesarias sobre las representaciones reflejadas en el cine, como medio de comunicación, y que la sociedad ha creado en torno a la mujer venezolana.

A continuación se presenta el análisis efectuado para cada producción cinematográfica, en este sentido se despliega: la ficha técnica de la película, la matriz de análisis y la interpretación a la luz de la teoría de representaciones.

6.1. Descripción y análisis del largometraje: Carmen la que contaba 16 años.

6.1.1 Ficha técnica

Título: Carmen la que contaba 16 años

Año: 1978

Duración: 116 min

Director: Román Chalbaud

Protagonistas: Mayra Alejandra, Miguel Ángel Landa, Rafael Briceño

Personajes femenino protagónico: Carmen

Resumen:

“En el amor alguien tiene que mandar, alguien manda” le dijo José Navarro a Carmen y con estas palabras se resume la obra fatídica de Román Chalbaud: *Carmen la que contaba 16 años*. Basada en la ópera Próspero Merimée, cuenta la historia de Carmen una mujer con cuerpo de diosa que es deseada por todos los hombres del pueblo. Con un caminar imponente y una sonrisa que enamora, ella se encuentra viviendo una vida llena de libertades y pasiones, pero al conocer al sargento José Navarro su vida tendrá un cambio drástico.

La obra comienza en las instalaciones de la Guardia Nacional, donde hay una ceremonia de ascensos, en ella se encuentra el sargento José Navarro al que le otorgan el título de cabo segundo por sus méritos y su conducta impecable dentro de la fuerza.

En otro lugar de la ciudad, una mujer, bajo el compás de la música, pinta sus labios de color rojo y sonríe con picardía; ella es Carmen. Posee una bodega que sirve de coartada para ocultar los productos contrabandeados por la banda delictiva a la que pertenece. Un día se pelea con una mujer llamada "Pericia" por cuestiones de deudas y, ante el disgusto, decide agredirla con una tijera desfigurándole la cara. Esto trajo el revuelo de las personas haciendo que la Guardia Nacional la detuviera.

Entre los militares se encontraba el sargento José Navarro, el cual al mirar a Carmen por primera vez siente una fuerte atracción por ella. Carmen al ver el impacto que causó en José, decide convencerlo para que la dejará libre, este sucumbe bajo sus encantos y decide soltarla. En agradecimiento, Carmen lo invita al bar "La barca" para encontrarse luego.

El bar para ella es un santuario, en él disfruta bailar música flamenca y leer las cartas. A la hora que acordaron aparece José Navarro vestido de civil, y en el instante que se miraron a los ojos ambos supieron que estaban destinados a estar juntos. Así pasaron los días hasta empezar un amor obsesivo entre los dos, que los hacía olvidar que ambos estaban comprometidos.

Una noche, Carmen leyó las cartas para saber que le destinaba el futuro con José pero encontró sufrimiento y tragedia. Esto la atormentó y decide expulsar a José del bar y de su vida, pero el amor que siente por él es mayor y decide arriesgarse. Esa misma noche, el sargento es expulsado de la Guardia por el comportamiento irregular que asumió desde que salía con Carmen.

Deshonrado y humillado decide terminar con su prometida para poder pensar en cómo reformular su vida fuera de la Guardia. A su vez, mantiene su relación con Carmen y ella aprovecha la oportunidad para sumergirlo en el negocio del contrabando.

El poder de persuasión de Carmen es tan fuerte que termina convenciendo a la banda de contrabandista que el “Tuerto” (su esposo) no puede dirigir la banda desde la cárcel y por ello José es el hombre perfecto para ser el líder. Todos aceptan este convenio. Sin embargo, el trabajo y estilo autoritario de José trajo consigo problemas con uno de los miembros de la banda y con Carmen.

Carmen al ser una mujer libre, le gusta vivir llena de pasiones y, por ello, regresa a sus viejas andanzas de seducir a los hombres. Entre sus víctimas se encuentra un Torero famoso que le muestra una vida llena de lujos, lo que es atractivo para ella. José al enterarse de su traición decide enfrentarlo. Carmen asustada decide actuar de manera inmediata y encuentra la oportunidad al enterarse que el “Tuerto” saldría de la cárcel. Con el apoyo de él, traiciona a todos sus amigos contrabandistas, principalmente a José. Mientras eso ocurre, la Guardia Nacional, gracias al soplón del grupo, decide hacerles una emboscada dejando varios contrabandista muertos. Al percibir que todo se estaba saliendo de control, Carmen decide escapar con la finalidad de poder comenzar una nueva vida al lado del Torero.

José obsesionado con ella, la persigue hasta llegar a la entrada de Nuevo Circo en Caracas. Trata de hablar con ella para hacerla rectificar sobre su error de dejarlo y le da entender todo lo que ha dejado por ella. Carmen le expresa que ya no lo quiere y que su relación había terminado. José muerto de celos al ver que la mujer de sus sueños no estaría más a su lado, decide agarrar un cuchillo y matarla para que no fuera de otro

6.1.2 Tabla 3. Matriz de análisis de la película: Carmen la que contaba 16 años

Aspectos a registrar		Producción fílmica Carmen la que contaba 16 años (1978)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1.Imagen de la mujer	1Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	<p>Imagen de Carmen que tiene José Navarro</p> <p>José Navarro: Para él representó el amor de su vida. Vivió un romance violento con ella, al punto de perder su trabajo como sargento de la Guardia Nacional y cancelar sus planes de boda con Micaela. La percibió como una mujer fuerte, libre y decidida, lo cual le generó temor de perderla y trajo como consecuencia que se volviera obsesivo y autoritario. Quiere ejercer dominio sobre ella, pero al ver que le fue infiel decide matarla.</p>	 <p>Figura 1</p>  <p>Figura 2</p>  <p>Figura 3</p>	<p>0:8:17</p> <p>0:24:07</p> <p>01:47</p>	<p>José: Oye... ¿Cómo vas a dejar de quererme? (...) ¿Cómo no me vas a querer? Si yo te amaba, ¡Te amo! De verdad, verdad... Yo deje mi carrera Carmen, mi carrera en la guardia que es lo más grande en el mundo, la deje por ti.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)			
1. Imagen de la mujer	1 Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	<p>Imagen que tiene la Madrina de Carmen: La Madrina vio a Carmen como una mujer muy apasionada y loca. Esto le generó preocupación y decidió aconsejarla que no siga con este tipo de vida y que debería asentarse con un hombre que la quiera como el sargento José.</p>	 <p>Figura 6</p>	01:24:30	<p>Madrina: Pero, ¿Qué más hombre que José? Ese si esta ¡Buenazo! (...) Mire hija, tiene que sentar cabeza ¿Sabe? Y no tiene que andarse burlando de los hombres.</p>
		<p>Imagen que tiene el Tuerto de Carmen: Tiene una concepción de ella como una persona oportunista y mentirosa y por ello no confía en su palabra.</p>	 <p>Figura 7</p>	01:01:07	<p>Tuerto: Carmen, yo te conozco más que medio liso hija. ¿Tú crees que yo me voy a tragar esa? ¿Tú crees que yo soy pendejo.</p>
		<p>Imagen que tiene el Torero de Carmen: Para él es una mujer apasionada y que le gusta vivir todo al máximo. La llena de regalos con la finalidad de que ella se entregue a él.</p>	 <p>Figura 8</p>	01:27:38	<p>Torero: Pero bueno, ¿Qué te pasa?... Hemos comido pizza, hemos pasado, te he distraído... ¡Anda, que ahora le toca a papasito!</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)				
2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.a Según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros	<p>Esposa: La referencia que existe de Carmen como esposa es indirecta ya que nunca ejerció el rol en la historia. Se casó a la edad de 16 años con el Tuerto, pero en su presente no están juntos producto de la infidelidad de él.</p>		 <p>Figura 9</p>	0:47:43	<p>José: Mira ¿y ese esposo tuyo?</p> <p>Carmen: No se me ponga bravo ¡mi currucumsito! Ese viejo ya no lo quiero</p> <p>José: ¿Cómo te casaste con un tipo como ese? Tan viejo</p> <p>Carmen: Yo era jovencita, yo tenía 16 años y el me pidió (...)</p> <p>Carmen: Mi mamá me dio y mi papá dijo que sí, pero que yo tenía que casarme con él, ¡porque mi papá era bravísimo!</p>
	2.b Según el tipo de Familia: Funcional o Disfuncional/Nuclear o	<p>Posee una familia disfuncional ya que Carmen y El Tuerto viven separados como consecuencia de la infidelidad del él.</p>				

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)				
3. Representaciones de la mujer en el mundo laboral	3.a Según su profesión	No se apreció.				
	3.b Según su oficio	<p>Carmen posee una bodega en la barriada, es decir, es una vendedora. Al ser su propia jefa impone sus propias reglas. Fue autoritaria y pedante hacia sus clientes.</p> <p>Se percibió que le da fastidio trabajar ya que la quincalla se la pasa cerrada en repetidas ocasiones.</p>		 <p>Figura 10</p>  <p>Figura 11</p>  <p>Figura 12</p>	<p>0:09:56</p> <p>0:10:18</p> <p>1:02:15</p>	<p>Carmen: Mira ¿Cuándo es que me vas a pagar tú? Tu sabes que el Tuerto mando a decir que más no ¡Qué estas atrasada!</p> <p>Pericia: Esa es vaina tuya ¡oíste!, porque yo nunca he tenido rollos con el Tuerto y más de una vez me ha empaquetado en una cuenta bien grande</p> <p>Carmen: ¡Bueno a mí me pagas todo, trinquetera!</p> <p>Madrina: ¿Y Carmen? Esa mujer se está perdiendo mucho, ya ni siquiera abre la cigarrería.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)				
Estrato socioeconómico que representa la mujer , de acuerdo a:						
4.Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia	Vive en un pueblo cerca del puerto de la Guaira. Existen diferentes tipos de construcciones no ostentosas. Poseen alumbrado en las calles y avenidas pavimentadas.	 <p>Figura 13</p>		0:05:32	
			 <p>Figura 14</p>		0:06:22	
	4.b Vivienda: tipo, tenencia y condiciones (estado de la vivienda, servicios que posee)	Carmen habitaba en una especie de residencia para mujeres. En la habitación posee diferentes inmuebles en buenas condiciones (cama, closet, mesa de noche). El cuarto se alumbró con diferentes velas lo cual permite inferir que no posee el servicio de luz. Las condiciones de la habitación mostraron higiene y orden.	 <p>Figura 15</p>		1:14:07	

Aspectos a registrar		Producción filmica Carmen la que contaba 16 años (1978)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.c Condición laboral	<p>Posee una quincalla en la barriada que pertenece. En él vende productos de todo tipo: licores, productos de limpieza, comida, perfumes, entre otros. A su vez, su negocio sirvió para ocultar la mercancía que traen de contrabando.</p>	 <p data-bbox="1272 699 1370 724">Figura 16</p>	0:09:56	
			 <p data-bbox="1272 1054 1370 1080">Figura 17</p>	0:10:22	
			 <p data-bbox="1272 1374 1370 1399">Figura 18</p>	0:36:58	

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)				
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.d Nivel académico	Aunque no se percibió directamente, se deduce que tiene parte del bachillerato. Esto se infiere por el tipo de lenguaje que posee.				
	4.e Bienes económicos que posee	No se apreció				
	4.f Afiliaciones: clubes, gimnasios, grupos religiosos, grupos culturales, recreativos	Aunque no es un grupo recreativo directamente, el bar "La barca" para ella es un lugar donde puede recrearse bailando, leyendo las cartas y hablando con las personas.		 Figura 19  Figura 20  Figura 21	0:16:32 0:27:10 1:21:29	

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)				
5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	5.a Dentro de la familia	<p>Aunque en la historia no sé aprecie el entorno familiar, José afectivamente se inserta en su dinámica. El guardia se sumerge en la dinámica de su vida. Para José la posición de ella en su relación es como su mujer.. Por ello siente la necesidad de protegerla, amarla y dominarla.</p>		 <p>Figura 22</p>	1:15:55	<p>José: ¿Qué está pasando? ¿Dónde estabas? ¿Con quién estabas?</p> <p>Carmen: Con Nadie Chico...</p> <p>José: Tú estás a mi disposición, a mi disposición, como el cabo con el sargento... En el amor alguien tiene que mandar, alguien manda. Mujer y hombre, es que alguien manda.</p>
	5.b En el ambiente laboral	<p>En su bodega, se percibió como una persona explosiva. Se mostró autoritaria y ejerce su poder sobre los clientes. Al momento que siente algún disgusto con ellos tiende a ser agresiva e indiferente.</p> <p>Contrabandista (oficio ilegal): Se consideró como fundamental en los negocios ya que al momento de tener algún inconveniente ella salía al rescate y persuadía a las personas con su belleza. A la vez, su negocio servía para ocultar y vender la mercancía contrabandeada a las personas de la barriada.</p>		 <p>Figura 23</p>  <p>Figura 24</p>	<p>0:50:10</p> <p>Carmen: ¡Mucho cuidado con lo que vas hacer!</p> <p>Perica: Vuélveme a vender Carmen, sabes que uno anda metido en estas cosas. Necesito tres de whisky y una de brandy</p> <p>Carmen: Ok, pero me pagas adelantando.</p> <p>Perica: Sí sí, si aquí tengo los centavos (Carmen: Le arrebató el dinero):</p> <p>0:50:17</p>	

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)			
5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	5.c En el grupo de amigos	En su grupo de amigos es percibida como una mujer alegre y vibrante. Tiende a conseguir lo que quiere y todos la aprecian y protegen	 Figura 25	0:52:43	Carmen: Esooooo, como están todos aquí ah? Qué hubo? ¡Fiesta, bonche, vamos a gozar
			 Figura 26	0:50:40	
			 Figura 27	1:13:27	
	5.d Grupos políticos	No se apreció			
5.e Grupos Religiosos	No se apreció				
5.f Grupos artísticos e intelectuales	No se apreció				

Aspectos a registrar			Producción filmica Carmen la que contaba 16 años (1978)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6. a.1. Oral:	<p><i>Coloquialismo</i>: Se valió del coloquialismo para comunicarse con los integrantes del grupo de contrabando. Cada uno poseía un apodo con el cual se identificaban. A su vez utilizó este para comunicarse con su entorno. No hizo distinción de un ambiente a otro.</p>	 <p>Figura 28</p>	0:53:20	<p>Carmen: Miren, este es José, mi novio... José estos son mis amigos: El que viste ahí amuñño es Gusano de Queso, bien me sabe, Tijereta, el espaturrao, pata e mula y cachicamo</p>
		<p>✓ Palabras más utilizadas</p> <p>✓ Coloquialismo</p>				 <p>Figura 29</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Carmen la que contaba 16 años (1978)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a.2. Gestual: ✓ Expresiones del rostro/Expresiones del cuerpo	<p>Tanto sus expresiones corporales como las del rostro siempre mostraron sensualidad. Ella sabía el potencial que tenía como mujer, por consiguiente lo explotaba en todo momento con su entorno. En ningún momento se percibió ingenuidad, por el contrario podía verse malicia cuando cometía alguna de sus fechorías.</p> <p>A su vez pudo percibirse como una persona violenta ya que sus gestos, a veces, fueron bruscos sobre todo cuando se molestaba.</p>	 <p>Figura 30</p>	0:04:46	
			 <p>Figura 31</p>	1:24:09	
			 <p>Figura 32</p>	0:05:14	
			 <p>Figura 33</p>	0:22:21	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Carmen la que contaba 16 años (1978)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a.3 Lenguaje de Vestimenta	<p>A lo largo de la película se observó que utilizó diferente vestidos y faldas lo cual ayudaban a resaltar su figura. Al mismo tiempo, su ropa era acompañada por accesorios, como una flor de cayena, zarcillos, lentes, pulseras y carteras que hicieran juego.</p> <p>La ropa ayudó a mostrar la sensualidad que ella poseía que la puso en el centro de la atención de las miradas. A su vez ayudó a distinguirse de las demás personas de su entorno.</p>	 <p>Figura 34</p>	0:48:53	
			 <p>Figura 35</p>	0:54:14	
			 <p>Figura 36</p>	0:49:59	
			 <p>Figura 37</p>	1:12:11	

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Carmen la que contaba 16 años (1978)			
7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.a Roles	<p><u>Carmen</u> Rol laboral: Comerciante que se desenvuelve entre la legalidad (quincallera) y la ilegalidad vendedora de objetos contrabandeados</p>	<p>Quincalla:</p>  <p>Figura 38</p> <p>Contrabando</p>  <p>Figura 39</p>	<p>0:36:40</p> <p>1:16:57</p>	
	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<p><u>Reto – Dilemas y dificultades confrontadas:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Sobrevivir en el mundo ilegal del contrabando. Carmen utiliza su belleza para infringir la ley, facilitar la acción de los contrabandistas y acceder a las mercancías introducidas ilegalmente al país. Utiliza su negocio como fachada para una banda de contrabandistas. La relación obsesiva compulsiva en la que se ve envuelta con el Sargento José Navarro. 	 <p>Figura 40</p>  <p>Figura 41</p>	<p>1:05:17</p> <p>1:48:33</p>	

(Elaboración Propia)

6.1.3 Descripción y Análisis de los resultados.

6.1.3.1. Imagen de la mujer a través de los personajes

Aunque la obra fílmica se enfoca en narrar la historia de la protagonista, los personajes ayudan a la construcción de las percepciones y estereotipos existentes.

La alegría de Carmen es solo una coartada ante la sociedad. Dentro de la trama, existen varios personajes que la percibieron bajo diferentes concepciones, pero todos reúnen una misma característica sobre ella: una mujer difícil de olvidar y de controlar.

Dentro de cada grupo al que perteneció se construyeron percepciones de ella: Mujer hermosa, perspicaz, que utilizaba sus atributos para conseguir lo buscaba. Bella, libre y apasionada era la imagen inicial que se formaban los distintos personajes sobre ella, imagen que se transformaba al transcurrir el tiempo en manipuladora, oportunista, dominante y sagaz.

Esta es la imagen que ven sus enamorados José Navarro y El Torero. Ambos hombres se enamoran de la belleza, el enigma y la aventura que representaba Carmen. José se apasiona y obsesiona por ella al punto de abandonar su casamiento con otra mujer y cometer actos que conllevaron su expulsión de la Guardia Nacional.

José es imbuido en el mundo delictivo del que Carmen era pieza fundamental, y es aquí donde comienza a desaparecer la primera impresión; surge la mujer manipuladora, oportunista e indiferente a sus problemas, que en su libertad no se deja atrapar.

José percibe a Carmen como de su propiedad personal y al no poder tenerla se obsesiona. Producto de un ataque de celos ante la infidelidad

de su amante, decide ejecutar la justicia por su propia mano y asesina a Carmen para acabar con la situación de sufrimiento y rechazo que ella le provocaba.

El Torero, la percibe como la mujer ideal. Le atrajo su belleza y disposición para vivir una aventura. Al principio buscó complacerle todos sus caprichos para que esta sintiera atracción, pero, con el tiempo, se fue enamorando de ella hasta el punto de invitarla a irse de gira con él.

Para los miembros de la banda de contrabando, a la cual pertenecía, fue una persona mentirosa y oportunista. Esta imagen era la que expresaban el "Tuerto", su exesposo, y Gusano de Queso, uno de los contrabandistas.

Para el Tuerto su presencia traía consigo problemas. La ve como una mujer traicionera y manipuladora, nunca confió en su palabra. El amor que tuvo en algún momento por ella desapareció mostrándose indiferente cuando lo visitaba; sin embargo, esto no impidió que reconociera a Carmen como pieza fundamental dentro de la banda de contrabandistas. Para él, ella fue el medio con quien mantuvo contacto con su banda mientras estaba en la cárcel.

En el caso de Gusano de Queso la percibió como una sobrina, expresando preocupación y afecto hacia ella. Al igual que el Tuerto, no confió nunca en su palabra. Este juicio no hizo interferencia, ya que al verla como una persona atractiva la utilizó como medio para persuadir a las personas y beneficiarse en el negocio del contrabando.

La única que no juzgó a Carmen fue la madrina. El aprecio que le adquirió hizo que la observará como una hija. Se mostró preocupada por sus actitudes ya que pensó que sus decisiones obedecían a la pasión del momento. En repetidas ocasiones, la aconsejaba para que abandonara su vida de excesos y se asentara con un hombre bueno como José.

La imagen que muestran los personajes de Carmen, nos devela varias representaciones que la sociedad ha anclado en su imaginario:

- El estereotipo de la belleza de la mujer, mecanismo para buscar reconocimiento, poder y dinero.
- La mujer objeto de propiedad del hombre, quien tiene derecho a decidir sobre ella, hasta su vida o muerte.
- La mujer, que al hacer uso de su libertad, es culpable de las acciones que los hombres desarrollan.

6.1.3.2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar

La referencia que existe de Carmen ejerciendo el rol de esposa es indirecto, solo hay información de éste por las conversaciones de algunos personajes. A la edad de 16 años, ella se casó producto de un acuerdo entre sus padres y el Tuerto. En el tiempo que transcurrió la historia ambos estaban separados producto de la infidelidad de él, esto nos da indicios de la disfuncionalidad en su familia.

El haberse casado a temprana edad, con un hombre mayor, incidió en su comportamiento. El no poder desarrollar su adolescencia con normalidad la obligó a que estando adulta tuviera actitudes y conductas propias de la adolescencia. Casi siempre sus acciones fueron manejadas por el sentimiento y la pasión del momento.

6.1.3.3. Representaciones de la mujer en el mundo laboral

Carmen ejerce el oficio de comerciante (vendedora). Trabajó en una quincalla, ubicada en la barriada, de la cual ella es jefa y única vendedora. Esta sirvió de mampara para ocultar la mercancía contrabandeaba y poder venderla.

Si bien el trabajo le da fuente monetaria para subsistir, no le parece importante el negocio. Normalmente se encontraba cerrado el lugar y cuando funcionaba trataba a los clientes de manera pedante y agresiva. Ella estuvo consciente que su belleza y astucia le abrirían las puertas a una vida llena de lujos y por ello no ve como prescindible el trabajar para conseguir sustento monetario.

6.1.3.4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece.

Carmen se ubica en el estrato socioeconómico D, el cual representa pobreza moderada. Esto se infiere a partir de los elementos que producción fílmica conjuga:

- El lugar donde se desarrolló la historia es en un pueblo cerca de la Guaira. Las construcciones que se percibieron eran simples. No existe una conglomeración de casas y las estructuras poseen tamaños similares lo cual implicó una organización en el entorno.
- El sitio poseía sistema de alumbrado, calles pavimentadas, lugares amplios para el esparcimiento de las personas y diferentes servicios como abastecimientos, bar, entre otros.
- El hogar donde Carmen habita es como una residencia para mujeres. En el poseía una habitación que tiene diferentes muebles (cama, closet, mesa de noche, entre otros) que se encontraban en buenas condiciones. La habitación no tenía alumbrado directo pero sí toma corrientes que le permitieron instalar productos electrónicos como un ventilador.
- Su nivel académico parece ser bachillerato incompleto. A pesar que en ningún momento hace referencia directa sobre este, se infirió por la manera en que se expresa en el entorno. El haber estado casada a tan

corta edad pudo haber interferido en la culminación de los estudios propios de la edad.

- La presencia de los bares como sitio de distracción. En estos sectores populares los bares son muy comunes, ya que permiten la distracción de las personas. Carmen en él puede recrearse bailando, interactuando con personas y leyendo las cartas. Este último representa algo muy importante para ella.
- Sincretismo religioso. Las personas de estratos socioeconómicos bajos mezclan elementos de la religión católica con temas ligados a la brujería, el tarot y las cartas. Esta situación se encuentra presente en la trama de la película, cuando Carmen se interesa por leer las cartas.

6.1.3.5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos

De acuerdo a la posición que ella tiene en los distintos ámbitos se dedujo que no hubo gran variación de un grupo a otro. La belleza fue el mecanismo que le permitió posicionarse como alguien indispensable en cada uno de los grupos.

Carmen en la trama de la historia, no aparece específicamente dentro del entorno familiar, sin embargo se puede señalar a José, su novio, como lo más cercano que ella tuvo, dada la filiación afectiva que le unió a ella. José asume su rol de marido que la protege e intenta dominarla.

El concepto de belleza asumido y representado por Carmen le permitió tanto en su negocio de quincallera, como en el de contrabandista ejercer poder y percibir a los otros como inferiores a ella; por consiguiente, tiene tratos de desprecio a los demás. Cuando se sintió retada por las personas

que conformaron estos grupos, se mostró agresiva y dominante demostrando que era necesario percibir que tenía el control.

En el caso del grupo de amigos, Carmen es el centro de atención en todo momento. Al ser una persona alegre y cariñosa todos crearon lazos afectivos con ella y le permitieron la disposición de ellos cuando los necesita.

6.1.3.6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje

Carmen manejó el lenguaje oral, gestual y de vestimenta. La jerga que utilizó Carmen le sirvió como código para poder comunicarse con la banda de contrabandista a la que pertenecía. Cada uno tuvo nombres en clave que los caracterizaba y, al mismo tiempo, les permitió ocultar sus verdaderas identidades.

A su vez, Carmen trasladó este lenguaje coloquial a la cotidianidad. Dentro de los diferentes grupos no requirió esfuerzo para ser comprendida, se manejó con las mismas expresiones en cada uno de ellos.

Con respecto al lenguaje gestual tanto los del cuerpo como el rostro, siempre mostraron sensualidad. Carmen siempre supo la gran belleza que poseía y por ello la utilizó como un medio para conseguir lo que deseaba.

Su mirada y caminar fueron siempre con intensidad, lo cual demostró que tenía dominio y seguridad. La pasión con la que vivió su vida lo reflejó en sus gestos ya que se pudo percibir que estos podían ser bruscos y mostrar una cierta agresividad.

La sensualidad de Carmen fue enfocada hacia sus pretendientes como José Navarro y el Torero pero, parte del entorno, los hombres, fueron partícipes de esto y crearon respuestas de deseo cuando la vieron caminar o bailar.

La consciencia del poder que ejercía su belleza hizo que se preocupara por su manera de vestir. A lo largo de toda la historia se observó que utilizó diferentes vestidos y faldas que le ayudaron a resaltar su figura. Al mismo tiempo, su ropa era acompañada con accesorios como flores (cayenas), zarcillos, lentes, pulseras y carteras que ayudaron a completar su vestimenta.

Su forma de vestir buscó demostrar su sensualidad para ser el centro de atención de todo su entorno social, específicamente de los hombres.

Su lenguaje fue igual dentro de los diferentes ambientes donde participó. El poseer belleza le otorgó seguridad para expresarse como una mujer alegre, ambiciosa y fuerte. Esto generó gran atractivo a las personas que la conocieron provocándoles que se engancharan a ella y su forma de ser.

6.1.3.7 Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes

Carmen la que contaba 16 años, constituye una versión libre de la novela Carmen de Prosper Mérimée. La interpretación de Chalbaud, a pesar de recrear la mencionada obra, contiene elementos del contexto socio histórico de la época. Ambientada en la zona portuaria de la Guaira a finales de la década del setenta, dibuja la Venezuela que experimenta las consecuencias negativas de la bonanza petrolera.

El puerto de la Guaira, principal puerto de altura del país, constituye la entrada para el comercio internacional, sitio propicio para la actividad delictiva del contrabando. Negocio ilegal en ascenso, producto de la situación que experimentaba Venezuela para la época, caracterizada por el incremento de las importaciones, el surgimiento de la economía informal y la exagerada tendencia de la población al consumo de productos importados.

Carmen, mujer perspicaz, se desenvuelve en el mundo masculino de los contrabandistas. Esta situación constituye un reto para el personaje, quien utiliza su belleza para ayudar a los delincuentes a evadir el control legal necesario para introducir mercancías que proviene de puertos extranjeros. Carmen, junto a los contrabandistas, se las ingenia para ingresar al país mercancías por sitios diferentes a los autorizados, o en otros casos ocultando las mismas para evadir la acción de la autoridad aduanera. De igual manera incita a la autoridad a trasgredir la ley, cuando valiéndose de sus atributos logra que José Navarro, el Guardia Nacional, traspase las fronteras de lo lícito hacia lo ilícito. La película por tanto se convierte en una ventana que muestra elementos de la crisis socioeconómica que el país comienza a experimentar.

Carmen se ve envuelta en una relación obsesiva compulsiva que desencadena su muerte. La actitud machista representada en el personaje masculino no soporta la decisión de Carmen de dejarlo, por lo que se atribuye el poder sobre la vida y la muerte y decide asesinarla. Este desenlace pone en evidencia el ejercicio de la violencia sobre la mujer que intencionado o no “tiene el propósito de preservar la desigualdad y con ello, la supremacía masculina. Esto convierte a la violencia de género en un concepto político que expresa la posición de subordinación, desigualdad, marginalidad y riesgo que ocupan las mujeres por el simple hecho de ser mujeres” (García 2013, p.1)

6.2. Descripción, análisis e interpretación del largometraje: Macu, la mujer del policía

6.2.1. Ficha técnica

Título: Macu, La mujer del policía

Año: 1987

Duración: 91 min

Directora: Solveig Hoogesteijn

Protagonistas: Daniel Alvarado, María Luisa Mosquera, Frank Hernández (Spano), Ana Castell, entre otros.

Personaje femenino protagónico: Macu

Resumen:

Acompañada bajo el son de la salsa, camina una mujer por la barriada de Chapellín, las personas murmuran a sus espaldas sobre su culpabilidad de los tres asesinatos, así comienza la historia de Macu, una joven de 15 años que se encuentra casada con un policía 20 años mayor que ella y es acusado de homicidio.

A la edad de 11 años fue obligada por su abuela a casarse con Ismael, un policía que mantenía una relación con su madre pero que mostró interés por ella, a pesar de su niñez. La abuela vio en esta salida la manera de beneficiarse monetariamente del problema. Al pasar el tiempo, ambos conformaron una familia con dos hijos, pero Macu al ser una joven de 15 años comienza a experimentar los deseos de cualquier chica de su edad:

salir a bailar, estar con sus amigos, practicar deporte y enamorarse de alguien contemporáneo.

Macu hace conexión con Simón, se enamora de él y comienzan una relación en secreto. Ismael al sospechar la situación comienza a ejercer su autoridad para recordarle que él es su esposo. Sin embargo, Macu sigue manteniendo su relación con Simón. Ismael sintiendo su virilidad cuestionada por las personas del barrio, decide armar un plan para deshacerse de él y sus amigos.

Después de una requisita policial, comandada por el propio Ismael y su patrulla, desaparecen dos de los amigos de Simón, esto trajo la alarma de la barriada. Simón decide buscar a Macu para escaparse y comenzar una nueva vida lejos de Ismael, pero el temor de ella es mucho mayor y el estar atada con dos hijos le hace negarse a la petición, haciendo que Simón se fuera decepcionado ante la decisión de ella.

Al cabo de unos días, desaparece Simón misteriosamente y las personas comienzan a culpar a Ismael de la autoría intelectual de los tres asesinatos. Confundida por las acusaciones, Macu decide volver a casa de su madre y abuela para poder pensar con claridad lo acontecido. Estando en el hogar, Macu empieza a tener recuerdos de cómo comenzó su relación con Ismael y se percató que su abuela la vendió. Aunque la decepción era grande al descubrir este acontecimiento, se resigna y decide volver con Ismael.

Al volver, la policía ya había recopilado suficiente información para inculparlo del asesinato de los tres jóvenes, pero Macu debía atestiguar para poder cerrar el caso. Macu, cansada de los problemas y acusaciones, le implora a Ismael que confiese su crimen, pero él le puso la condición que solo lo hará si ella permanece a su lado, a lo cual Macu acepta.

Al confesar su crimen Ismael es apresado y Macu es expulsada de su hogar por sus vecinos del barrio Chapellín. Sin destino, ni hogar Macu se encuentra sola con sus hijos cumpliendo la promesa de mantenerse al lado

6.2.2 Tabla 4. Matriz de análisis de la película: Macu, la mujer del policía

Aspectos a registrar		Producción fílmica:	Evidencia en imágenes	Tiempo	Evidencia en los diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)			
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	<p>Imagen que tiene Ismael de Macu:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La mujer deseada desde corta edad, la mujer de sus sueños. Ismael se dedicó a darle a Macu, desde pequeña, aquellos placeres y objetos que ella no podía adquirir. Sintió la necesidad de protegerla y proveerle en sus necesidades. Este sentimiento de deuda moral surgido en Ismael surge como consecuencia de haberla separado a tan temprana edad de su hogar. 	 <p>Figura 42</p>	57:04	<ul style="list-style-type: none"> - Ismael: Si tú te portas bien te voy hacer muchos regalos, Hugh ... Cuando tú seas grande te voy a llevar al Tigre, para que veas la casa donde yo nací y mi mama te conozca. ¿Te gusta? - Macu: (Asiente con la cabeza) (Ismael la abraza) - Ismael: Yo no quiero que tú trabajes más Macu.
		<ul style="list-style-type: none"> - La mujer objeto sexual, joven destinada a satisfacer al marido. Esta posición es fundamental para él debido a que el papel de madre y esposa no era representado a plenitud por Macu. El haber sido separada a temprana edad no le permitió tener una guía de cómo desarrollar los diferentes roles. 	 <p>Figura 43</p>	1:10:03	
		<ul style="list-style-type: none"> - Ismael ve a Macu como un objeto de su pertenencia, por ello utilizó la violencia psicológica y física que le permitieron imponerse dentro del contexto familiar y ayudó a mantener su poder dentro del hogar. 	 <p>Figura 44</p>	1:06:08	<ul style="list-style-type: none"> - Ismael: Yo sé, que esto Macu lo tenemos que resolver juntos.... Porque esto que nos está pasando es muy grande.... yo te conozco bien, yo sé quién eres tú, a fin de cuentas, yo estoy hecho para ti y tú estás hecha para mí.

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	<p>Imagen que tiene Simón de Macu: Para Simón Macu, fue una mujer difícil de alcanzar. Se sintió atraído por el gran físico y su sensualidad. Simón tuvo una conexión inmediata con ella debido a que ambos poseen la misma edad. La consideró como su novia. Al ver que las cosas empezaron a complicarse, la invitó a correr el peligro de escaparse y hacer una vida juntos</p>	 <p>Figura 45</p>	17:54	<ul style="list-style-type: none"> - Simón: El hombre está de guardia mañana... ¿Nos escapamos? - Macu: ¿Y la escuela? Tú no querías que aprendiera algo ps. Simón: ¿Te gusto o no? - Macu: (Asiente con la cabeza) - Simón: Te recojo mañana en la escuela
		<p>Imagen que tienen los Medios de Comunicación: Para los medios de Comunicación ella fue la culpable de los asesinatos. La sociedad la tildó de mujeriega ya que para ellos ella mantuvo relaciones sexuales con los tres desaparecidos.</p>	 <p>Figura 46</p>	02:50	<p>-Periodista 1: Tú le fuiste infiel a tu marido, tú lo traicionaste y entonces reacciono. Tú tienes mucho que ver.</p> <p>-Macu: Yo no tengo nada que ver, hablen con él.</p> <p>Periodista 2: Todos aquí dicen que estuviste con los tres muchachos.</p> <p>-Macu: Eso no es verdad, ellos eran mis amigos, mi esposo lo sabía...</p> <p>-Periodista 3: Eran tus amigos, entonces ¿Piensas que andan desaparecidos?</p> <p>-Macu: Pero señor usted me está confundiendo, no, no, yo no quiero dar declaraciones, yo no quiero decir nada.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	<p>Imagen que tiene la Abuela: Para la Abuela, Macu fue la posibilidad de resolver los problemas económicos que tenían en el hogar. Al principio pretende ignorar todo lo que sucede entre Macu e Ismael a, fin de obtener alguna ganancia de la situación. Aun estando adulta sigue ignorando los problemas existentes de la relación de Macu con Ismael.</p>	 <p>Figura 49</p>	51:18	<p>- Abuela de Macu: Vete para allá hija, has como si no hubiera pasada nada, has como antes. No lo vuelvas más loco. - Mama de Macu: Y tú que la obligaste a casarse... - Abuela de Macu: Si, es lo que debe hacerse cuando un hombre se lleva a una niña de 11 años. - Mama de Macu: Pero en este caso la mamá soy yo... A mí me echan la culpa de todo. - Abuela: Pero bueno no sé lo que quieres, Ismael nos ayudó a nosotras y le doy todo a Macu.</p>
		<p>Imagen que tiene el barrio (sociedad) Para la Sociedad (El barrio Chapellín): ella fue culpable de los asesinatos. Esto surgió porque Ismael era un policía corrupto y celoso. Ante esta situación, no quedó como una víctima del policía sino, como una de la responsable. Ganó el repudio de la barriada</p>	 <p>Figura 50</p>  <p>Figura 51</p>	43:17 1:26:35	<p>- Hermana de Simón: ¿Tú viniste o te mandaron? ¿Por qué no le preguntas eso a tu marido? - Mamá de Simón: Mira Macu yo no quiero hablar contigo... Gracias a ti tenemos tres desaparecidos, y aquí mi hija los desaparecidos no aparece más nunca</p> <p>(Personas alrededor de su casa) Individuo: Macu ¡sal que te vamos a quemar la casa!</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)			
2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.a Según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros	<p>Esposa: Fue el rol más importante que ejerció dentro de la historia. En diferentes escenas se pudo observar como Ismael utilizaba su poder para recordarle a Macu que le pertenecía.</p> <p>Este rol lo ejerció de manera sumisa convirtiéndola en un personaje lleno de temores que fueron alimentados por él.</p> <p>El haberse casado muy pequeña con Ismael, la encasilló en este rol</p>	 <p>Figura 52</p>	16:45	<p>- Ismael: Ven acá mi amor, ven acá. ¿Con quién estoy yo casado? ¿Ah? Contigo verdad, yo me case contigo. Tú eres mi esposa... ¿A quién mantengo yo? Yo te mantengo es a ti</p>
		<p>Madre: El rol de madre fue interpretado como "Obligatorio" producto a que lo abordó desde la perspectiva que no existe escape a la situación. El lado "natural" que pudiéramos llamarlo amor de madre, no se reflejó por ella, por el contrario, fue un impedimento para poder desarrollar su adolescencia a plenitud.</p>	 <p>Figura 53</p>	29:47	<p>- Macu: ¡Tú no me quieres! Tú andas allí con esa Ángela y yo, como una gafa, cuidando niños. ¡Tú!.. (Ismael le da una cachetada)</p> <p>- Ismael: ¡Eres como todas! Malagradecida... ¡Antes cuidadas niños ajenos!</p>
		<p>Hija: En varias oportunidades buscó refugio en casa de su Madre y Abuela, lo cual contempló en su rol de hija. El hogar donde creció lo percibe como una morada impenetrable.</p> <p>El rol de hija siempre permaneció en su mente a pesar de ser una mujer casada. Cuando se separaba de Ismael, tanto la madre como la abuela le aconsejaron sobre lo imperativo de su regreso con su esposo. Aunque tuvo inseguridades, sintió la presión de la familia, por lo cual, terminó obedeciendo.</p>	 <p>Figura 54</p>  <p>Figura 55</p>	49:24	<p>-Mamá de Macu: ¿Por qué no vuelves con él ahora? Pero tú no puedes dejar a tus hijos solos allá...</p> <p>-Macu: A ellos no les va a pasar nada mamá, Ismael los quiere mucho.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.b Según el tipo de Familia: ▪ Funcional o Disfuncional	<p>Funcional y Disfuncional: Al principio de la película se observó que la familia de Macu es funcional: Mantuvo la estructura de Madre, Padre e Hijos. Sin embargo, existió una disfuncionalidad ya que ambos insertaron diferentes parejas en la relación.</p>	<p>Funcional</p>  <p>Figura 56</p>	0:06:33	
		<p>Disfuncional</p>  <p>Figura 57</p>	0:12:15		
		 <p>Figura 58</p>	0:18:17		
		<p>En el núcleo familiar de su abuela y madre había disfuncionalidad. No existía una comunicación constante y por ello ignoraron la relación de Ismael y Macu hasta que fue inevitable.</p>  <p>Figura 59</p>	1:01:22		

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.b Según el tipo de Familia: Nuclear o extendida	<p>Extendida: En la casa donde creció Macu se pudo observar las diferentes generaciones existentes dentro de la familia: Abuela, Madre e Hijas. Además se apreció que en la dinámica familiar hubo un “Padrastró” que lo representó Ismael.</p>	<p>Extendida</p>  <p>Figura 60</p>	0:54:45	
		<p>Nuclear: Macu al casarse con el policía Ismael formaron una familia nuclear. Mamá, Papá e Hijos</p>	<p>Nuclear:</p>  <p>Figura 61</p>	0:06:11	
			 <p>Figura 62</p>	0:29:36	

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)				
3. Representaciones de la mujer en el mundo laboral	3.a Según su profesión	No se apreció.				
	3.b Según su oficio	<p>Ama de casa: Macu se presenta como una ama de casa producto que, a lo largo de la película, realizó labores del hogar.</p> <p>Hay que resaltar que Macu le hizo ver a Ismael que por su culpa no sabe hacer absolutamente nada.</p>		 <p>Figura 63</p>  <p>Figura 64</p>  <p>Figura 65</p>	<p>1:08:48</p> <p>1:10:23</p> <p>1:06:56</p>	<p>Macu: ¿Te das cuenta Ismael? Quién me queda eres tú. ¿Qué se hacer yo? Nada.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)			
		Estrato socioeconómico que representa la mujer , de acuerdo a:			
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia	<p>La historia se desarrolló en la barriada de Chapellín, en Caracas. Se pudo observar las diferentes construcciones existentes a lo largo del barrio lo cual demostró que surgieron de la necesidad de cada persona de conseguir un habitad.</p> <p>Cada construcción contempló de diferentes materiales por consiguiente sustenta la necesidad de construcción sin prevenir las consecuencias.</p>	 <p>Figura 66</p>	13:54	
		 <p>Figura 67</p>	0:29:10		
		 <p>Figura 68</p>	0:01:41		

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.b Vivienda: tipo, tenencia y condiciones (estado de la vivienda, servicios que posee)	<p>La vivienda que poseían Macu y el policía Ismael, fue de tenencia propia. Se deduce que esta fue construida por el policía antes de casarse con Macu o en el proceso.</p> <p>Vivieron en una casa humilde que poseía los elementos básicos para poder desarrollar su vida con cotidianidad (televisor, utensilios de cocina, muebles entre otros, baño).</p> <p>La vivienda estuvo en buenas condiciones y poseía algunos servicios (Agua). Hay que destacar que dentro de la vivienda la zona del cuarto principal, donde dormía Macu e Ismael, nunca tuvo luz. Normalmente la habitación estuvo iluminada por velas, pudo significar que no poseían instalaciones eléctricas por toda la casa o que la luz era robada.</p>	 <p>Figura 69</p>  <p>Figura 70</p>  <p>Figura 71</p>	<p>0:22:07</p> <p>0:45:47</p> <p>0:38:09</p>	
	4.c Condición laboral	No se apreció			

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)			
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.c Condición laboral	No se apreció			
	4.d Nivel académico	Macu, a pesar de tener 15 años de edad, estaba estudiando en el colegio (primaria). Esto se deduce a partir de su uniforme escolar: camisa blanca y falda azul.	 Figura 72	0:25:14	
	4.e Bienes económicos que posee	No posee bienes económicos ya que todos los bienes materiales son producto del trabajo de Ismael en la policía. Es por ello que al irse del hogar, llevó consigo un bolso con pocas cosas que a simple vista no se pudieron apreciar.	 Figura 73	1:25:40	
	4.f Afiliaiones: clubes, gimnasios, grupos religiosos, grupos culturales, recreativos	Macu perteneció a un grupo recreativo no definido. En ellos existen diferentes tipos de reuniones que buscaron la recreación de sus integrantes (jugar béisbol, bailar y reunirse para pasar el rato)	 Figura 74  Figura 75	0:13:53 0:10:58	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
5. .Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	5.a Dentro de la familia	<p>Familia con Ismael: Juega el rol de esposa dentro del hogar. La posición que tuvo fue sumisa producto a que Ismael siempre estuvo ejerciendo su poder para que crear inseguridades y temores en ella. Esto le provoco dependencia hacia él.</p> <p>Familia conformada por su Madre, Abuela y Hermana: Macu ante los ojos de su familia es vista como un medio que les permitió conseguir sustento monetario.</p>	 Figura 76  Figura 77  Figura 78	<p>1:09:53</p> <p>0:49:32</p>	<p>- Ismael: Qué edad tenías cuando te conocí. - Macu: 8 Ismael: ¿Y cuándo nos escapamos? - Macu: A pues 11, 11 años. - Ismael: Vamos a cumplir 8 años juntos y todavía no me sabes planchar el uniforme. Yo te conozco bien Macu, un día jalas pa acá. - Macu: ¡A sí! Ps ¡Aquí es donde estoy! - Ismael: ¡Tú volviste conmigo porque eres una interesada! - Macu: ¿Pero qué quieres Ismael? ¿Qué quieres que haga? Ismael: Tú sabes de lo que estoy hablando.</p> <p>- Abuela: Pero bueno no sé lo que quieres, Ismael nos ayudó a nosotras y le doy todo a Macu.</p>
	5-b- En el ambiente Laboral	No se apreció			

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)				
5. .Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	5.c En el grupo de amigos	Dentro de su grupo de amigos fue vista como el ideal de "chica linda". Surgió a partir del carisma, belleza e inocencia. También la percibieron como intocable o inalcanzable, debido a que es esposa de un policía. Esto resultó atractivo para personas como Simón ya que pudo comprenderse como una manera de vivir el peligro o romper las leyes		 <p>Figura 79</p>  <p>Figura 80</p>	11:30	<p>-Simón: Tú marido es bravo</p> <p>-Macu: No porqué</p> <p>Simón: Porqué es policía, todo los policías son bravos</p> <p>-Macu: él no es así Simón: Mejor para ti y también para mí.</p> <p>-Macu: Siempre se tiene que meter en todo</p> <p>-Amiga: Buena chama, tú sabes cómo es la vaina, él está mosca contigo y Simón... Además es tu marido y encima policía.</p>
	5.4 Grupos Político	No se apreció				
	5.e Grupos religiosos.	Existe una devoción a la virgen de Coromoto por ende son de religión católica. (Hay un altar adornado con velas y flores en donde ella es la imagen principal)		 <p>Figura 81</p>	1:16:00	
	5.f Grupos artísticos e intelectuales	No se apreció				

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)				
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6. a.1. Oral:	<p>La protagonista no tiene casi coloquialismos pero estuvo consciente que su entorno si lo utilizaba. Esto la convierte en receptora porque aunque no haga uso de ellos entiende sus significados.</p> <p>En el único momento en que utilizó uno de ellos fue por la impotencia que sentía contra Ismael.</p>	 <p>Figura 82</p>	14:19	<p>- Amiga: Noooo, ¡Se la tiene afincada!</p> <p>- Amigo: No le pare a eso pana...</p> <p>- Hermana de Simón: La tiene agarrada con el hermano mío...</p>
		✓ Palabras más utilizadas ✓ Coloquialismos		 <p>Figura 83</p>	1:06:22	<p>- Macu: Tú me jodiste mi vida, mi abuela también me la jodió,.. ¡Me vendió!. ¿Mi mama? Tú la conoces, igual.</p>
	6. a.2. Gestual:	<p>Expresión del rostro: Demostró una cierta sencillez e inocencia en la mirada la cual va reflejado a su personaje como rol tímido e inseguro. Sin embargo se mostró, algunas veces, pícara con la finalidad de cautivar a Simón.</p>	 <p>Figura 84</p>	0:02:13		
✓ Expresiones del rostro ✓ Expresiones del cuerpo		 <p>Figura 85</p>	0:18:20			

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Macu, la mujer del policía (1987)				
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6.a.2. Gestual: ✓ Expresiones del cuerpo	<p>Expresión del cuerpo: Denotó sensualidad al caminar. Estos fueron acompañados con gestos inocentes que son involuntarios, es decir, no estaba consciente de ellos.</p>	 <p>Figura 86</p>	0:02:24	
		6.a.3 Lenguaje Vestimenta	<p>Macu a pesar de vivir en un barrio, tenía ropa que resaltaba su figura y lado femenino. Se encontraron en excelentes condiciones y denotaron que pudieron ser prendas caras.</p>	 <p>Figura 87</p>  <p>Figuro 88</p>  <p>Figuro 89</p>	0:19:45 0:14:27 0:41:52	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.b Lenguaje utilizado según el ambiente o situación donde participan los personajes (Lugares habituales en donde se encuentran)	<p>En su hogar: Una persona obediente que buscó complacer a su marido y cuidar a sus hijos. Denota inseguridad y miedo.</p>	 Figura 90  Figura 91	<p>0:30:06</p> <p>0:46:11</p>	
		<p>En la plaza y en la calle: Se percibió como mujer viva, llena de alegrías y sin preocupaciones. Estas acciones van relacionada de acuerdo a la edad que tiene.</p>	 Figura 92	<p>0:30:26</p>	
		<p>En casa de su Madre, Abuela y Hermana: Era sumisa y obediente. Se vio una cierta decepción o tristeza cuando descubrió que ella fue vendida. A pesar de esta situación, ella sigue obedeciendo las diferentes autoridades dentro del hogar.</p>	 Figura 93	<p>1:06:22</p>	<p>- Macu: Tú me jodiste mi vida, mi abuela también me la jodió,.. ¡Me vendió! ¿Mi mama? Tú la conoces, igual.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.a Roles	<p><u>Macu</u> Hija, esposa, madre, ama de casa.</p>	 Figura 94 (Madre)	0:29:21	
			 Figura 95 (Hija)	0:57:36	
			 Figura 96 (Esposa)	1:04:48	
			 Figura 97 (Ama de casa)	1:08:22	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<p>- <u>La pobreza</u> La situación de pobreza en la que se encuentra Macu, la obliga a aceptar una relación de sumisión / dominación ante Ismael de quien depende económicamente. Esta situación la coloca frente a varios dilemas y dificultades :</p> <ol style="list-style-type: none"> Reconocer el haber sido utilizada por su familia como un medio para salir de sus dificultades económicas Aceptar con resignación su rol de esposa, madre y ama de casa. Consentir las infidelidades de Ismael. 	 <p>Figura 98</p>	0:55:00	
			 <p>Figura 99 (Dilema a)</p>	1:02:00	
			 <p>Figura 100 (Dilema b)</p>	1:31:50	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Macu, la mujer del policía (1987)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Imposición de roles sociales</u> Macu, siendo una adolescente quiere vivir como tal, pero las circunstancias y el entorno familiar y social le imponen el rol de esposa y madre. - <u>Abuso del poder (Violencia psicológica y física)</u> Macu es objeto de varios abusos de poder: <ul style="list-style-type: none"> a. Su abuela y su madre utilizan su autoridad para obligarla a mantener la relación con Ismael b. Ismael, su esposo, siente a Macú como su propiedad, hecho que le hace sentirse con derecho sobre su vida. La violenta verbal y físicamente. <u>Resolución de conflictos</u> Resignarse a mantener una relación marital con Ismael, a pesar de los hechos de violencia acontecidos 	<div style="text-align: center;">  <p>Figura 101</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Figura 102</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Figura 103</p> </div>	<p style="text-align: center;">1:14:37</p> <p style="text-align: center;">0:44:49</p> <p style="text-align: center;">0:30:06</p>	

(Elaboración Propia)

6.2.3 Análisis e interpretación de los resultados.

6.2.3.1. Imagen de la mujer a través de los personajes

Macu, personaje protagónico, fue percibida por casi todos los personajes como el medio para obtener beneficios. No importaba los sentimientos y necesidades que tuviese como hija, nieta, mujer o esposa. Ella fue importante en la medida que era útil a los demás.

El atractivo físico de *Macu* era la cualidad que los demás aprovechaban. Esta condición generó las diferentes actuaciones a su alrededor. Mujer hermosa pero débil, sumisa y obediente que necesita de la protección y autoridad de la madre, la abuela y el esposo.

Dentro de los personajes de la película el que posee mayor relevancia es *Ismael*, esposo de *Macu*. *Ismael* de profesión policía, es un hombre autoritario, que percibe a *Macu* como la mujer hermosa, la mujer de sus sueños que despierta su atracción sexual y que se convierte en un objeto de su propiedad que hay que cuidar y defender.

Dentro de su relación, existieron diversos factores que generaron problemas en su matrimonio. El primer factor corresponde a la edad. Entre *Ismael* y *Macu* hay 20 años de diferencia lo cual implica que él la perciba como una niña, por ende los tratos hacia ella tienden a ser órdenes sobre lo que él espera de una mujer. *Ismael* al adentrarse en la dinámica familiar de la protagonista desde su niñez, le dio la posibilidad de construir el rol de autoridad que con el paso del tiempo se hace más evidente y contundente.

El segundo factor lo constituye el concepto de *Ismael* como el hombre de la casa. Al principio, al conocerla tan joven, *Ismael* tiene la necesidad de mostrarse como una buena persona. La falta de figura paterna dentro del hogar de *Macu*, le permitió aprovecharse e imponer esa concepción de hombre benefactor de la casa. Esto podemos observar que se repite en

diferentes diálogos dentro de la película, haciéndose más recurrentes al cuando ya conforman un núcleo familiar.

Él tiene la concepción que al mantener un hogar debe existir un respeto y una cierta idolatría a su figura. Impone su posición con la finalidad de expresar lo necesario que es la figura de un hombre en la vida de la mujer.

La conexión con Macu, le permitió a Ismael pasar de un lazo afectivo y amoroso a uno sexual y protector, es decir, mientras más se acercaba a ella más abandonaba su rol de padre para convertirse en la figura de esposo y amante. Este último rol le ayudó a reafirmar su concepción de que Macu era de su pertenencia, hecho que le permite justificar el homicidio de los tres jóvenes, al defender lo que era suyo.

En el caso de la *Madre y la Abuela*, observan a Macu desde temprana edad como un objeto benefactor. No existe un lazo afectivo que las conecte, por el contrario está marcado por las necesidades monetarias dentro del hogar.

La figura de la madre, como la concibe el espectador, no responde a los estereotipos normales de este rol. Por el contrario podemos observar que existe una competencia sobre quien prevalece como la mujer de Ismael. Esto genera celos que traen como consecuencia el desprecio hacia Macu y el trato de una niña como si fuera una adulta.

Por parte de la abuela la percepción de Macu como el medio para conseguir dinero, es palpable. La actitud de ignorar el acercamiento de Ismael hacia la nieta fue intencional, dado que él se constituyó en el proveedor del sustento para el hogar. Al observar que ya se le escapaba de las manos toda la situación, buscó la posibilidad de realizar un acuerdo donde ambos salieran beneficiados. Su percepción nunca cambia en toda

la historia de la película, por el contrario, retoma sus viejos hábitos y le recuerda que ella ha sido vendida y que debe obedecer a su marido.

Tanto los *Medios de Comunicación*, como los *Habitantes del barrio de Chapellín* son los actores que juzgan directamente a Macu. La perciben como provocadora de los asesinatos de los tres jóvenes. Ambos actores sociales, cada uno en sus diferentes espacios, la incriminan en los homicidios de los muchachos. En el caso de los medios de Comunicación, la muestran como la promotora de todo el suceso, denigran su imagen ante la sociedad al acusarla de mantener relaciones sexuales con los tres jóvenes. En el barrio Chapellín ocurre exactamente lo mismo, los habitantes la culpan y quieren hacer justicia. En las imágenes muestran el dolor y la rabia al hablar de ella.

En este primer discurso se observó que la autoridad es la que prevalece y sirve para recordar la desigualdad existente. Macu, vista desde estas perspectivas, siempre fue inferior a los demás lo cual permitió su manipulación de acuerdo a las diferentes necesidades de los personajes. El resultado fue la construcción de una mujer sin percepción de quién realmente es, es decir, un desconocimiento de como ella es como persona.

Para refutar esta idea existe el personaje de Simón. Al estar enamorado de Macu busca su bienestar y lo logra haciéndola sentir amada y protegida. Al mismo tiempo, le atrae el hecho de que sea prohibida por lo cual buscará todos los medios para que ella se entregue a él. La conexión entre ambos es inmediata producto de encontrarse dentro de un mismo rango de edad, lo cual hace que la comprenda mucho mejor y busque todo los medios para que ella progrese.

6.2.3.2- *Representación de la mujer en el contexto familiar*

Macu según el parentesco que tiene dentro de su núcleo familiar contempla tres roles: Esposa, Madre e Hija. En los roles de Hija y Esposa

su papel tiende a mantenerse en condiciones similares producto al ejercicio de poder que los personajes hacen sobre ella.

Dentro de estos dos roles, el tema de la obediencia es fundamental para el desarrollo del hilo conductor de la película. En el rol de esposa, la palabra y los hechos adquieren importancia en el discurso de Ismael con la finalidad de generar en Macu inseguridades que conlleven a la dependencia de ella hacia él. Los diferentes lazos afectivos, en un primer acercamiento el rol de padre y luego el de esposo, además dentro del entorno familiar ser el único que tenga un trabajo, le permiten ejercer presión en la protagonista y condicionarla para que realice determinadas tareas que contemplan el desarrollo de su rol como esposa. En este caso serían cuidar a sus hijos, complacerlo en sus caprichos y tolerar las infidelidades dentro de su matrimonio.

En su rol como hija, la obediencia es el mecanismo utilizado por sus familiares. Le recuerdan que una hija siempre debe respeto y temor a sus padres, en este sentido al culparla por los acontecimientos donde está involucrado su marido, justifican las acciones de Ismael y la conminan a volver con él.

Macu al observar que ambas mantienen una posición firme sobre su “deber ser” como hija y esposa, decide volver a su hogar junto a Ismael. Este hecho le generó cierta desilusión ya que comprende que su vida ha girado en torno al servicio de los demás.

El abuso de poder, dentro de los diferentes senos familiares, es utilizado para generar violencia psicológica en la protagonista. Bajo los conceptos de construcción del miedo y la desigualdad se creó un personaje sumergido en el maltrato. Es por ello que ambos roles son ejercidos por obligación más que por naturaleza propia.

Macu al no recibir un lazo afectivo y amoroso por parte de su familia e involucrase sentimentalmente y sexualmente con un hombre 20 años mayor que él, tuvo que madurar apresuradamente.

Las concepciones que el espectador tiene sobre qué significa ejercer el rol de madre, son muy diferentes a las que desarrolla Macu en la película. El impacto que implicó tener hijos a temprana edad y estar separada de su seno familiar, la convirtieron en madre biológica más no afectiva. Ella ejerce su rol por imposición de las circunstancias, percibe su condición como un obstáculo para desenvolverse como adolescente.

A lo largo de la película se observó que los hijos para ella representan un peso que no le permiten disfrutar su juventud y para solventar este problema, decide trasladarlo a diferentes personas, es decir deja el cuidado de los niños a los demás.

Según el tipo de familia, Macu a simple vista podría considerarse que posee una familia funcional-nuclear: dentro del hogar habitan madre (Macu), padre (Ismael) e hijos; sin embargo, este concepto se abandona y su familia se transforma en disfuncional, cuando ambos insertan distintas parejas y abandonan sus roles naturales dentro de la estructura familiar.

En nuestra sociedad es habitual que el hombre posea múltiples parejas dentro de una relación formal, sin embargo al invertirse el caso se rompe con creencias colectivas, por ello la infidelidad de Macú es vista de manera diferente a la de Ismael y genera una especie de repudio. La infidelidad cuando es realizada por una mujer, es despreciada y propicia su exposición ante la sociedad. En la película se observa cuando los medios de comunicación y el barrio de Chapellín la juzgan y la culpabilizan de los asesinatos cometidos por su marido.

La disfuncionalidad existente en su entorno familiar viene desde los comienzos de su niñez. Macu poseía una familia extendida conformada por madre, abuela, hermana y padrastro.

6.2.3.3. Representaciones de la mujer en el mundo laboral

En el mundo laboral Macu no ejerce ninguna profesión pero si el oficio de ama de casa. Al casarse a la temprana edad de 11 años, quedar embarazada y ser madre de dos hijos, siente la responsabilidad de dedicarse a los cuidados del hogar.

Para Macu este oficio es una obligación que ha desarrollado a lo largo de su vida como mujer casada. Hay que resaltar que uno de los momentos cumbres de la película, cuando decide volver con Ismael al hogar, expresó que ella no sabe hacer absolutamente nada, lo cual permite enfatizar en su condición de dependencia como ama de casa.

La falta de comprensión y las carencias de comunicación dentro del hogar, trajo como consecuencia el desarrollo de una mujer en una familia disfuncional, que no tiene clara concepción sobre quien realmente es. Toda su vida estuvo al servicio de los demás y por consiguiente se sintió usada y abandonada.

6.2.3.4. Representación de la mujer de acuerdo a su estrato socioeconómico

De acuerdo a los diferentes indicadores desarrollados en la dimensión anteriormente señalada, se puede deducir que Macú se encuentra entre el estrato social D, que representa la pobreza moderada.

Existen diferentes factores que permiten ubicarla en este estrato socioeconómico. El lugar donde se desarrolla la película es en el barrio Chapellín. Las construcciones que habitan en él no siguen una estructura

uniforme, por el contrario, cada vivienda está realizada a partir de la necesidad de cada persona.

La vivienda en donde conviven Macu, Ismael y sus hijos es de tenencia propia. Se infiere que su construcción la realizó Ismael antes de conocer a Macu o cuando decide casarse con ella. En ella existen elementos básicos que permiten desarrollar una vida con cotidianidad: vivienda amueblada, utensilios de cocina y limpieza, servicio de agua, entretenimiento, televisión, entre otros.

Hay que destacar que si bien la vivienda posee estos diferentes elementos, también se observan insuficiencias dentro del hogar. En varios lugares de la casa existe el servicio electricidad, sin embargo, dentro de la habitación principal, donde duermen Ismael y Macu, en ningún momento se percibe.

El nivel académico de Macu no corresponde con su edad. Ella posee quince años y debería estar cursando el bachillerato. Sin embargo, eso se contradice producto a que en una de las escenas poseía un uniforme blanco que indicó que todavía está en el colegio cursando el nivel Primario. Desde muy pequeña Macu demostró no interesarle la educación, esto se ve reflejado cuando Ismael le dice que ella no quiere aprender a escribir, por lo cual es entendible que sigue cursando grados inferiores.

Con respecto a los bienes económicos que posee, no se observó en ningún momento bienes materiales de su pertenencia. Este registro hace suponer la conformidad de Macu solo hacia las cosas que le ofrecía Ismael. Al abandonar su hogar, al final de la película, solo lleva consigo muy pocas cosas en una pequeña bolsa.

A pesar de no poseer ningún bien económico, existen símbolos afectivos que marcaron la relación de Ismael y ella. Un ejemplo de esto es el peluche

que él le entrega de niña y esta mantiene hasta que es quemado por el propio Ismael.

Dentro de su estrato social ella pertenece a diversos grupos recreativos no definidos. En ellos realizan actividades que buscan el esparcimiento de todos sus integrantes: salir a bailar música popular (merengue, salsa, entre otros) y practicar el deporte del béisbol. Ambas actividades son propias de los sectores en donde existe pobreza producto a que son vistos como recreativos, económicos y le dan la importancia a la colectividad.

Todos estos indicadores son los que permiten al espectador entender cuál es la situación en la que vive Macu y así crear significaciones dentro de la memoria que permiten aprobar o descalificar alguna acción. Al analizar las diferentes imágenes inducen que es normal o natural que ocurran este tipo de sucesos, el asesinato de los tres jóvenes, en los estratos más bajos.

Las imágenes presentan estereotipos negativos existentes sobre los jóvenes del barrio; por ejemplo, para ellos es más importante divertirse que estudiar. Se transmite la creencia que en el barrio puede ocurrir cualquier cosa: infidelidades, crímenes, asesinatos.

6.2.3.5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos

La mujer juega diferentes posiciones dentro de su entorno social y en el caso de Macu no es la excepción. Dentro de su familia junto a Ismael ella es percibida como Madre y Ama de Casa, como ya se mencionó anteriormente, pero estos solo son ejercidos en menor grado.

A lo largo de la película la verdadera posición que tiene Macu dentro del hogar es el de la esposa o “mujer” de Ismael. Hay que destacar que este

rol es el más significativo producto a que constantemente Ismael le recuerda que ella es de su propiedad.

Ismael, al observar la belleza y juventud que posee Macu, busca enfatizar su autoridad y dominio. Constantemente se encuentra reafirmando hasta el punto de convertirla en un objeto que puede manipular a su antojo. Al encontrarse casada, la sociedad espera que se moldee al con deber ser de una esposa, es decir, que pueda servirle y mantenerse al lado de él.

Los dos factores anteriormente señalados, y agregando que la profesión de Ismael es policía, ejercen la suficiente presión en Macu para adquirir diferentes inseguridades sobre ella como persona. Al final busca abandonar este rol de la “mujer de Ismael” con la finalidad de reivindicarse y tomar posición de igual ante él, sin embargo, el entorno afecta esta concepción y decide volver a su posición.

En su grupo de amigos es vista como la “la mujer del policía” lo cual genera en sus iguales la percepción de inalcanzable e intocable. Al mezclar este factor con la belleza tanto física como interna (es carismática y amigable) que ella posee, en los hombres induce en querer conquistarla y así romper las reglas que le permite vivir una aventura.

De acuerdo a los grupos religiosos tanto Macu como Ismael podrían considerarse miembros de la fe católica. En Venezuela esta religión posee la mayor cantidad de seguidores. Aunque no hacen referencia directa sobre ella, en una escena se observó un altar hacia la Virgen de la Coromoto el cual es el mayor icono religioso para los venezolanos practicantes.

6.2.3.6- Representación de la mujer a través de su Lenguaje (Ingenuidad)

El lenguaje es de suma importancia en la construcción de las concepciones de la protagonista. Ella utiliza los medios gestuales, orales y de vestimenta para comunicarse con su entorno.

A nivel oral se observó que Macu participa indirectamente del lenguaje propio de su grupo social. Ella se comunica con ellos, comprende su mensaje, más no utiliza explícitamente el dialecto de sus pares. En el único momento en que utiliza algún coloquialismo, es en una escena, al final de la película, que le expresa a Ismael que la “jodió”. Esto hace referencia que le ha arruinado la vida a una persona. En el lenguaje popular es utilizado cotidianamente y no es exclusivo de un estrato socioeconómico.

A nivel de la gestualidad se puede visualizar el lenguaje del rostro y del cuerpo. En primera instancia, se observa una especie de sencillez que comulga con el concepto que tienen los espectadores sobre la gente que habita en los barrios.

Macu al estar con Simón utiliza gestos que refuerzan su belleza. Muestra picardía lo cual es difícil de evitar; sin embargo, la gran mayoría de sus gestos a lo largo de la película denotan ingenuidad.

Al ser tan joven no tiene el discernimiento sobre qué es lo correcto. La experiencia es la única que le permite distinguir la malicia de las personas y por ello le cuesta entender todo el problema en que se encuentra sumergida. Ante esta situación, ella desarrolló gestos que denotan inseguridad y temor. Un ejemplo crucial para entender lo anteriormente señalado, es cuando Macu comienza a lavarse el cabello con la finalidad de que ocultarle a Ismael las ganas de llorar. El llanto es asociado con el miedo y la tristeza y en este caso implicó comprender que Ismael, producto de los celos, había cometido los asesinatos.

Con respecto a las expresiones del cuerpo toda su figura y lenguaje denotan sensualidad. Desde pequeña tenía gestos, involuntarios que expresaban su sexualidad y el poder que este ejercía. Un ejemplo de esta

afirmación, es la escena que se le acerca Ismael con la finalidad de recibir caricias. Al crecer sigue utilizando estos gestos con la finalidad de seducir a Simón y así incitarlo a vivir una aventura.

La sensualidad de Macu es enfocada hacia Simón e Ismael, pero su entorno también lo percibe. En el caso de los hombres expresado en el deseo por tenerla y en las mujeres la sensación de envidia.

El otro indicador a contemplar es el Lenguaje a partir de la vestimenta. Al observar la ropa que utiliza la protagonista, podemos inferir que busca exaltar su sensualidad y feminidad. Marcado por vestidos, faldas y short, camisas delicadas, zapatos y accesorios de acuerdo a la vestimenta, busca remarcar la personalidad de ella: una joven de 15 años que se encuentra explorando su sexualidad.

El tipo de vestimenta permite a Macu diferenciarse de su entorno social. Al encontrarse siempre bien vestida, da una apariencia de superioridad que la coloca como centro de atención en el barrio y genera comentarios positivos y negativos en torno a ella. La ropa funciona como un diferenciador dentro de los diferentes estratos socioeconómicos. Para muchas personas encontrarse presentables, poseer alguna ropa o accesorio de marca, crea un nivel de prestigio en sus pares.

Dependiendo del ambiente donde se socializa, se cambia la manera de comunicación. Macu al encontrarse encerrada y ahogada por su esposo y familia creó un lenguaje en donde se transmitía inseguridad e ingenuidad. Aunque predomine este aspecto comunicativo en su vida lo anteriormente señalado, existe un escape para Macu: el exterior, es decir la calle. En ella puede expresar su verdadero ser: una joven divertida y simpática que está en constante aprendizaje.

6.2.3.7 Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.

Macú, la mujer del policía, constituye una película en la que su realizadora Solveig Hoogesteijn traslada al marco del universo fílmico, la historia que conmocionó al país a principios de la década del ochenta: “El triple crimen de Mamera”.

La película constituye una imagen significativa de la crisis social y económica que envolvía al país para ese momento. Se escenifica en una barriada caraqueña, cinturón de miseria de la ciudad de Caracas, en la que se evidencia la marginalidad y precariedad de sectores populares que viven en situación de pobreza. De igual manera se representa el abuso de poder de los cuerpos policiales, signo del deterioro social que experimentaba el país para la década.

En el personaje de Macu, se analiza el papel de la mujer dentro de los sectores de marginados, donde la situación de pobreza le hace difícil superar la condición de sumisión y dependencia en la que se encuentra frente al marido. El no poseer bienes económicos, ni formación académica que la respalde, la obliga aceptar con resignación su rol de esposa, madre y ama de casa de una familia disfuncional, donde la infidelidad está presente.

El abuso de poder y la violencia se ejercen, de manera consciente o inconsciente en la vida de Macu. De manera inconsciente afloran las representaciones de poder creadas por la sociedad y perciben como naturales. La abuela y la madre, imponen su relación de poder dentro del núcleo familiar para obligarla a volver con su marido. Ismael, desde su visión machista, ejerce su poder sobre ella al considerarla de su propiedad personal. De manera consciente el marido ejerce su poder a través de la violencia física y psicológica que practica sobre ella, esto es lo que algunos autores denominan violencia de género.

El personaje protagónico devela su deseo de libertad y superación, sin embargo estas aspiraciones se ven truncadas ante la situación en que se

encuentra: casada con un policía y con hijos. Macu, siendo una adolescente aspira vivir como tal: jugar, bailar, estudiar con muchachos de su edad, pero las circunstancias y el entorno familiar y social le imponen el rol de esposa y madre. Lo reflejado en el filme, constituye una analogía a las aspiraciones de la población venezolana que desea salir la situación de crisis social y económica que la agobia

El deseo de libertad y progreso están subrayados en la meta del personaje principal. Estos deseos son el reflejo de un país que todavía no ha vivido el valor de la libertad como consecuencia del proceso demográfico y mucho menos ha palpado el valor del progreso antes las contradicciones internas (Echeverría, 2009, ¶ 20) .

El final de la película, constituye la forma como el personaje principal resuelve el conflicto. La imagen final que coloca a Macu con sus hijos caminando hacia la cárcel donde se encuentra su esposo, nos refleja el sentimiento de resignación del personaje. De alguna manera con esta imagen se expresa la justificación que la sociedad le otorga al personaje masculino quien se muestra en su derecho de defender la dignidad ofendida sacando del camino, así sea con la muerte, a quien desestructuró su familia. La representación social sobre el concepto de hombre y sus atribuciones sobre la mujer se impone y justifica cualquier acto de violencia cometido. Este final lo explica muy bien la Asociación Civil “Ya Basta de violencia contra la mujer” cuando señala:

Los factores culturales incluyen las definiciones culturales de los roles apropiados tanto para hombres como para mujeres y las expectativas del cumplimiento de los mismos dentro de las relaciones. Existe también una creencia de superioridad inherente de los hombres sobre las mujeres misma que les da valores y derechos de propiedad sobre las mujeres, así como la noción de la familia como una esfera privada y bajo el control masculino. Otro de los factores culturales es la aceptación de la violencia como un medio para resolver conflictos. (s/f, ¶ 15)

Descripción, análisis e interpretación del largometraje: Caracas amor a muerte

6.3.1. Ficha técnica

Título: Caracas amor a muerte

Año: 2000

Duración: 91 min

Director: Gustavo Balza

Protagonistas: Eliana López, Luke Grande, María Antonieta Ardila, Luis Fernández, Iván Tamayo.

Personajes femenino protagónico: Aixa

Resumen:

Acompañado con el sonido de una bandola, comienza a caer la noche en la parroquia del 23 de Enero, en Caracas, locación donde fue grabada la obra fílmica Caracas amor a muerte de Gustavo Balza. Desarrollada en la década de los noventa, busca reflejar y tocar temas sensibles para la sociedad venezolana como la violencia y el aborto.

La obra cuenta la historia de Aixa una adolescente que vive en la parroquia del 23 de enero junto su abuela. A la edad de 15 años queda embarazada de su novio Ramón, un joven delincuente que la incita a vivir al borde de los excesos de la droga y la violencia.

Carmen, la abuela, al descubrir que Aixa se encuentra embarazada, siente una gran decepción debido a que observa como la historia de las mujeres de su casa se vuelve a repetir. Ante esta situación, decide

comunicarse con Sergio, un ginecólogo-obstetra, para que le practique el aborto a la joven. Ramón al enterarse de los planes, comienza a amenazarla hasta llegar al punto de quererla matar.

Al mismo tiempo, la abuela, creyente de la fe católica, decide confesar al padre Carmelo, la decisión de provocarle a su nieta un aborto, porque espera que ella tenga una vida mejor a la de sus hijas y a la ella misma. El cura, impulsado por sus creencias, le dice que estará en pecado mortal y hará todo lo posible para convencer Aixa sobre abandonar esas ideas.

Ante tantas personas opinando sobre qué pasará con su destino, Aixa se siente invisible y sola, es por ello que a lo largo de la película habla muy poco para hacer referencia sobre su falta de voz. La confusión y el dolor hicieron que se refugiara en el alcohol y el consumo de drogas con la finalidad de poder escapar de la realidad que afronta.

Aixa cansada de toda esta situación decide acabar con su vida e ingiere una cantidad exorbitante de pastillas, pero reconsidera todo el problema y reconoce que la única forma era enfrentar la situación y tener al bebé. Sin embargo, la cantidad de pastillas hacen efecto y debió moverse rápido al hospital para poder salvar su vida y la del bebe.

Al final de la película, llega al hospital donde Sergio le ofreció atención médica y comienza a recuperarse. Ramón, su novio, al ver que ella no se encuentra en su casa decide visitar el hospital para confirmar si se había realizado el aborto. Al encontrarla en una camilla, la impotencia se apoderó de él y decide acabar su vida disparándole.

6.3.2 Tabla 5. Matriz de análisis de la película: Caracas amor a Muerte

Aspectos a registrar		Producción filmica Caracas amor a muerte (2000)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los personajes	<p>Imagen de Carmen que tiene Aixa: Carmen (Abuela): Concibe a Aixa como una joven indefensa e insegura. Más que una nieta, la percibe como hija y mano derecha. Siente decepción al ver que con ella se repite la historia sus dos hijas y de ella misma, al quedar embarazada a la misma edad. Busca evitar esta situación y le exige que aborte.</p>	 <p>Figura 104</p>  <p>Figura 105</p>	<p>23:30</p> <p>0:08:11</p>	<p>-Carmen (Abuela): Tú y yo siempre hemos estado una al lado de la otra... Como si fueras mi hija y no mi nieta.</p> <p>Carmen (Abuela): No quiero más tripones en esta casa.</p>
		<p>Imagen de Carmen que tiene Arelis: Arelis (Madre): A pesar de ser la madre de Aixa, tiende a despreciarla y a percibirla como un estorbo. No existe ninguna conexión entre ambas, por el contrario, no le interesa los problemas que pueda representar que su hija esté embarazada ya que desde hace tiempo se desentendió de ella para rehacer su vida.</p>	 <p>Figura 106</p>  <p>Figura 107</p>	<p>0:42:54</p>	<p>-Arelis (Madre): Anda y busca la lacra esa que te preño. ¡Qué te aguante él!</p> <p>(Sale Aixa de la casa y Arelis mira a la mamá)</p> <p>-Arelis (Madre): No sé para que vine... De verdad.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Caracas amor a muerte (2000)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los personajes	<p>Imagen de Carmen que tiene Sergio Sergio (Médico): A pesar de que tiene poco tiempo conociendo a Aixa, la percibe como una niña la cual hay que proteger. Impulsado por Carmen, la abuela, tiene la necesidad de motivarla para que tome la decisión de abortar, sin embargo, siempre respetará la decisión de ella sobre hacerlo o no.</p>	 <p>Figura 108</p>  <p>Figura 109</p>	0:55:47	<p>-Sergio: Yo quiero ayudarte Carmen, de verdad... Yo estoy de acuerdo contigo, tal vez eso es lo mejor para Aixa, pero yo no puedo obligarla... ¡Yo no la puedo traer acá amarrada! Si ella fue mujer para preñarse, también es mujer para decidir.</p>
		<p>Imagen de Carmen que tiene Carmelo: Carmelo (Cura): La percibe dentro de la concepción cristiana de la mujer como madre que no debe decidir sobre la vida de otra persona. Para él es una aberración toda la situación y por ello trata de convencer tanto a Aixa como a Sergio para que abandonen las ideas del aborto.</p>	 <p>Figura 110</p>  <p>Figura 111</p>	0:33:58	<p>-Carmelo (Cura): Sergio, nosotros estamos aquí para defender la vida. Sergio: ¿Qué vida chico? ¿Cuál vida? La vida así como venga. -Carmelo: ¡Qué venga! (...) No puede morir quien no ha tenido la oportunidad de vivir.</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica Caracas amor a muerte (2000)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los personajes	<p>Imagen de Carmen que tiene Ramón:</p> <p>Ramón (Novio): Ramón concibe a Aixa como la futura madre de su hijo y por ello ejerce presión para que no lo aborte. La ve como un objeto de su pertenencia, lo cual le permite utilizar la violencia psicológica y física para imponerse en su relación. Al ver que está enamorada la incita a que viva una vida desenfundada en donde los abusos de la droga están presentes.</p>	 <p>Figura 112</p>	47:30	<p>- Ramón: Óyeme bien Aixa, cuidado con sacarte al chamo. Se queda allí dentro hasta que papa dios decida.</p>
			 <p>Figura 113</p>	0:14:49	
			 <p>Figura 114</p>	0:14:15	

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)			
3.Representaciones de la mujer en el mundo laboral	3.a Según su profesión	No se apreció			
	3.b Según su oficio	No se apreció			

Aspectos a registrar		Producción fílmica Caracas amor a muerte (2000)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
Estrato socioeconómico que representa la mujer , de acuerdo a:		<p>La historia se desarrolló en el 23 de enero, una populosa barriada Caracas. Las condiciones del sector son insalubres, edificios deteriorados, muy pocas áreas verdes y espacios para el esparcimiento de las personas. Puntos ciegos que permiten el desarrollo de la criminalidad en el sector.</p>	 <p data-bbox="1249 632 1361 655">Figura 119</p>	0:00:08	
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia		 <p data-bbox="1249 903 1361 927">Figura 120</p>	0:45:21	
			 <p data-bbox="1249 1190 1361 1214">Figura 121</p>	0:48:27	

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)			
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia	Se induce que la vivienda es de la abuela lo cual la hace de tenencia propia. El hogar es pequeño para la cantidad de personas que habitan en él, sin embargo se encuentra amueblada y en buenas condiciones. Se percibieron servicios de agua y luz.	 <p>Figura 122</p>  <p>Figura 123</p>	0:06:44	
	4.c Condición laboral	No se apreció			
	4.d Nivel académico	No se apreció			
	4.e Bienes económicos que posee	Al ella depender de la abuela no se observó ningún bien económico de su pertenencia			
	4.f Afiliaciones: clubes, gimnasios (...)	No se apreció			

Aspectos a registrar		Producción fílmica Caracas amor a muerte (2000)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
5. .Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos	5.a Dentro de la familia	<p>Rol de hija: La posición que ejerce Aixa obedece a un rol de hija. Aunque no esté de acuerdo con los ideales de su abuela, se muestra sumisa y obediente ante las decisiones que tome por ella. Dentro de su hogar su opinión no es importante ya que la consideran como una niña que no puede discernir qué es lo correcto.</p>	 <p>Figura 124</p>  <p>Figura 125</p>	0:11:59	<p>Sergio: ¿Y ella no opina? Carmen (Abuela): No, no tiene edad para estar opinando. Lo mismo fue la madre, lo mismo fui yo.</p>

		<p>Hay que destacar que aunque Ramón no se considere parte de la familia, ha desarrollado un vínculo afectivo con Aixa lo cual es importante para el análisis. Para él juega el rol de su mujer. La posición que tuvo hacia él era de sumisa y obediente producto del amor que sentía. A partir de la violencia psicológica y física, Ramón ejerce su poder para crearle inseguridades y generarle dependencia.</p>	 <p>Figura 126</p>  <p>Figura 127</p>  <p>Figura 128</p>	<p>0:29:05</p> <p>0:47:43</p> <p>0:14:10</p>	<p>-Aixa: ¿Qué, me vas a cortar?</p> <p>-Ramón: ¿Cómo crees que te voy a cortar? Si tú eres mi reina... No me tengas tanto miedo Aixa, así no se puede vivir.</p>
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)				
5. .Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o	5.b En el ambiente laboral	No se apreció				
	5.c En el grupo de amigos	No se apreció				
	5.d Grupos políticos	No se apreció				
	5.e Grupos religiosos.	Tanto Aixa como su familia son practicantes en la fe católica. Para la iglesia la decisión de abortar va en contra de los principios de la fe cristiana y por ello el cura Carmelo busca convencerla de que desista de la idea. Para la iglesia debe cumplirse la voluntad de Dios y no debe interferir en sus designios.		 <p>Figura 129</p>	0:37:18	
				 <p>Figura 130</p>	0:25:52	
5.f Grupos artísticos e intelectuales	No se apreció					

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)				
6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6. a.1.Oral: Palabras más utilizadas Coloquialismos	El lenguaje oral de la protagonista fue muy poco desarrollado hecho que limitó la descripción de este aspecto.			
		6.a.2. Gestual: ✓ Expresiones del rostro ✓ Expresiones del cuerpo	<p>Tanto las expresiones del rostro como del cuerpo reflejaron inseguridad en todo momento. Esto surge como consecuencia de los maltratos que recibe de su novio y su madre y de la presión que ejerce la abuela. Aunque por parte de la abuela no recibe maltratos físicos esta ejerce presión sobre ella para que tome la decisión de abortar.</p> <p>Aixa muestra en su expresión corporal su contrariedad ante las exigencias de todos los que quieren que cumpla con sus deseos. Enfrenta el dilema de abortar o no, esto le genera angustia y sufrimiento que los manifiesta en sus expresiones.</p> <p>Hay que resaltar que a veces se mostraba ante su novio Ramón como una mujer fuerte y autosuficiente pero con esto buscaba ocultar el pánico que sentía de perder su relación.</p>	 <p>Figura 131</p>  <p>Figura 132</p>  <p>Figura 133</p>	1:10:07	0:59:57

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)				
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6.a.3 Lenguaje Vestimenta	La vestimenta de la protagonista consistió en faldas, suéteres amarrados a la cintura, camisas cortas y botas. Buscan resaltar su figura de adolescente rebelde, que no le importa su apariencia ni el qué dirán.		0:46:06	
					0:13:17	
	6.b Lenguaje utilizado según el ambiente o situación donde participan los personajes (Lugares habituales en donde se encuentra)	En todos los ambientes tendía a mostrarse como una persona insegura y llena de temores. Estaba agobiada de tener que escuchar como las personas decidían el futuro de ella, lo cual hizo que se cohibiera de desenvolverse con naturalidad.		0:24:02		
				0:08:56		

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)			
7. Representaciones en el momento histórico de la producción filmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.a Roles	<p><u>Carmen</u></p> <p>Hija-Nieta</p>	 <p>Figura 138</p>	0:23:39	
	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<p><u>Reto – Dilemas y dificultades confrontadas:</u></p> <p><u>Dilema:</u> Su posición ante el aborto.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aixa al salir embarazada de un delincuente juvenil, provoca un dilema familiar y social sobre la conveniencia o no de abortar. <p><u>Dificultad:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Relación obsesiva compulsiva que establece con Ramón, su novio, la sumerge en el mundo del alcohol y las drogas. 	 <p>Figura 139</p>  <p>Figura 140</p>	1:06:38	1:17:29

(Elaboración Propia)

6.3.3 Análisis e interpretación de los resultados.

6.3.3.1. Imagen de la mujer a través de los personajes

En la película *Caracas amor a muerte*, la mayoría de los personajes han creado una voz para Aixa. Todos hablan y deciden por ella, obviando su derecho a expresarse. Al ser una mujer que apenas se encuentra en la etapa de la adolescencia, las personas sienten que no tiene la capacidad de decidir por ella misma, en este sentido todos opinan sobre su destino, sobre la decisión de mantener con vida a su hijo o abortar.

Tanto Carmen, la abuela, como Ramón, el novio, fueron los que más compartieron esta percepción, pero cada uno respondió bajo sus intereses particulares.

La abuela, percibe a Aixa como si fuera su propia hija. Al ser tan joven la considera como una persona insegura e indefensa que necesita la protección y el cuidado de una madre. El que su nieta se hubiese embarazado a tan corta edad, genera en Carmen cierta decepción y contrariedad al ver que se repite la historia de las mujeres de la familia. Siente que Aixa, es espejo de las malas decisiones que sus hijas y ella misma han tomado. Ante esta situación, ejerce su autoridad para tomar el control sobre su vida proponiéndole el aborto.

Ramón la concibe como la futura madre de su hijo y por ello ejerce presión para que no aborte. Aixa, al estar perdidamente enamorada de él, le da la oportunidad de percibirla como un objeto de su pertenencia. Es por ello que utiliza la violencia física y psicológica para imponerse en su relación e incitarla a vivir una vida desenfundada donde los abusos del alcohol y las drogas están presentes.

En menor medida pero en la misma línea de discernir qué es lo correcto para ella, se encuentra el médico Sergio y el cura Carmelo con dos visiones distintas

del problema y de la joven. Al presentarse estos dos personajes en la vida de la protagonista, sus creencias trascienden y la colocan frente al dilema del aborto.

Ambos personajes, perciben a la joven llena de temores e inseguridades frente al conflictivo embarazo. Ante esta situación, buscan darle respuestas desde sus creencias y visiones del mundo. Esto generó un conflicto sobre lo que debía prevalecer al momento de decidir: la fe o la ciencia.

El cura Carmelo la percibe bajo la concepción cristiana de la mujer portadora de vida, en este sentido trata de convencerla para que abandone las ideas de abortar al señalarle que para el cristiano solo Dios tiene el poder de decidir sobre la vida y la muerte.

En contraposición, Sergio la percibe como una niña que debe ser protegida. Impulsado por la abuela, buscó motivarla para que comprendiera que la mejor opción era abortar. Él tiene la concepción de que al ser tan joven no tiene noción sobre que le puede deparar el futuro, es por ello que se ofrece como una mano amiga para ayudarla ante tal difícil decisión, pero siempre respetando que Aixa es la única que tiene la última palabra.

En última instancia se encuentra Arelis, la madre biológica de Aixa. Ella la percibe como un estorbo en su vida, por ello tiende a despreciarla y mostrar poco interés en sus problemas. Entre ambas no existe ninguna conexión amorosa lo cual es normal entre una madre e hija que se desentendió de su hija desde que estaba pequeña.

6.3.3.2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar

En el contexto familiar Aixa representa naturalmente el rol de nieta, pero su abuela la concibe como una hija. Carmen al encargarse de Aixa desde muy pequeña, después que Arelis la abandonó, sintió la necesidad de criarla y proveerle de aquellas cosas que tanto sus hijas como ella no pudieron tener.

Carmen invirtió tiempo en su educación y se sacrificó para que obtuviera un mejor futuro. La percibe como ese ideal que tiene de hijas el cual nunca pudo ser satisfecho por Arelis y su hermana.

Aixa al ver todo el esfuerzo de su abuela y sentirse amada y protegida, siente una deuda hacia ella, que paga con obediencia. El miedo y el temor que pudo sentir en algún momento fue aplastado y en retribución hacia sus esfuerzos, ella se muestra sumisa y confiada ante las decisiones de Carmen producto a que las percibe como buenas para el desarrollo de su vida.

Con respecto al tipo de familia que poseen, se observó disfuncionalidad en el hogar. En el núcleo familiar se percibió que existen varias generaciones en el hogar: abuela, hijas y nietas, pero hay que destacar, que en el caso particular de Aixa no existe representación de sus padres biológicos, es decir, hay una ausencia de ellos dentro de la casa.

En el caso del padre no aparece en ningún momento en la historia pero de manera indirecta hacen referencia que nunca hizo presencia en la vida de la joven. A su vez, la madre se encuentra ausente de la dinámica familiar producto a que abandonó a su hija a temprana edad y se fue a re hacer su vida en otro lugar lejos de ella.

Al existir la ausencia de ambos roles, específicamente el de la madre, surge una disfuncionalidad que trae como consecuencia el desprecio y la carencia de comunicación entre ambas. Aixa se siente despreciada y no amada, situación que generó un bloqueo que no le permite ver a su madre en este rol, por el contrario, se muestra indiferente ante su aparición y la rechaza.

6.3.3.3 Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece

A pesar que la película reflejó muy pocos factores para la construcción de esta dimensión, se puede deducir que tanto Aixa como su familia pertenecen al estrato socioeconómico D, que significa pobreza moderada.

La historia se desarrolló en la populosa urbanización del 23 de Enero en Caracas. Las condiciones del sector muestran insalubridad ya que la basura se encuentra esparcida por todos lados y los edificios muestran deterioro en sus instalaciones. A su vez, no existen áreas verdes y pocos espacios para el esparcimiento de las personas.

Este sector es conocido por la alta criminalidad en la que se encuentra sumergido. Existen muchos lugares abandonados que permiten el desarrollo de la vida delictiva. Las personas ven las armas como algo cotidiano dentro de su entorno social. Son percibidas como signo de poder al generar intimidación y respeto obligado en la gente.

Según el tipo de vivienda es un apartamento de tenencia propia. Esto se infiere porque estas edificaciones son las primeras construcciones de corte popular desarrolladas en el país, que dado el tiempo de construcción ya son propiedad de quienes la habitan. El apartamento pertenece a la abuela, es un lugar pequeño para la cantidad de personas que habitan en él. En él existían servicios básicos como la luz, agua, gas, entre otros.

Al mismo tiempo la casa aunque no era ostentosa, se encuentra amueblada y en excelentes condiciones. Poseen un radio que utilizan para colocar música y así poder recrearse dentro del hogar.

La manutención de Aixa está a cargo de la abuela, en este sentido no se puede distinguir algún bien económico que sea propio de ella.

6.3.3.4 Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos

La protagonista ejerce diferentes posiciones dentro de los grupos en los que participa. En el grupo familiar es percibida como una hija. Al asumir este rol lo ejerce de forma sumisa y obediente. No muestra opinión ante las decisiones que atañen a ella, producto del miedo o disgusto que puedan generar en su familia.

Aixa está aislada dentro de su entorno familiar. Al ser adolescente su familia no considera importante su opinión, a pesar de ser el centro del problema que provoca el conflicto. Las personas mayores de su familia piensan que, al encontrarse en esta edad no tiene discernimiento para tomar decisiones, por ello buscan ejercer el poder de autoridad para resolver sobre lo qué es lo correcto para ella.

Ramón, el novio, aunque no se considere parte de la familia biológica de Aixa, se considera parte de esta pues ha desarrollado un vínculo afectivo con ella. La relación entre ambos es de sumisión - dominación. Aixa le permite ejercer la autoridad sobre ella. Al considerarla su mujer, la agrede física y psicológicamente, situación que le genera inseguridad y temor. Su relación puede considerarse como obsesiva, ya que depende afectivamente de él, lo que hace que constantemente lo busque a pesar del peligro que significa estar juntos.

La necesidad de Aixa de complacer las necesidades del novio la lleva a una vida de excesos (abusos de drogas y alcohol) y peligros. Esto llega al límite cuando al ver que lo está perdiendo comienza a recurrir a amenazas de acabar con su vida, de manera de generar en él presión de preocuparse y mantenerse a su lado.

Aixa, como su grupo familiar, está vinculada a la religión católica. Para la iglesia, el cual es representado por el cura Carmelo, la posición que ejerce dentro

de este grupo es la de creyente y por ende la decisión de abortar va en contra de los principios de la fe cristiana.

Para la iglesia debe ser la voluntad de Dios si nacerá el niño y el hombre no debe meter interferir en el proceso. El padre Carmelo bajo esta concepción buscó persuadirla para que abandone las ideas de aborto.

6.3.3.5. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje

A lo largo de la obra fílmica Aixa no se expresa oralmente lo suficiente como para poder desarrollar en plenitud el indicador de la oralidad. Sin embargo, esto no es un obstáculo para que pueda comunicarse con el entorno.

A nivel gestual tanto las expresiones del rostro como el cuerpo reflejaron sentimientos de angustia, preocupación intranquilidad e intimidación. En todos los lugares donde se desenvuelve se evidencia esta situación. Su entorno afectivo, tanto familiar como de pareja, nutre estos sentimientos. La necesidad de que ella responda a los deseos y se adapte a lo que le exige su entorno le crea ansiedad y sufrimiento. Aixa se encuentra en constante depresión producto del dilema de vida que experimenta.

Aunque su gestualidad, como se mencionó anteriormente, a lo largo de la película se mantuvo igual, a veces esta tendía a cambiar para mostrar una mujer fuerte y auto-suficiente pero esto solo era una fachada para ocultar el pánico que sentía de perder a su novio Ramón.

Con respecto a la vestimenta, se observó que la ropa de la protagonista consistió en faldas, suéteres amarrados a la cintura, camisas cortas y botas. Ellos ayudaron a resaltar el concepto de adolescente rebelde y despreocupada. A su vez, su cabello tenía un corte que puede ser considerado masculino lo cual la diferencia del resto de las muchachas de su edad. Para Aixa su apariencia

pudo ser un elemento que la permitía resaltar sobre su entorno y expresarse sobre quién era ella.

6.3.3.6. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.

A pesar que los años noventa no fue la mejor década para la producción nacional, producto de la situación económica que vivió el país, algunos directores de cine se arriesgaron y llevaron a la pantalla grande temas que fueran denuncia sobre las problemáticas que aquejaban al ciudadano venezolano. Este es el caso de *Caracas amor a muerte*. Este filme buscó retratar una sociedad en deterioro, que no da respuestas a los problemas que afronta.

Ambientada en la parroquia del 23 de enero, cuenta la historia de Aixa una adolescente que al quedar embarazada, repite la historia de la abuela y la madre, hecho que pone en evidencia que no ha habido avances significativos, que el problema no ha sido superado, y constituye un retraso que ni el tiempo, ni la experiencia les permite eludir. La historia familiar narrada constituye de alguna manera, una analogía a la situación social, política y económica que experimentó el país entre las décadas del ochenta y el noventa, en las que a pesar de los diversos gobiernos que asumieron el poder, los problemas se repetían, agudizaban y quedaban sin respuestas.

La obra fílmica pone en el tapete temas de actualidad como el aborto, y la problemática que experimenta la población adolescente en Venezuela.

El aborto es planteado como un tema polémico, de difícil abordaje, dada las miradas encontradas que observan e intervienen en la decisión en torno a esta problemática social. La situación desarrollada refleja la complejidad de su tratamiento para el movimiento femenino en Venezuela, dado el especial interés que tiene sobre él, la Iglesia Católica.

La situación de la población adolescente en el país, también es una realidad que se expresa con crudeza. El alcohol, las drogas, la sexualidad irresponsable y la violencia se señalan como problemas que afronta la población joven en el país. Se dibuja al adolescente silencioso, sumergido en una problemática de la que no tiene derecho a opinar y de la que es difícil salir.

La relación obsesiva compulsiva que la protagonista sostiene con su novio, un delincuente que la envuelve en el mundo del alcohol y las drogas, nos habla de una sociedad descompuesta en la que se invierten los valores.

Los extremos experimentados por la protagonista en la relación con Ramón y la situación generada a raíz de un embarazo no planificado, provocan polémica ante las visiones encontradas que sobre el aborto tienen los distintos actores. Estos hechos conducen a Aixa a atentar contra su vida, sin embargo en medio del acontecimiento reflexiona y decide tener a su hijo; decisión que llegó tarde, pues el novio creyendo que había abortado decide tomar la justicia por su mano y le arrebató la vida a la adolescente.

6.4. Descripción, análisis e interpretación del largometraje: Brecha en el silencio.

6.4.1. Ficha técnica

Título: Brecha en el silencio.

Año: 2013

Duración: 1 hora, 36 minutos.

Directores: Luis y Andrés Rodríguez

Protagonistas: Vanesa Di Quattro Juliana Cuervos, Rubén León (Antonio) y Jonathan Pimentel

Personajes: Ana, Julia, Antonio

Resumen:

Brecha en el silencio es una obra que narra la historia de Ana, una joven que padece de discapacidad auditiva y trabaja en la textilería junto a su madre.

Bajo la construcción de colores sepia, planos detalles y mucha simbología buscan darle voz al contexto en donde se desarrolla la historia. Los sonidos irradian el pensamiento de la protagonista a lo largo de la obra y, aunque en algunos momentos puedan resultar invasivos, ayudan a complementar la ausencia de diálogo.

Desde pequeña Ana posee una discapacidad auditiva que la hace sentir incomprendida y aislada en un mundo que no quiere escucharla. Al crecer esta situación empeora, ya que su silencio es aprovechado por su madre y padrastro, para abusar física, psicológica y sexualmente de ella a fin de satisfacer los deseos personales de cada uno.

Ana está condenada a una vida sin futuro, pero no le da gran importancia ya que en su pensamiento lo primordial es que sus hermanos tengan un mejor destino que ella. A pesar de sus esfuerzos, su historia comienza a replicarse con Manuel, el hermano menor, el cual comienza a vivir los abusos y maltratos de un padrastro como Antonio. El miedo comienza a dominar al niño, quien decide acusarlo ante Julia su madre, pero la indiferencia de ella ante los problemas de su hogar, hacen que Manuel decida callar lo ocurrido.

Al observar lo acontecido, Ana desarrolló un instinto maternal con sus hermanos. Este sentido le permitió advertir a su hermana Sofía sobre los peligros que tenía al acercarse a un hombre como Antonio; sin embargo, sus dificultades para poder comunicarse nuevamente constituyen un impedimento para que sus mensajes se comprendieran.

Ignorando las advertencias de su hermana, Sofía experimenta por cuenta propia, los abusos de su padrastro y asustada decide pedirle ayuda a su hermana. Ana decide recurrir a su madre para poder frenar todos los maltratos que ella y sus hermanos viven cada día, pero Julia vuelve a ignorar los acontecimientos que la rodean; por el contrario, tilda de deficiente mental a su hija.

Ana cansada de tener una vida llena de injusticia y temiendo por la vida de sus hermanos, decide afrontar la situación y huir junto a Sofía y Manuel para así poder construir un hogar donde la felicidad y el amor sean su techo.

6.4.2 Tabla 6. Matriz de análisis de la película: Brecha en el silencio

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el Silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos	
Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes.	Imagen de Ana	<p>Imagen que tiene Antonio de Ana</p> <p>Antonio, Padrastro de Ana, la concibe como un objeto para satisfacer sus apetencias sexuales. Menosprecia su condición especial y hace uso de esa condición para cometer abusos psicológicos, físicos y sexuales contra ella. La percibe como una mujer indefensa, fácil de someter.</p>	 <p>Figura 141</p>	0:25:50	
			<p>A lo largo de la historia, en repetidas ocasiones, la tildó de loca y utilizó lenguajes despectivos para mofarse de sus problemas auditivos.</p>	 <p>Figura 142</p>	43:09	- Antonio: Murmullo, toma, vamos a brindar, jarriba!
			<p>Imagen que tiene Manuel de Ana):</p> <p>Manuel su hermano, a pesar de ser un niño, percibe a Ana como una persona indefensa que debe recibir amor y comprensión.</p>	 <p>Figura 143</p>	0:16:00	- Manuel: Mira mamá - Julia: No te he dicho que no recojas cosas de la calle... - Manuel: Es para Anita (Le entrega una hoja) - Julia: Tu hermana no necesita eso... Mis hijos no van estar haciendo señas como los monos.

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el Silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos	
Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes	Imagen de Ana	<p>Imagen que tiene Manuel de Ana):</p> <p>El pasar tanto tiempo con ella ha comenzado a experimentar atracción pero el subconsciente de Manuel la percibe como una madre dentro de su hogar producto a que ella realiza todo los deberes de la casa y se encarga de cuidarlo.</p>	 <p>Figura 144</p>	0:12:40	
			 <p>y él saca el cuchillo y los pueda eliminar más rápido.</p> <p>Figura 145</p>	0:08:12		
			<p>Imagen que tiene Sofía de Ana):</p> <p>Sofía a pesar de las deficiencias de Ana, no la desprecia, por el contrario, la percibe como su hermana. Este rol implica que puede confesarle sus problemas de adolescencia, buscar su ayuda, entre otros.</p>	 <p>Figura 146</p>	0:13:10	<p>- Sofía: Mira... Es un traje de baño, porque me voy a la playa. Para que tú me lo arregles... Me queda grande (Ana hace gestos de negación)</p> <p>- Sofía: Tranquila</p>
<p>Al final de la película el rol de hermana es sustituido por el de madre. En Sofía se replica el subconsciente de Manuel: la percibe como una madre, pero no reflexionaba sobre eso. Al ver los peligros que ella le había advertido es que toma conciencia sobre el verdadero rol de Ana.</p>	 <p>Perdóname.</p> <p>Figura 147</p>	1:22:15	<p>- Sofía: Perdóname...Perdóname, hermanita. ¿Qué vamos a hacer ahora?</p>			

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el Silencio (2013)				
Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes	Imagen de Ana	<p>Imagen que tiene Julia de Ana:</p> <p>Julia a pesar de ser la madre de Ana, tiende a despreciarla y tildarla de loca. Siente indiferencia hacia ella y se beneficia de su silencio para obligarla a realizar las labores del hogar.</p> <p>No existe ninguna conexión entre ambas, por el contrario, ejerce presión para que trabaje y así poder generar dinero</p>	 <p>Figura 148</p>	1:39:30	<p>- Julia: ¡Cállate, Cállate! Tú estás loca, ¡LOCA!</p>
		Imagen de Julia. Personaje antagonónico	<p>Imagen que tiene Ana de Julia:</p> <p>Ana no percibe a Julia como madre. La siente como la explotadora, que se aprovecha de su condición especial para recargarla con funciones que no son de su competencia,</p>	 <p>Figura 149</p>  <p>Figura 150</p>	0:9:20	<p>- Julia: ¿Tienes hambre? - Antonio: Sí - Julia: Bueno, vamos a descansar un ratico en el cuarto, mientras Ana hace la comida.</p>
					0:06:49	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los otros personajes	Imagen de Julia. Personaje antagonico	 <p>Figura 151</p>	0:54:43	<ul style="list-style-type: none"> - Julia: Sofía, ¿Qué cuento me vas a inventar ahora? - Sofía: Es que me fui con Karina a estudiar en su casa y se nos hizo tarde... - Julia: ¿Y esa cara colorada qué? ¿Mira carajita, qué te crees tú ah? - Sofía: Mamá suéltame (Julia golpea a Ana) - Julia: ¿Qué te dije yo?
		<p>Imagen que tienen de Julia sus hijos (Manuel, Sofía y Ana): Los hijos de Julia la perciben como una persona controladora y agresiva. No la observan en su rol de madre.</p>	 <p>Figura 152</p>	0:46:24	<ul style="list-style-type: none"> -Julia: ¿Y entonces? ¿Tú me quieres amargar? ¿Qué te dije yo Manuel? ¿Qué te dije yo? -Manuel: ¡Es que ella me lo dio! -Julia: ¡Dame acá! (Le tumba el vaso)
		Imagen que tiene Antonio de Julia:	 <p>Figura 153</p>	0:39:27	<ul style="list-style-type: none"> -Julia: Tú tienes a otra? Ah? Yo soy tu mujer.... Yo te doy comida, te doy casa.

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Caracas amor a muerte (2000)				
2.Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.a Según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros	<p>Ana Hija-Madre: Dentro de su núcleo familiar, el rol natural es el de hija, sin embargo, el que ejerce es el de madre. Ana busca la protección de sus dos hermanos y por ello se hace cargo de sus necesidades. Este rol surge a partir de la necesidad de llenar el vacío existente dentro de hogar.</p>		 <p>[cama reschinando]</p> <p>Figura 154</p>	0:12:54	
		<p>Julia:</p> <p>Madre: obedece a un rol de madre que podría ser visto como “obligatorio” ya que lo aborda desde la perspectiva de indiferencia. El lado “natural” que podríamos llamarlo amor de madre, no es reflejado por ella, por el contrario, es percibida como autoritaria y despreocupada a los problemas en su familia.</p>		 <p>Figura 155</p>	0:50:40	<ul style="list-style-type: none"> - Julia: ¿Y no sabes que me dijo la maestra?- - Antonio: ¿Qué? - Julia: Que conversará con mis hijos... (Ve a Manuel) - Julia: ¿A no te importa? - Julia: Antonio, Mañana te lo llevas, ¡Pa' que agarres calle!
		<p>Esposa: Julia también representa el rol de esposa el cual para ella será el más importante. Busca complacer a su marido Antonio y lo coloca como el centro de atención en su entorno familiar. Abandona el cuidado de sus hijos para satisfacer las necesidades de Antonio</p>		 <p>Figura 156</p>	0:17:40	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
2.Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.b Según el tipo de Familia: ▪ Funcional o Disfuncional / Nuclear o extendida	<p>Disfuncional –Nuclear: Desde los comienzos de la película se perciben una disfuncionalidad ya que la madre va insertando diferentes parejas en su relación. El último es Antonio el cual es una persona que ejerce violencia física, emocional y sexual dentro del hogar.</p>	 <p data-bbox="1263 699 1361 719">Figura 157</p>	1:11:44	
		<p>Familia Nuclear La familia de Ana, está conformada por Madre, Hijos y Padrastro.</p>	 <p data-bbox="1263 994 1361 1015">Figura 158</p>	0:25:21	
			 <p data-bbox="1263 1316 1361 1337">Figura 159</p>	0:29:46	

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el silencio (2013)			
3. Representaciones de la mujer en el mundo laboral	3.a Según su profesión	No se apreció.			
	3.b Según su oficio	<p>Obrera textilera: Ambas ejercen la profesión de costurera: Trabajan para una fábrica de textiles en donde existe una vestimenta específica y cada una posee un número para identificarse. El trabajo es monótono y reciben el pago diario de su trabajo.</p>	 <p>Figura 160</p>  <p>Figura 161</p>	<p>0:31:22</p> <p>0:54:38</p>	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
Estrato socioeconómico que representa la mujer , de acuerdo a:					
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia	Viven en una especie de urbanización antigua y abandonada. A su alrededor existen edificios en las mismas condiciones, concluyendo que los habitantes son personas invasoras. No existen ningún tipo de servicios básicos como agua o luz. Aunque los edificios no se encuentren en las mejores condiciones para vivir, se pueden encontrar diferentes familias en él.	 <p>Figura 162</p>  <p>Figura 163</p>	0:17:08 0:44:18	
	4.b Vivienda: tipo, tenencia y condiciones (estado de la vivienda, servicios que posee)	El hogar se encuentra en condiciones no aptas para vivir. No tienen servicios básicos como el agua. La electricidad es ilegal (se roban la luz de los postes). Dentro del hogar tienen carencias como sistema de tuberías y el espacio no es suficiente para todos los miembros del hogar (existen dos habitaciones para 5 persona).	 <p>Figura 164</p>  <p>Figura 165</p>	0:12:36 04:52	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.b Vivienda: tipo, tenencia y condiciones (estado de la vivienda, servicios que posee)	<p>El hogar se encuentra en condiciones paupérrimas (mucha suciedad y descuido del hogar). A su vez, está llena de objetos en malas condiciones (un estante roto, sillas varias, un televisor viejo y descompuesto, entre otros) lo cual podría decirse que todo lo que poseen ha sido regalado o se ha venido dañando con el paso del tiempo.</p>	 <p>Figura 166</p>  <p>Figura 167</p>	<p>0:15:40</p> <p>0:11:48</p>	
	4.c Condición laboral	<p>Ambas trabajan en una fábrica de textiles como costureras. Deben realizar una cantidad determinada de prendas al día y cumplir con las normas correspondientes (llegar temprano, utilizar un uniforme y obedecer a sus superiores). El trabajo no exige un mayor aprendizaje lo cual lo hace monótono y rutinario.</p>	 <p>Figura 168</p>	<p>0:54:26</p>	

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el silencio (2013)			
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.d Nivel académico	<p>Ana (protagonista): No posee ningún tipo de estudio, ni siquiera estudios especiales que le permiten aprender a comunicarse con su entorno.</p> <p>Julia: Aunque directamente no hacen referencia a sus estudios, se concluyó que debe poseer la primera parte del liceo.</p>			
	4.e Bienes económicos que posee	<p>Ana: no posee ningún bien económico.</p>			
		<p>Julia: El hogar donde habita su familia y ella.</p>	 <p>Figura 169</p>	0:39:27	<p>- Julia: Tú tienes a otra? Ah? Yo soy tu mujer.... Yo te doy comida, te doy casa.</p>
4.f Afiliaciones: clubes, gimnasios, grupos religiosos, grupos culturales, recreativos	No se aprecia.				

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el silencio (2013)			
5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.	5.a Dentro de la familia	<p>Ana: Principalmente su rol es de Ama de casa. Realiza todas las labores domésticas que son correspondientes a su madre Julia (Limpia, cocina, está pendiente de Manuel). Es humillada e ignorada por parte de su familia (Padrastro y Madre) convirtiéndola en una víctima silenciosa. En el caso de sus hermanos es percibida como una madre, inconscientemente, ya que se encarga de cuidarlos.</p>	 <p>Figura 170</p>	0:11:34	
			 <p>Figura 171</p>	0:41:48	
		<p>Julia: Más que una madre es percibida como la “Jefa de hogar”. Ella impone órdenes que deben ser obedecidas. A su vez es vista como una persona violenta que solo busca la felicidad de su marido. A sus hijos su presencia le genera miedo por lo cual evitan ocasionar problemas.</p>	 <p>Figura 172</p>	0:29:52	<p>-Julia: Sofía, llévate a tu hermano para la casa. -Sofía: No -Julia: ¿Qué? -Sofía: Mamá yo tengo examen. -Julia: ¿Aja y nosotras, no trabajamos? ¡Llévatelo a la casa!</p>

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el silencio (2013)				
5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.	5.c En el grupo de amigos	No se apreció				
	5.d Grupos políticos	No se apreció				
	5.e Grupos religiosos.	De manera directa no hacen referencia a la religión, sin embargo se observó que dentro del hogar tienen distintas imágenes de Jesús. Vírgenes y crucifijos convirtiéndolos en católicos no practicantes.			0:21:27	
	5.f Grupos artísticos e intelectuales	No se apreció				

Figura 177

Aspectos a registrar			Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
			Brecha en el silencio (2013)			
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6. a.1. Oral: ✓ Palabras más utilizadas ✓ Coloquialismo	<p>Ana: La características de la protagonista impiden a que sea desarrollar esta categoría.</p> <p>Julia: Dentro del lenguaje de Julia se percibió en repetidas ocasiones palabras que denotaron desprecio hacia las demás. Su lenguaje está lleno de coloquialismo como Carajita: niña, coñazo: golpe, estar curda: estar borracha, entre otros.</p>	 <p>Figura 178</p>	16:00	<p>-Julia: Tu hermana no necesita eso... Mis hijos no van estar haciendo señas como los monos</p>
			 <p>Figura 179</p>	32:10	<p>-Julia: Manuel ¿Qué pasa?, Manuel, Manuel, suelta, chico que no me dejas respirar, ¿Qué pasa?, ¿otro sordo?</p>	
			 <p>Figura 180</p>	33:29	<p>-Ana: (Gestos que le expresan a Julia que Antonio rompió el juego de Manuel) Julia: (La mira con desprecio) ¡Déjate de inventos!</p>	
			 <p>Figura 181</p>	1:13:42	<p>-Julia: Tú estás loca, ¡Loca!</p>	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos	
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6.a.2. Gestual: ✓ Expresiones del rostro/ Expresiones del cuerpo	<p>Ana Tanto las expresiones del rostro como del cuerpo demuestran inseguridad. Surge por los abusos que ha recibido por parte de su padrastro. Al final de la película estos cambian radicalmente, sobre todo los del rostro, demostrando determinación en impedir que sus hermanos experimenten el mismo destino que ella.</p>	<p>Antes</p>  <p>Figura 182</p> <p>Después</p>  <p>Figura 183</p>	0:35:23	
			<p>Hay que destacar que en ciertas escenas que Ana posee un lenguaje lleno de expresiones que imitan a los animales, lo cual podría compararse con algún estado primitivo que ella posee, es decir que al tener una deficiencia auditiva trajo como consecuencia que fuera incomprendida. Esto anteriormente señalado la convirtió en una persona “no socializada”, es decir, que no sigue las normas de su entorno. Al imitar los diferentes animales se percibe una sensación de libertad y felicidad.</p>	 <p>Figura 184</p>	0:15:43	
			<p>Julia: También sus expresiones del cuerpo y rostro fueron bruscas y torpes demostrando violencia hacia los demás</p>	 <p>Figura 185</p>	0:47:20	

(Elaboración Propia)

Aspectos a registrar			Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6.a.3 Lenguaje de Vestimenta	<p>Ana:</p> <p>La vestimenta de Ana tiende a cubrirle por completo su cuerpo (utiliza en todo momento pantalones y camisas manga largas), demostrando que siente inseguridad y vergüenza de su cuerpo. La ropa que posee se encuentra en condiciones de vejez por lo cual esta desgastada y amarilla.</p>	 <p>Figura 186</p>  <p>Figura 187</p>	<p>0:06:56</p> <p>30:55</p>	
			<p>Julia:</p> <p>Aunque Julia también utilice ropa desgastada, como Ana, la mayoría del tiempo busca verse provocativa para su marido Ismael y por ello utiliza vestidos, batas de seda, entre otros</p>	 <p>Figura 188</p>  <p>Figura 189</p>	<p>0:20:25</p> <p>0:34:44</p>	

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	<p>Ana: En todo los ambientes tiende a comportarse igual, es decir con inseguridad y con miedo. Dentro del hogar tiende aumentar este tipo de lenguaje. A su vez es desconfiada con las personas lo cual le genera un estado de alarma convirtiéndose, algunas veces, en una persona agresiva.</p>	 <p>Figura 190</p>  <p>Figura 191</p>	<p>0:21:09</p> <p>0:07:26</p>	
		<p>Julia: Tanto en el hogar como en la calle busca reafirmar su dominio por lo cual tiende a ser agresiva y autoritaria. Ante los problemas de sus hijos tiende a ser indiferente y demostrar que no le interesan los problemas existentes dentro del hogar. A su vez, busca verse ante su marido como una mujer sensual que busca satisfacerlo y complacerle sus caprichos con la finalidad de que este se mantenga a su lado.</p>	 <p>Figura 192</p>  <p>Figura 193</p>	<p>0:55:48</p> <p>0:39:57</p>	

Aspectos a registrar		Producción fílmica		Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
		Brecha en el silencio (2013)				
. 7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.a Roles	<p><u>Ana</u> (Protagonista)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hija-Madre: <p><u>Julia</u>: (Antagónica)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Madre <p>A nivel de trabajo: Ambas trabajadoras de una fábrica textil:</p>	 <p>Figura 194</p>  <p>Figura 195</p>	<p>0:16:13</p> <p>54:44:00</p>		
	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<p><u>Reto – Dilemas y dificultades confrontadas:</u></p> <p><u>-La pobreza y la discapacidad:</u> La situación de pobreza y discapacidad de Ana, la protagonista, la hace vulnerable y la coloca en varios dilemas y dificultades :</p> <ol style="list-style-type: none"> Quedarse en casa bajo el cobijo de una familia disfuncional o abrir camino hacia nuevos ámbitos Aceptar la violencia física, psicológica y sexual de que es objeto por parte de su madre y su padrastro o revelarse e imponerse por la fuerza 	 <p>Figura 196</p>  <p>Figura 197</p>	<p>0:09:54</p> <p>0:25:22</p>		

Aspectos a registrar		Producción fílmica Brecha en el silencio (2013)	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.	<p>- <u>Abuso del ejercicio del poder (Violencia psicológica, física y sexual)</u></p> <p>Ana es objeto de violencia física, psicológica y sexual por parte de varias personas. Su madre Julia la agrede verbal y físicamente al tratarla de manera soez y lanzarle objetos que la pueden lastimar. El padrastro abusa sexualmente de ella. El jefe en la fábrica la trata despectivamente ante su discapacidad auditiva.</p> <p><u>-Familia disfuncional</u></p> <p>Ana se encuentra inserta en una familia desestructurada, donde la madre Julia por mantener al marido, desatiende el rol que le compete y deja a sus hijos sin atención ni protección. Ana, objeto de la violencia intrafamiliar, se ve obligada a asumir el rol de madre con sus dos menores hermanos para que no se repita la situación de que ella es objeto.</p> <p><u>Resolución</u></p> <p>- Abandono del hogar con sus hermanos.</p>	 <p>Figura 198</p>  <p>Figura 199</p>  <p>Figura 200</p>  <p>Figura 201</p>	<p>0:55:02</p> <p>1:12:01</p> <p>0:47:06</p> <p>1:29:49</p>	

(Elaboración Propia)

6.4.3 Análisis e interpretación de los resultados.

Dentro de la obra existen tres representaciones fuertes sobre la mujer: Ana, la protagonista, Julia, la madre y Sofía hermana-hija. Para el análisis se decidió trabajar con el personaje de Ana, y su antagonista Julia.

La decisión surge de cómo son representados los personajes y los diferentes simbolismos visuales que acompaña su construcción. A su vez, es el único personaje que su antagonista es representado por una mujer, por lo cual es digno de analizar.

6.4.3.1 Imagen de la mujer a través de los personajes

En *brecha en el silencio* se constató que dentro de la historia existen dos tipos de percepciones con respecto a la protagonista. El primero está asociado a su condición de mujer especial (sordo-muda). Esta situación marca la incompreensión, indiferencia y los abusos psicológicos y físicos a que es sometida. El segundo corresponde a su rol materno, asumido por necesidad, ante la indiferencia de Julia su madre biológica.

La primera imagen es elaborada por su madre Julia y su padrastro Antonio. Ana tiene una discapacidad auditiva que la convierte en una persona indefensa, objeto de los abusos de su madre y su padrastro. Antonio y Julia se aprovechan de la discapacidad de Ana para su propio beneficio. Llenos de sentimientos egoístas y marcados por la indiferencia, perciben a la protagonista como inútil e indefensa.

Para ambos, la deficiencia auditiva es un obstáculo que no le permite comunicarse con su entorno, y por ello, aprovechan para despojarla de sus derechos y libertades. En el caso de Julia, ejerce un rol represivo al tratarla como esclava. Traslada todas sus obligaciones como madre hacia Ana, convirtiéndola en una marioneta dentro del hogar. A su vez, la obliga a

trabajar con la finalidad de beneficiarse monetariamente y así poder mantener a la familia.

Aunque Julia y Ana comparten un lazo sanguíneo, no existen vínculos afectivos que les permita relacionarse, generando así, contradicciones a lo que socialmente significa ser madre. Nunca desarrolla ese amor por ella, por el contrario, le ejerce presión psicológica para que produzca y se dedique al cuidado del hogar.

Con respecto a Antonio, percibe a Ana como un objeto que cumple una determinada función: satisfacer sus necesidades sexuales. A partir del miedo y la inseguridad que Ana posee, busca dominarla creándole una especie de satisfacción que le permite tratarla como una persona inferior a él. En constante ocasiones utiliza términos despectivos para enfatizar su dominio sobre ella.

La visión de ambos personajes puede ser una crítica sobre la evolución de la sociedad. Las personas tienden a despreciar e ignorar aquellas cosas que no resulten “normales” dentro de su entorno. En el caso de Ana, su deficiencia la hace objetivo de burlas y abusos.

Aunque esta percepción predomina a lo largo de la película, existen otras significaciones que su entorno le atribuye. A partir de una historia marcada por símbolos, más que por un diálogo, para Manuel y Sofía ella ejerce el rol afectivo de una madre.

Manuel representa a Ana como una persona indefensa y maltratada por su familia. Las respuestas, que él realiza hacia ella, buscan la comprensión y el amor que nunca recibió. Al ser un niño, las diferentes emociones lo confunden y siente atracción física, la cual durará muy poco dentro de su mente.

Sofía es la única que representa a Ana dentro de su rol natural como hermana. Al ser una adolescente, busca una persona en quien confiar y le ofrezca apoyo incondicional. Los rasgos anteriormente señalados, los percibe Sofía en Ana por lo cual crea una conexión afectiva con ella.

Manuel y Sofía poseen diferentes percepciones de como representar a Ana, pero en el subconsciente le otorgan el rol más importante que ejerce, el de madre. Aunque ambos no relacionan este rol directamente en ella, el cuidado y preocupación que invierte en ellos le otorga esta percepción. El rol toma mayor protagonismo al final de la película, al comprender que sus hermanos pueden padecer de los mismos abusos que ella. En ese momento entienden quién es realmente Ana y todo lo que ha hecho por ellos.

Dentro de la trama podemos observar que los discursos se dirigen a la concepción de aprovechar las oportunidades. En el primer caso en sentido negativo, manejado por Antonio y Julia. La deficiencia auditiva de Ana les permite manejarla a su antojo, convirtiéndola en una víctima silenciosa. El segundo, en sentido positivo, lo constituye el momento en que percibe que sus hermanos pueden ser objeto del mismo abuso a que ella fue sometida, para tomar la decisión de alejarse, romper con el vínculo familiar y buscar su libertad y la de sus hermanos.

A diferencia de las distintas percepciones que los personajes construyeron sobre Ana, en *Julia* tiende a mantenerse homogéneas, variando solo las respuestas de cada uno hacia su actitud. La perciben como una persona autoritaria que constantemente debe reafirmar su dominio dentro del hogar. Todos los personajes rechazan lo que es ella como persona, pero el miedo es mucho más fuerte por lo cual guardan silencio ante sus abusos.

Sus hijos, Ana, Manuel y Sofía, la perciben como una persona egocentrista e indiferente a los problemas que los atañe. Aunque Julia tiene el rol de madre, ninguno la percibe como tal, ya que nunca mostró el amor y la preocupación característico en este rol.

A su vez, los tres la percibieron como una persona controladora y dominante que los obstaculizaba para poder desarrollar una vida normal. La miraban indiferente hacia sus problemas, lo cual generó inseguridad en ellos. Cada uno, en distintas medidas, desarrolló odio por Julia como persona y por ello cansados de su actitud decidieron escaparse del hogar.

Para Antonio ella es una molestia, la mira como una persona obsesiva y controladora. Esto le hace sentir incómodo porque tiene la concepción que él, como hombre, debe dominarla. Sin embargo, la acepta ya que Julia le da un hogar, sustento monetario y cumple sus caprichos. Al mismo tiempo, percibe la confianza que ella tiene hacía él, por lo cual, decidió abusar de su posición y maltratar a los hijos de manera psicológica, física y sexual.

6.4.3.2. Representaciones de la mujer en el contexto familiar

En el contexto familiar tanto Ana como Julia representan roles diferentes a los que naturalmente están concebidas. En la actualidad es mucho más cotidiano que sucedan estas situaciones disfuncionales.

La sociedad se muestra indiferente ante estos comportamientos, pero al observar que lo normalmente aceptado está siendo perturbado, adjudica estos problemas a las carencias existentes dentro del hogar.

El rol natural de Ana es de hija, sin embargo nunca lo ejerce directamente, ya que la presión de su madre le impone el cuidado del hogar. A lo anteriormente señalado, se le adhiere la preocupación constante de evitar que sus hermanos sufran los mismos abusos que ella experimentó

Ana creó lazos afectivos y actitudes correspondientes al rol de una madre. No es obligatorio, pero surge como respuesta a la indiferencia de la madre, Julia, que solo tiene como prioridad a su marido Antonio.

El antagonico de Ana, Julia, tiene dos roles dentro del contexto familiar: madre y esposa. El de madre, su rol natural, lo interpreta con indiferencia, dando a entender que es una obligación. A pesar de que sus hijos esperan que tenga actitudes y conductas propias del rol, la obsesión de mantener a Antonio, su marido, le impide ejercerlo y detectar los problemas que la rodean.

El de esposa es el único rol que tendrá un significado para ella. El miedo de quedarse sola ejerce presión dentro de su relación con Antonio y, por ello, busca colocarlo como centro de atención en su vida y en el hogar. Julia se percibe como sumisa y obediente a los caprichos de un marido violento y oportunista, demostrando en el fondo que ella es una mujer llena de inseguridades y carente de afecto.

Con respecto al tipo de familia que poseen, se observó la disfuncionalidad dentro del hogar. Esto se debe a varias razones: la primera obedece a las diferentes parejas que insertó Julia a la dinámica familiar. Este punto demostró la importancia que ella le daba a su vida sentimental, al punto que descuidó a su familia para dedicarse a sus relaciones amorosas. El último fue Antonio el cual aprovechó el amor incondicional, para abusar de sus hijos.

El segundo es la carencia de comunicación: La gran mayoría de los miembros estuvo sumergido en sus propias necesidades. Esto fue un pensamiento egoísta ya que no hubo importancia en ver si sus decisiones afectaban o no la dinámica familiar. El desinterés por el otro era cotidiano lo cual implicó que algunos miembros se cohibieron de expresar sus angustias y sufrimientos.

Al no tener claridad en el rol que desempeña dentro del hogar, y el no tener una comunicación abierta, mostró un deterioro en el núcleo familiar que trajo como consecuencia los diferentes comportamientos y actitudes de cada uno de sus miembros.

Aunque los miembros originales de la familia no estén presentes tiende a mantenerse la estructura nuclear: Madre, Padre, o en este caso Padraastro, e Hijos.

6.4.3.3 Representaciones de la mujer en el mundo laboral

Tanto Ana como Julia no ejercen ninguna profesión, pero si un oficio: costureras. Ambas trabajan en una fábrica de textiles haciendo el mismo patrón en repetidas ocasiones. No existe incentivos a las empleadas, ni crecimiento dentro de la empresa, convirtiéndolo en algo rutinario y agobiante.

Al ser una empresa donde la mano obrera son mujeres, no existe desigualdad entre ellas, sin embargo, los superiores utilizan el castigo, específicamente el monetario, con la finalidad de ejercer presión para que obedezcan las normas.

6.4.3.4 Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece

A partir de la reunión de diferentes factores, anteriormente señalados, se ubicó a Julia y Ana en el estrato socioeconómico E, el cual representa el de mayor pobreza en la actualidad.

La urbanización en donde habitan se encuentra en condiciones de abandono y antigüedad. Alrededor existen diferentes edificios que se encuentran en las mismas condiciones. No se percibe ningún tipo de servicios como alumbrado, aseo urbano, señalización, entre otros. A su

vez, hay carencias de áreas verdes y lugares para el esparcimiento de las personas.

Los edificios, aunque no se encuentre en las mejores condiciones, están habitados por diferentes familias. Aunque directamente no se haga referencia a ello, las personas que habitan estos lugares son los llamados “invasores”, es decir, alguien que irrumpe a la fuerza una vivienda con la finalidad de habitarlo y adueñarse de él. Esto socialmente genera repudio, pero cada día es más común escuchar sobre esta situación.

La vivienda no se encuentra en condiciones aptas para vivir. Dentro del hogar, carecen de servicios básicos como agua, teléfono y el de luz es ilegal. A su vez, el espacio es insuficiente para ser habitado por 5 personas, tienen dos habitaciones y la sala, violentando la intimidad de cada miembro de la familia.

El aspecto físico de la vivienda es paupérrimo: descuido del hogar, objetos en malas condiciones, como un televisor, diferentes sillas, entre otros, lo cual ocupan espacio y generan mayor suciedad.

Al observar el ambiente donde conviven los personajes, se encontró que la condición del hogar es reflejo de la descomposición de la familia. Esto puede ser visto como una crítica a la sociedad y los abusos de poder.

El nivel académico de Julia, la madre, puede encontrarse entre la primaria y parte del bachillerato y en el caso de Ana, no posee ningún tipo de estudio, ni siquiera los especiales que la permiten mantener comunicación con su entorno. Al no poseer los suficientes estudios y la presión de conseguir dinero para mantener el hogar, Ana y Julia aceptan el trabajo de costureras en la fábrica textil.

Las condiciones en las que trabajan pueden percibirse como explotadoras. Deben cumplir una determinada cantidad al día de prendas terminadas, regirse bajo las normas de la empresa y obedecer a sus superiores. Perciben un pago por jornada diaria y al momento de incumplir con lo establecido se les descuenta parte de este.

El poco dinero que producen ambas no alcanza para poseer bienes económicos, por lo cual no existe algún objeto que las relacione con poder. Sin embargo, para Julia la percepción de sustentar el hogar la hace automáticamente en dueña de él, pero esta primicia se convierte en falsa ya que nunca hubo la inversión monetaria en la compra de este.

6.4.3.5 Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos ámbitos o grupos.

A pesar de que Ana y Julia compartan los mismos grupos, cada una ejerce una diferente percepción o significado en ellos.

Dentro del entorno familiar, Ana es percibida como una empleada doméstica. La carencia de voz propia permite a Julia y Antonio utilizarla como un objeto para sus fines egoístas. No tiene valor para ellos, por el contrario, la humillan y marginan con la finalidad de que ella misma se perciba como inútil.

Para sus hermanos, Manuel y Sofía, es todo lo opuesto: al cuidarlos y mostrarse incondicional hacia ellos, la perciben, de manera inconsciente, como una madre. Este rol toma mayor relevancia y carga emocional al final de la película cuando decide llevárselos para comenzar una nueva vida. Es la única que les advierte y defiende sobre los abusos existentes dentro del hogar, por lo cual ambos crean la percepción de Ana como una mujer valiente y preocupada.

Julia es percibida como una persona autoritaria y violenta. Al sustentar el hogar monetariamente desarrolla, por cuenta propia, la concepción de superioridad, posicionándola como dueña o jefa del hogar. Todos los miembros de la familia aceptan esta imposición con naturalidad. En el caso de sus hijos, su presencia les genera temor producto a las reacciones que pueda tomar. Evitan manifestarle sus problemas con la finalidad de no sentirse atropellados y humillados.

En el caso de Antonio, reconocer su autoridad le resulta extraño y decide en determinadas ocasiones tomar el control de su relación. La percibe como una mujer fastidiosa y controladora pero permanece a su lado por los beneficios que recibe de ella.

Aunque dentro de su hogar existen diferentes contrastes, en el trabajo ambas se encuentran en estado de igualdad con respecto a sus compañeras. No existe algún trato especial para ellas y se refuerza con la utilización de uniformes que permiten homogenizar a las trabajadoras. Las reglas son aplicadas para todas con la misma rigurosidad, aunque existan personas con régimen especial como el de Ana.

De acuerdo a los grupos religiosos, ambas pertenecen al catolicismo: Julia por crianza y Ana por imposición. Al igual que Macu no hacen referencia explícita sobre ella, pero se observó, que dentro del hogar, existen diferentes iconos propios de la fe católica: Vírgenes, imágenes de Jesucristo y rosarios.

6.3.4.6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje

La deficiencia auditiva de Ana no le permite expresarse oralmente, pero no es obstáculo para comprender las diferentes comunicaciones del entorno.

Ella es receptora de información ya que comprende los diferentes lenguajes. Utiliza la gestualidad para expresarse y así mantenerse conectada con la realidad, pero sus esfuerzos no son suficiente para que la sociedad la comprenda.

En un mundo que no quiere escucharla, Ana desarrolló expresiones que denotan inseguridad. El temor es algo característico en su lenguaje gestual y surge como respuesta de los abusos psicológicos y físicos que sufrió a lo largo de su crecimiento como persona.

Ana buscando hacer énfasis en lo que expresa, sus gestos, tanto del rostro como el cuerpo, tienden a ser bruscos y llamativos. Sin embargo, el entorno lo percibe como irritante e inútil, al punto de discriminarla y concebirla como una persona que sufre de locura.

Al desconocer cómo comunicarse y vivir en un estado de miedo e incompreensión, desarrolló un lenguaje lleno de expresiones que asemejan un estado primitivo o no socializado como el de los animales.

Bajo gruñidos, movimientos corporales y facciones que imitan a un animal como el mono, manifiesta un estado de libertad e indiferencia al mundo que la juzga. Al encontrarse en este estado no se percibe como humana, por lo cual se despoja de sus obligaciones y sufrimientos para emprender un viaje de aceptación.

Al final de la película estos gestos, anteriormente señalados, cambiaron radicalmente en determinación y seguridad con la finalidad de impedir que su historia de vida se reprodujera en sus hermanos.

El tipo de vestimenta va acorde a la inseguridad que posee. A largo de la película utilizó pantalones y camisas manga largas, con la finalidad de

cubrir por completo su cuerpo y no sentir vergüenza de él. Aunque la ropa este desgastada y vieja, le permite sentir seguridad y estabilidad.

En contraste, Julia utilizó la expresión oral y gestual para expresar un lenguaje inmerso en indiferencia, incompreensión y autoridad.

En repetidas ocasiones utiliza términos despectivos para condicionar a las personas como inferiores. Palabras como: “mis hijos no van hablar como los monos”, refiriéndose a que no aprenderán el lenguaje de señas, “déjate de inventos” y “tú estás loca” demuestran un lenguaje marcado por el desprecio a los demás.

Al mismo tiempo se encontró que su lenguaje buscó demostrar la autoridad que posee. En constantes ocasiones utilizaba expresiones que definieran su posición con respecto a los demás. Al sentir que perdía el control, reaccionaba con violencia con la finalidad de generar miedo e inseguridades.

Inmersa en los coloquialismos propios del entorno, sus expresiones orales pueden ser consideradas vulgares para una mujer. Esto pudo surgir de la falta de educación y la interacción constante con sus pares.

Al igual que Ana, sus expresiones gestuales, tanto del rostro como del cuerpo, mostraron ser bruscos y torpes pero existe una diferencia entre ambas: una busca conectar con su entorno y la otra evadir a la sociedad.

Julia tiene un solo objetivo: complacer los caprichos de Antonio. Ante él se muestra sensual y sumisa con la finalidad de mantenerlo a su lado. Esto le ha ocupado tanto espacio dentro de su mente que no percibe lo violenta que puede ser al momento de tratar a las personas. Sus gestos pueden denotar indiferencia lo cual genera rechazo y temor.

La ropa que posee es igual de vieja y desgasta. Sin embargo existen diferentes prendas como vestidos, batas de seda y medias pantys, que ayudaron a mostrarla como una mujer sensual. Cuando utilizaba este tipo de ropa sentía seguridad en ella, pero en la cotidianidad se vistió con pantalones y camisas holgadas lo cual puede percibirse que no le daba importancia a este elemento.

6.4.3.7. Representaciones en el momento histórico de la producción fílmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.

La obra fílmica Brecha en el silencio sirvió como espejo para denunciar los quejidos de una sociedad en deterioro. Los directores de la película, Luis y Andrés Rodríguez, al ser documentalistas, tienen experiencia en abordar temáticas sociales, por lo cual su ópera prima era la oportunidad de demostrar todos esos años de investigación.

La obra cuenta con un conjunto de signos y símbolos expresados a través de las imágenes y el sonido, que permiten movilizar al espectador hacia los problemas que habitan en la sociedad. La pobreza, la condición de discapacidad que muestra el personaje protagónico, los abusos de poder y la disfuncionalidad en la familia son los problemas que se presentan y que generan los dilemas, retos y dificultades que afrontan los personajes.

La pobreza es reflejada en su máxima expresión y pone en el tapete una situación que se viene haciendo más evidente en el país en los últimos tiempos. A partir de las condición habitacional y laboral de los personajes se denuncia la situación de los sectores más pobres de Venezuela.

A nivel habitacional la película muestra al espectador una realidad palpable expresada en las condiciones de hacinamiento e insalubridad en una vivienda improvisada. La familia convive en un apartamento de un edificio invadido, lugar no apto para ser habitado, pero que ante la necesidad de conseguir un techo, los pocos ingresos que tienen y las malas políticas públicas se ven obligados a habitar a fin de poder continuar desarrollando su vida. Un ejemplo de que la película es reflejo de la

sociedad, es la invasión ocurrida en Caracas, en el lugar denominado “Torres de David”. Esta invasión es testimonio de las carencias que existen para conseguir una vivienda.

A nivel laboral, refleja la condición de “obreras” de los dos personajes femeninos principales. Tanto Ana como Julia, la madre, poseen un trabajo en una fábrica textil el cual responde al patrón común de trabajos para mujeres en estado de pobreza. En el producen una cantidad exacta de prendas y tienen un salario diario por su jornada laboral. Según Castellanos, Canino y Vessuri “El rol de la mujer ha sido valorado y vinculado por la sociedad con el desempeño de tareas domésticas dentro del mundo privado” (2006, p.213). Extender las actividades domésticas realizadas dentro del hogar a otro espacio, es la manera de generar un ingreso para solventar los gastos.

Los abusos de poder, expresión de violencia, también son reflejados como una problemática social en la película. Los hermanos Rodríguez presentaron el problema de la violencia física, psicológica y sexual que ocurre intrafamiliarmente. “La violencia intrafamiliar se da cuando uno de los miembros de la familia abusa de su poder, autoridad y fuerza para agredir física, emocional o sexualmente a alguno de sus integrantes (Misle, 2013, p. 1). Los tres tipos de violencia se presentan en la película. Ana es objeto de violencia física, psicológica y sexual por parte de varias personas: su madre Julia la agrede verbal y físicamente, el padrastro la violenta sexualmente y el jefe de la fábrica la agrede psicológicamente por su discapacidad auditiva.

La decisión de construir dos personajes principales que fuesen mujeres, permite mostrar otra concepción sobre una realidad latente pero ignorada: la mujer no es solo víctima sino también puede resultar victimaria. En Venezuela es más cotidiano escuchar sobre las agresiones de un hombre hacía una mujer, pero cuando resulta al revés, las personas tienden a negar estos acontecimientos ya que manejan una concepción sobre la mujer como una persona afectiva y vulnerable.

El concepto de vulnerabilidad lo representa Ana en su situación de mujer con su deficiencia auditiva. Esta situación coloca al personaje principal en varios dilemas y dificultades a afrontar:

- Quedarse en casa bajo el cobijo de una familia disfuncional o abrir camino hacia nuevos ámbitos
- Aceptar la violencia física, psicológica y sexual de que es objeto por parte de su madre y su padrastro o revelarse e imponerse por la fuerza
-

Andrés Rodríguez, en entrevista efectuada por Martín Pérez del Grupo Cultural Borges (2013), señala que la condición especial del personaje protagónico, le permitió desarrollar una capacidad mayor para el sacrificio, poder relacionarse con otros y compartir. Esto implicó la asunción de otros roles diferentes a los que por su naturaleza debía asumir. Ana asume el rol de madre para sus hermanos, en este sentido en la película los roles no son representados por quienes deben ejecutarlos, por el contrario, los asume la persona que siente la necesidad de ejercerlo.

Esto último coloca en evidencia el tercer problema abordado: la familia disfuncional. Ana convive en una familia donde los roles no son asumidos por quien debe hacerlo, sumado a esto la figura del padre es asumida por una persona que no tiene lazos consanguíneos ni afectivos con los hijos, que aprovecha el poder que le otorga la madre, para abusar física, psicológica y sexualmente de los miembros de la familia.

Los problemas y dilemas que confronta el personaje principal son resueltos a través de la ruptura y escape. La ruptura con una situación de dominación (madre-hija, padrastro-hijastra). El escape de una realidad familiar y social que la oprime. Este desenlace denuncia la necesidad de romper con las situaciones vinculadas a la pobreza que envuelve al país, así como de buscar nuevos horizontes. También sirve para develar

el ocultamiento de los casos de violencia sexual, al respecto Mercedes Muñoz, presidenta de la Asociación Venezolana para una Educación Sexual Alternativa (AVESA) señaló que "Por cada caso denunciado, 10 permanecen ocultos" (Citado en García 2013, p. 8).

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El ser humano busca darle significado a las experiencias que va adquiriendo a lo largo de su vida, en este sentido va construyendo socialmente conocimientos. Estos surgen a partir de las interacciones que se generan con el entorno social, los mismos son reabsorbidos por el colectivo quien les va dando significados (objetivación), que con el pasar del tiempo se incrustan (anclaje) en el ideario de la sociedad. Se produce, entonces, lo que Moscovici denomina la conformación de las representaciones sociales. Estas representaciones son reflejadas en los medios de comunicación, los cuales no solo ayudan a consolidar los conceptos construidos, sino que contribuyen a formar nuevas representaciones. En esta situación, según Tablante (2008) los medios de comunicación son catalizadores de las representaciones que la sociedad construye.

El cine es un medio de comunicación por excelencia que permite exaltar o denunciar, de forma más detallada, las problemáticas existentes de una sociedad. En este sentido la inmersión en el cine venezolano permitió no solo desvelar las representaciones sociales que sobre la mujer se han construido, sino ver los matices que ha ido adquiriendo este concepto en el tiempo.

La pobreza, la desigualdad de género y el ejercicio del poder sobre la mujer fueron temas recurrentes en las cuatro (4) películas analizadas. A medida que pasa el tiempo histórico estos temas son abordados con mayor crudeza por los cineastas, lo que de alguna manera señala el anclaje producido en la representación social de la mujer venezolana.

La pobreza es el que mayor impacto tiene dentro de las obras fílmicas. Todas las películas seleccionadas trabajaron la temática, utilizando la

plataforma del contexto histórico para la construcción de la historia narrativa. En el tiempo trabajado se muestra a la mujer pobre en Venezuela desvelando la situación de desventaja y discriminación en que se encuentra.

La inmersión de la mujer en los sectores socioeconómicos más bajos, les permite dibujar lo cotidiano en cuanto a las creencias y valoraciones que se entrelazan. Se presenta a la mujer sumisa, dependiente y objeto de violencia física, psicológica y sexual, que ante la situación de pobreza, se encuentra con pocas expectativas de superar su situación de vida. Este punto puede considerarse como desalentador ya que presenta el concepto de conformidad vinculado al de mujer, sin embargo adquiere significados distintos ante la denuncia que asume el cine venezolano de la problemática expresada.

Al mismo tiempo, se percibió que los estereotipos sobre la mujer tienden a mantenerse. Al pensar sobre qué significados se conciben en torno al género femenino, se constata que existe una gama limitada de representaciones sobre este, demostrando el arraigo que tienen las identidades de género en el contexto social.

A pesar de estas elaboraciones, la representación de mujer ha ido evolucionando en el tiempo y ha traído consigo el surgimiento de problemas invisibilizados por la sociedad. Del concepto de belleza, más vinculado a lo superficial o lo externo de la mujer, se pasa a construcciones más profundas donde se devela los verdaderos problemas, conflictos y dilemas que afronta la mujer venezolana.

En la época de los setenta, la mujer que nos presentó Román Chalbaud en *Carmen la que contaba 16 años* fue construida bajo los conceptos y estereotipos comunes, es decir, la representación de la mujer bella, oportunista y ambiciosa. A partir de la comedia, Carmen demostró que la

belleza de una mujer puede mover a la sociedad, y, por consiguiente, le da importancia a como luce su aspecto físico, dejando entender que el tema abordado no ahonda más allá de esta concepción.

En los ochenta, se visualiza otra concepción de mujer con Hoogesteing en Macu, la mujer del policía. La producción nos devela la denuncia sobre la representación que la sociedad ha construido de la mujer. El reflejo de una mujer objeto, sumisa y sin derecho a disentir, usada por los distintos personajes de la trama, quienes ejercen el control y el poder sobre ella, para satisfacer sus requerimientos.

En Macu los estereotipos sobre el rol de madre y esposa, son utilizados para ejercer el control y justificar la violencia tanto psicológica como física. Se observa una relación desigual entre los géneros, donde la mujer es percibida como una persona inferior al hombre y objeto de su pertenencia. Macu conceptualiza esta percepción para así entender que ha sido encasillada bajo los estereotipos comunes de mujer.

En los noventa se nos presenta, con Caracas amor a muerte de Gustavo Balsa, el conflicto de una mujer adolescente que ante un embarazo no deseado observa en silencio que todos quieren decidir por ella. Se muestra en apariencia sumisa a todos los que toman la palabra, sin embargo su conflicto interno la hace sumergir en la tristeza y depresión lo que la conduce al mundo de las drogas y el alcohol. Con esta producción se denota la vinculación de los conceptos mujer, sumisión y obediencia.

En la década de los dos mil, Brecha en el silencio de los hermanos Rodríguez, vuelve a tocar el tema de la pobreza y los abusos de poder; sin embargo, lo matiza al vincularlo a la condición especial que presenta el personaje protagónico. Se nos muestra la mujer discapacitada auditivamente

que, desde el silencio que la caracteriza, saca fuerza para afrontar la situación de violencia de la que es objeto.

Aunque todavía existe mucho por recorrer, el concepto de mujer se ha enriquecido con el transcurrir del tiempo. Las distintas producciones muestran los matices que han ido tomando las representaciones sociales en torno al concepto a este. Se pasa de la mujer habladora a la silente. Se evidencia en las producciones como la voz que la mujer ha ido perdiendo en escena, la ha ganado en la denuncia de la problemática social que la envuelve. Lo reflejado en las producciones fílmicas es signo de que el cine de mujeres ha evolucionado buscando abordar temas más vinculados a la lucha de la mujer por sus derechos.

Recomendaciones

El presente estudio ha permitido profundizar en el tema de las representaciones sociales de la mujer en el cine venezolano, sin embargo sus resultados no pueden ser vistos como concluyentes del proceso de investigación. La autora recomienda para futuras investigaciones:

- Abordar la temática desde el cine realizado por mujeres. Resulta interesante observar en el tiempo histórico como las mujeres realizadoras de cine han abordado el tema de las representaciones sociales de la mujer en Venezuela.
- Enriquecer el estudio con entrevistas a los realizadores cinematográficos. Esto no solo abriría el tratamiento de la temática sino que daría una perspectiva más cualitativa a la investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes Técnicas o Académicas

Acuña, Z. (2009). *El estudio de la tipología analítica de Manuel Castells sobre los movimientos feministas y su relación en la evolución y desarrollo del feminismo y las luchas de las mujeres en Venezuela*. Trabajo de grado para optar al título de Magister Scientiae en Ciencias Políticas no publicado. Universidad de los Andes. Mérida, Mérida

Albornoz, F. (2012). *Los orígenes del cine en Venezuela*. Parte I. Recuperado de: <http://www.iconosdevenezuela.com/?p=16191>

Amnistía Internacional. (2009). *La Trampa del Género. Mujeres, Violencia y Pobreza*. Madrid España. Editorial Amnistía Internacional (EDAI). Recuperado de: [file:///C:/Users/Mar%C3%ACa/Downloads/act770092009spa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ACa/Downloads/act770092009spa%20(1).pdf)

Andréu, A. (2000). *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Fundación Centro Estudios Andaluces. Universidad de Granada.

Araya, S. (2002). Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión. *Cuadernos de Ciencias Sociales* 127. Sede Académica Costa Rica. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

Arreaza, E. (2000). La mujer en el cine venezolano. *Revista Comunicación Estudios venezolanos de Comunicación*, 26 (111) pp. 44-49. Recuperado de: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2000111_44-49.pdf

Balestrini M. (2002). *Cómo se elabora el Proyecto de Investigación*. Caracas. Venezuela: BL Consultores asociados.

Banchs, M. (2000). Representaciones sociales, memoria social e identidad de género. *Revista Akademos* Volumen II(1) pp. 59 -76. Recuperado de: saber.ucv.ve/ogs/index.php/rmev_ak/article/view/872/801

Camperos M. (2012). *El Proyecto de Evaluación e Investigación Evaluativa, sus componentes Básicos*. (1º ed.) Caracas Venezuela: Cooperativa Editorial Fanarte.

Castellanos A, Canino M y Vessuri H. (Enero.-Abril, 2006) Mujeres pobres en el torbellino del cambio social. Un estudio de caso de la dinámica privado/público. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 13(1), pp.209-231. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ve/pdf/rvecs/v13n1/art11.pdf>

Carosio, A (Enero-Junio, 2011). Historia de la lucha de la mujer venezolana de María del Mar Álvarez. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 16(36), pp. 246-247.

Colina C. (Abril – Junio 2000). De las teorías de las representaciones sociales a las mediaciones. *Revista Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación* Caracas. Centro Gumilla, pp. 26-110

ENCONTRARTE (2007) Cine: Historia del cine venezolano. *Revista cultural participativa. Aporrea*. Fascículo Nº 60. Sección Creadores somos todos. Recuperado de: <http://encontrarte.aporrea.org/60/>

Fritz, H (2006). Curso E- Learning Enfoque de Género. Módulo I: Concepto de Género, Identidades e Igualdad de Género. Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer. Santiago de Chile. Recuperado de: <http://www.indap.gob.cl/extras/equidad-de-genero/ok/modulo-1-genero-identidades-e-igualdad-de-genero.pdf>

Garnica, E (1991). La economía venezolana, algunos aspectos del programa de ajuste. *Revista Economía*, XVI (6) pp. 7 – 49. Universidad de los Andes. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Recuperado de: http://iies.faces.ula.ve/Revista/Articulos/Revista_06/Pdf/Rev6GarnicaL.pdf

Gamba, P (2005). La fórmula del nuevo cine venezolano. *Revista electrónica ENCINE*. Recuperado de: <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1367>

García, E. (2013). *La violencia de género en Venezuela y sus manifestaciones generales en el área metropolitana de Caracas*. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales. Recuperado de: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/caracas/10322.pdf>

Gómez A, Martínez F. y Ruggiero P. (2012). *Arte local con calidad de exportación: Documental audiovisual sobre el cine venezolano actual*. Trabajo de Grado presentado para optar al título de Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales, no publicado. Caracas. Universidad Católica “Andrés Bello”.

González, J.F. (2002): *Aprender a ver cine*. Madrid. Rialp.

Hernández R, Fernández C, Baptista P (2007). *Fundamentos de metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill Interamericana S.A

Hernández R, Fernández C, Baptista P (2014) *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill Interamericana S.A. 6º edición

Hernández, Y (2006). Acerca del género como categoría analítica. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* Nº 13 (1). Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/13/yhgarcia.pdf>

Hernández, M. (Enero - Junio 2012). Un compendio sobre el estudio de las representaciones sociales. *Revista Ciencias de la Educación*. Tercera etapa, 22 (39)

Herrera, P (Noviembre - Diciembre 1997). La familia funcional y disfuncional, un indicador de salud. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 13 (6). Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S086421251997000600013

Hurtado, J (2010) *El proyecto de investigación comprensión holística de la metodología y la investigación*. (6ta ed.). Caracas: Ediciones Quirón. Sypal Servicios y proyecciones para América Latina

Iglesias, N (Julio - Diciembre 1994) El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica. *Frontera Norte* 6 (12). Recuperado de: <http://www.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN12/6-f12.pdf>

Jodelet, D. (1984). *La representación social: fenómeno, concepto y teoría*. Recuperado de: <https://sociopsicología.files.wordpress.com/2010/05/rsociales-djodelet.pdf>

Ley Orgánica sobre el Derecho de las Mujeres a una vida Libre de Violencia (2007). Gaceta Oficial N° 38.668 del 23 de abril de 2007. Caracas: Asamblea Nacional

Misle O, (2013) *Caracterización y análisis de la violencia intrafamiliar en Venezuela*. Particularidades en el área metropolitana de Caracas. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales. Recuperado de: <http://www.ildis.org.ve/website/administrador/uploads/Documento%20Oscar%20Misle%20Rev.pdf>

Miranda, N (s/f) *Una visión sociohistórica de 115 años de producción audiovisual venezolana*. Recuperado de: <http://www.escinetv.org.ve/115/115-cine-venezolano-Nancy-de-Miranda.pdf>

Mora, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. *Athenea digital* 2. México Universidad de Guadalajara. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/34106/33945

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial HUEMUL S.A. Trad. Nilda María Finetti.

Moscovici, S. (2000) Social Representation. Exploration In social Psychology. Cambridge: Politi Prees.

Murguialday (s/f) Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo. Universidad del país Vasco. Recuperado de: <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/108>

Namakforoosh (2000). *Metodología de la investigación* México: Editorial Limusa

Oficina Internacional del Trabajo. (2008) *Manual para facilitadores de auditoría de género. Metodología para las auditorías participativas de género de la OIT. Glosario de conceptos clave sobre género*. Ginebra. Recuperado de: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/@publ/documents/publication/wcms_093426.pdf

Organización de Naciones Unidas ONU (2006). *Educación emocional y violencia contra la mujer*. Seminario Galego de Educación para a Paz. Madrid: Los libros de la Catarata. (El valor de la diferencia, pp. 115 a 117) Recuperado de: <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/fem/fem-seminariogalego.html>

Parella S. y Martins F. (2006). *Metodología de la investigación cuantitativa*. 2da Ed. Caracas: Fondo editorial de la Universidad Pedagógica Libertador (FEDEUPEL).

- Pardo (2001). *El cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta*. Publicado en Codina, Mónica (ed.). *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*. Eunsa, Pamplona pp. 117 – 141. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35977/1/Cine%20como%20medio%20de%20comunicaci%C3%B3n%20%28Pardo%29.pdf>
- Raydán, R (2013) *La mirada femenina en el Cine Venezolano*. 1º ed. Caracas: Colección Carlos Rebolledo. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
- Sulbarán, I (2013). *La Educación Primaria en Venezuela. Una mirada hacia la historia. En Venezuela Medio siglo de Historia Educativa 1951 – 2001*. Compilación. Caracas: Colección Luces de América
- Tablante L. (2008). *La pobreza en su tinta: Representaciones periodísticas de la pobreza en Venezuela*. Centro de Investigación de la Comunicación. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Universidad Católica “Andrés Bello”
- Tamayo, A. (Octubre – Diciembre 1999). Cine venezolano: Resultados de una década de perspectiva hacia el nuevo milenio. *Revista Comunicación: Estudios venezolanos de Comunicación* 25 (108), pp. 22-25. Recuperado de: www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM1999108_22-25.pdf
- Tamayo y Tamayo, M. (1998). *El Proceso de la Investigación Científica*. (3a ed.). México: Limusa
- Tirado, R. (1974). *Memoria y notas del cine venezolano 1960 -1976*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann
- Universidad Católica “Andrés Bello” (UCAB). (2015) *Manual de trabajos de Grado de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB*. Recuperado de: <http://w2.ucab.edu.ve/trabajo-de-grado-6902.html>
- Urbaneja D. (2009). *Temas de Formación Sociopolítica*.(2º ed). Caracas: Centro Gumilla. Universidad Católica “Andrés Bello”

Villarroel, G (m; Mayo-Agosto 2007). Las representaciones sociales: una nueva relación entre el individuo y la sociedad. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, vol. 17 (49), pp. 434-454. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70504911>

Trabajos de Grado

Damore L, Santander D (2008) *Www.Venezuelaencine.com. Diseño E Implementación de un Sitio Web Informativo sobre el Cine Venezolano*. Trabajo Especial de Grado presentado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social, no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela. Recuperado de: <http://saber.ucv.ve/jspui/bitstream/123456789/1664/1/TESIS%20VENEZUELAENCINE.COM.pdf>

De Almeida (2012). *Representación de la Mujer en el Cine Comercial del Siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*. Trabajo presentado ante la Universidad Complutense de Madrid para optar al título de Máster Universitario en Estudios Feministas, no publicado. Recuperado de: [http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_\(1\).pdf](http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_(1).pdf)

Lira, J (2003). *Representaciones del desnudo erótico femenino en la película mexicana Demasiado Amor*. Tesis profesional presentada como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Ciencias de la Comunicación no publicado. Universidad de las Américas Puebla México. Recuperado de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lira_e_j/portada.html

Oyanedel, R. (2008). *Percepción de las mujeres sobre la imagen femenina en la pantalla*. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Sociología no publicado. Universidad Académica Humanístico Cristiana: Facultad de Sociología, Santiago, Chile

Referencias electrónicas

Asociación Civil: "Ya Basta de violencia contra la mujer" (s/f) *Violencia contra las mujeres*. Recuperado de: <http://www.yabastadeviolencia.com/home/violencia-contra-las-mujeres>

Colmenares, A (2012). *Realidades socio-políticas y socio-económicas "en este país..." que llamamos Venezuela y donde nos toca formular proyectos*. (Blog del curso: Formulación de proyectos de diseño urbano: bajo el enfoque de la planificación estratégica y utilización de metodología Postgrado de Diseño Urbano. Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV). Recuperado de: <https://formulaproyectosurbanospmipe.wordpress.com/acerca-de/>

Convención Interamericana Para Prevenir, Sancionar Y Erradicar La Violencia Contra La Mujer (1994) "*Convención De Belem Do Para*" *Tratados Multilaterales*, Recuperado de: <http://www.oas.org/juridico>,

Cook, L (2014). *Cuáles son las clases sociales de la V República y cuál es su visión del mundo*. Recuperado de: www.aporrea.org/ideología/a186337.html

Echeverría, G (20 de marzo 2010) *Temáticas fílmicas de Solveig Hoogesteijn: cine de autora*. (Blog: Estudia Arte). Recuperado de: <http://estudia-arte.blogspot.com/>

El Nacional (21 de junio de 2015). *Homicidios de mujeres aumentaron 103% en 16 años*. Recuperado de: <http://observatorioddhhmujeres.org/noticias/homicidiosdemujeres.htm>

El Universal (15 de junio de 2015). *Al finalizar 2015 la pobreza en Venezuela será de 55%*. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/150615/al-finalizar-2015-la-pobreza-en-venezuela-sera-de-55>

España, I. (2010). *Detrás de la pobreza: 10 años después. Foro sobre Pobreza en Venezuela*. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales UCAB.

Recuperado de:
[http://www.conapri.org/download/Foropobreza/LuisPedroEspa%C3%B1a\(UCAB\).pdf](http://www.conapri.org/download/Foropobreza/LuisPedroEspa%C3%B1a(UCAB).pdf)

Montserrat, B (s/f). Diferencia entre sexo y género. El sexismo diferencia a hombres y mujeres de forma discriminatoria. Recuperado de:
<http://feminismo.about.com/od/conceptos/fl/Diferencia-entre-sexo-y-genero-y-otros-conceptos.htm>

Anexo 1. A *Matriz de análisis*

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
1. Imagen de la mujer	Imagen de la mujer a través de los personajes				

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
2.Representaciones de la mujer en el contexto familiar	2.a Según su Parentesco: Esposa, Madre, Hija, Otros				
	2.b Según el tipo de Familia: Funcional o Disfuncional/Nuclear o				

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
3.Representaciones de la mujer en el mundo laboral	3.a Según su profesión				
	3.b Según su oficio				

Aspectos a registrar		Producción fílmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
4. Representaciones de la mujer de acuerdo el estrato socioeconómico al que pertenece	4.a Zona de residencia				
	4.c Condición laboral				
	4.d Nivel académico				
	4.e Bienes económicos que posee				
	4.f Afiliaciones: clubes, gimnasios (...)				

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
)			
5. Representaciones de acuerdo a la posición que refleja en distintos	5.a Dentro de la familia				
	5.b En el ambiente laboral				
	5.c En el grupo de amigos				
	5.d Grupos políticos				
	5.e Grupos religiosos.				
	5.f Grupos artísticos e intelectuales				

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado				
	6.a.1. Oral: Palabras más utilizadas Coloquialismos				
	6.a.2. Gestual: <input checked="" type="checkbox"/> Expresiones del rostro <input checked="" type="checkbox"/> Expresiones del cuerpo				

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
6. Representaciones de la mujer a través de su Lenguaje	6.a Tipo de lenguaje utilizado	6.a.3 Lenguaje Vestimenta			
	6.b Lenguaje utilizado según el ambiente o situación donde participan los personajes (Lugares habituales en donde se encuentra)				

Aspectos a registrar		Producción filmica	Evidencia en Imágenes	Tiempo	Evidencia en diálogos
7. Representaciones en el momento histórico de la producción filmica y en la evolución en el tiempo de los personajes.	7.a Roles				
	7.b Retos, dilemas y dificultades confrontadas y resolución de estos.				

Anexo 2. B

**INSTRUMENTO PARA LA VALIDACIÓN DE CONTENIDO DE LOS ÍTEMS
DE LA MATRIZ DE ANÁLISIS**

Datos del validador: Nombre

Apellido:

Cargo:

Especialidad

Cédula:

	Pertinencia		Consistencia		Observaciones
	Sí	No	Sí	No	
1.1					
1.2					
2.1					
2.2					
3.1					
3.2					
4,1					
4.2					
4.3					
4.4					
4.5					
4.6					
5.1					
5.2					
5.3					
6.1					

6.2					
6.3					
7.1					
7.2					
7.3					
8.1.1					
8.1.2					
8.1.3					
8.2					

Recomendaciones: