

Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura

CARMEN RUIZ*

Resumen: En este artículo, la tolerancia es entendida como apertura ante individuos o grupos con características diferentes a las propias. La tolerancia, como variable capaz de afectar la dinámica de las relaciones sociales, ha cobrado fuerza discursiva ante fenómenos como el multiculturalismo y la globalización. Sobre la base de la semiótica de la cultura —Lotman y la Escuela de Tartu— la investigación propone un instrumento metodológico para operacionalizar la tolerancia como objeto sociológico. Entendida como contenido presente en los signos de producción artístico-culturales como el cine, la tolerancia permite delinear algunos aspectos de la identidad cultural venezolana.

Abstract: This article understands tolerance as openness to individuals or groups with different characteristics from one's own. Tolerance, as a variable capable of affecting the dynamics of social relations, has gained discursive force in relation to phenomena such as multiculturalism and globalization. On the basis of the semiotics of culture —Lotman and the Tartu School— this research proposes a methodological instrument for operationalizing tolerance as a sociological object. Understood as a content present in the signs of artistic and cultural production such as the cinema, tolerance enables to outline aspects of Venezuelan cultural identity.

Palabras clave: cine, tolerancia, Venezuela.

Key words: cinema, tolerance, Venezuela.

En el campo sociológico la dimensión cultural es factor determinante para el estudio de los procesos de cambio y desarrollo social. Lo cultural delinea modos de interacción, determina las características de instituciones sociales e impone formas de convivencia.

Una de las vías para abordar el estudio de lo cultural es a partir de sus productos artísticos. En el caso venezolano las producciones cinematográficas, a pesar de sus limitaciones de producción y distribución, reseñan de manera explícita las formas de interacción, las instituciones y los modos de convivencia del país. El cine es un claro agente creador

* Socióloga. Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela). Estudiante de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso, sede Argentina). Temas de interés: sociología de la cultura, democracia y diversidad. Dirección: Ayacucho 551 (C1026AAC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, atención Secretaría de Doctorado. Correo electrónico: ruiz.cl@gmail.com.

y difusor de contenidos sociales, ofreciéndose como un espacio para el discurso, donde simultáneamente la sociedad habla y se escucha por medio de sus autores y su público.

Desde la sociología del cine se sostiene que los contenidos expresados a través de una obra cinematográfica sobrepasan el punto de vista de su autor al ser creados sobre la base de un lenguaje social; la obra se realiza en función de un lenguaje de contenidos compartidos por el realizador y su público, por ello la obra sólo puede dar vida a conceptos ya existentes en la sociedad desde la cual es producida. En este sentido, el estudio de la tolerancia en una obra fílmica es una aproximación a lo que una sociedad comprende, define y representa como tolerancia, y permite comprender lo que una sociedad entiende como modos de convivencia.

A fin de analizar la relación entre tolerancia y cine se presenta en un primer apartado a la variable tolerancia como constructo, y se analiza desde lo sociológico a la luz del interaccionismo simbólico y la fenomenología sociológica. La segunda parte desarrolla una explicación de las propuestas de la semiótica de la cultura y del cine de la Escuela de Tartú, instrumento metodológico idóneo para establecer la relación cine/tolerancia. A través de las formas de análisis fílmico propuestas por Lotman, se presenta un tercer eje que comprende la tolerancia como elemento de identidad cultural en Venezuela y la identificación de su presencia o ausencia en las obras cinematográficas venezolanas a través de un instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia. Asimismo, se analizan los resultados obtenidos de la aplicación de dicho instrumento. Para finalizar se brindan algunas reflexiones a modo de conclusión.

TOLERANCIA

Conceptualización y tipología

La tolerancia es susceptible de ser estudiada como fenómeno social, es decir, como hecho social que puede ser medido a través de las actitudes desarrolladas por los individuos de una sociedad y a través de las unidades de sentido y de los signos.

Hacer referencia a la tolerancia es hablar de aceptación de diferencias étnicas, culturales y de credo, así como del respeto a las mismas. La tolerancia es una pequeña virtud, no por insignificante, sino porque depende del desarrollo de otras virtudes como la libertad y la justicia (Fetscher, 1996: 143).

Morin (1999) plantea cuatro grados de tolerancia: el primero nos obliga a respetar el derecho a expresarse, aunque lo expresado parezca innoble o hasta repugnante. El segundo se relaciona con el sistema democrático; en éste se ordena el respeto por las ideas antagónicas y son éstas las que nutren la diversidad que defiende el sistema. El tercer grado se relaciona con las propuestas de Bohr, quien afirma que la contraparte de una idea profunda no es un error sino otra idea profunda, por lo cual se debe reconocer la verdad en toda idea antagónica. Por último, el referido a “la conciencia de las enajenaciones humanas” por los mitos y las creencias, donde el respeto es mandato y no voluntad.

La tolerancia implica referencia a conceptos abstractos y difícilmente medibles como apertura, hospitalidad y acogida; implica respeto ante otros grupos y ante cada uno de sus miembros como sujetos poseedores de derechos, y conlleva en sí misma la tendencia a crear en los individuos una posición de comprensión ante la situación del otro; no es sinónimo de entendimiento pero éste es un paso previo para alcanzarlo, en otras palabras, la importancia de la tolerancia radica en el reconocimiento de la alteridad.

La tolerancia se hace visible a través de sus límites, es decir, se comprende más claramente a partir de lo que se prohíbe y no del amplio espectro de lo permitido. En sociedades con alto grado de heterogeneidad la ausencia de valores comunes ha hecho que los derechos humanos se alcen como el parámetro a través del cual se evalúan los comportamientos sociales; por esta razón es posible afirmar que actualmente la tolerancia tiene como límite la transgresión de los derechos humanos.

Por ende, de acuerdo con el sujeto tolerado existirán tantas clases de (in)tolerancia como posibles características discriminadoras; en función de esto se proponen cinco tipologías de tolerancia, a saber:

a) Religiosa: remite a la libertad de culto o derecho que cada sujeto tiene al libre ejercicio, público y privado, de la religión. Esto implica el derecho a profesar la propia fe respetando y asumiendo una posición de apertura o escucha ante aquellos credos que difieran del propio.

b) Política: hace referencia a la libertad de pensamiento y a la libertad de expresión, lo que implica respeto a las creencias políticas e ideológicas propias de cada individuo o grupo.

c) Sexual: a través de ésta se reafirma el derecho a la diversidad sexual, es decir, el ejercicio de la sexualidad como heterosexualidad, homosexualidad, transexualidad, entre otras; opciones que dependen de la voluntad del individuo y como tales deben ser respetadas. Esto incluye la tolerancia

de género, entendiendo que la condición de hombre o mujer no puede constituir un elemento discriminatorio.

d) Racial: hace referencia al respeto que se deriva de la propia condición de ciudadano sin tomar en cuenta el componente de raza o pertenencia étnica; ésta se opone de manera categórica al racismo como forma de discriminación.

e) Social: tiene como objeto el respeto a aquellos sujetos pertenecientes tanto a sectores socioeconómicos como a nacionalidades diversas.

Tolerancia desde la perspectiva sociológica

La tolerancia es capaz de influir de manera determinante en la dinámica de las relaciones sociales. Dos teorías ayudan a la comprensión del concepto: el interaccionismo simbólico y la fenomenología sociológica.

Tomando en cuenta la carga actitudinal presente en el término tolerancia, se hace indispensable considerar el interaccionismo simbólico como enfoque sociológico esclarecedor al analizar la relación micro entre el actor (sus actitudes y conductas) y el mundo social. El interaccionismo simbólico tiene como prioridad lo social y asume que el individuo, con su respectiva carga valorativa y actitudinal, sólo es posible gracias al grupo social que le precede y determina. Se puede afirmar entonces que el individuo cuya actitud es tolerante pertenece a un grupo que conserva esta característica.

Mead (Ritzer, 1993: 220) privilegia el estudio de los símbolos significantes como determinantes de la acción al configurar la respuesta ante otros individuos. Dicha respuesta viene organizada de antemano a través de su selección en un abanico de posibilidades que permiten completar alguna acción social. Este proceso de selección de respuesta es eminentemente social, es decir, no se limita a un proceso mental sino que es socialmente funcional. En otras palabras, acciones como respetar el derecho a la libertad de expresión de un oponente político no son muestras individuales de deferencia, sino que responden a necesidades generadas en el grupo social del individuo.

Es importante en este punto hacer referencia al *self* o capacidad de objetivarse a uno mismo, y luego a los otros, permitiendo la comunicación. El *self* es un proceso social que se basa en la capacidad de ponernos en el lugar de otros y actuar como lo harían ellos. Posteriormente, Singlemann (Ritzer, 1993: 546), al tratar de integrar el interaccionismo simbólico

con la teoría del intercambio, afirmaría que para que se desarrollen las relaciones de intercambio cada parte debe ser capaz de adoptar el papel del otro a fin de determinar su recompensa, de lo cual se deriva que, en aquellas relaciones donde interviene la tolerancia, los actores deben ser capaces de ubicarse en el lugar del otro y determinar que la mejor recompensa para ambos es el mantenimiento del consenso.

Según el enfoque de la fenomenología sociológica de Schutz (Kurrild, 2001), se debe responder al cómo se produce la comprensión y la comunicación entre sujetos. Según Schutz, en el proceso comunicativo el actor hace uso de *tipificaciones* en las cuales se ignoran los rasgos particulares de los individuos y se resaltan sus características genéricas. Las tipificaciones son preconstituidas e internalizadas en sociedad, y en general forman parte del “reino cultural”, siendo adquiridas por el actor en el proceso de socialización.

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

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

LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA

Propuestas de Iuri Lotman y la Escuela de Tartú

Con el nombre de Escuela de Tartú se llama a las investigaciones desarrolladas por la Escuela de Semiótica de la Universidad de Tartú durante el régimen comunista soviético desde mediados de los años cincuenta. Estas investigaciones provienen del postformalismo soviético, desarrolladas bajo metodología marxista, lo cual permitió la aplicación de la semiótica a las diversas áreas del conocimiento creando, entre otras cosas, un punto tangencial entre el campo sociológico y la comprensión de los sistemas semióticos.

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

Para la Escuela de Tartú el lenguaje es el código más su historia. Codicidad e historia se relacionan de manera dialéctica al igual que los espacios de emisión y recepción, dando paso a una serie de actos lingüísticos que son siempre expresión de una cultura.

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

De esta manera, se propone el estudio de la interacción de signos entendido como espacio semiótico. Cada persona posee un cúmulo de signos y símbolos que lo ayudan a desenvolverse en sociedad, en un espacio semiótico. Este espacio es denominado por Lotman (1998) como semiosfera. La semiosfera sería entonces el entorno de signos significantes que permiten nuestra relación con el mundo, el desarrollo del lenguaje y la comunicación.

La teoría de la semiosfera constituye un edificio teórico construido sobre tres ejes: el estudio del cerebro humano y la inteligencia artificial; el análisis de textos y comunicación, y la cultura examinada desde el punto de vista diacrónico y sincrónico. Ésta se basa en la premisa de que es posible,

desde el punto de vista de los universales, analizar toda la variedad de textos culturales como un único sistema estructuralmente organizado.

Sólo en la semiosfera es posible la semiosis o asimetría bipolar, es decir, la presencia de dos entes con lenguajes diferentes que se relacionan dialécticamente demandando ser traducidos, y en el proceso de traducción producen nuevos significados. Existen espacios semióticos internos (dentro de un determinado sistema) o externos; lo importante para Lotman no es el estudio de cada uno de estos espacios, sino el hecho de que existe una frontera que pertenece a su vez a ambos espacios. En el espacio semiótico la frontera, siempre movable y flexible, limita la penetración de significaciones ajenas, filtra los textos externos y los traduce al propio lenguaje. Aquí las culturas establecen relaciones y crean nuevos significados.

La Escuela de Tartú propone la construcción de una semiótica de la cultura, a partir de la cual los productos artísticos puedan ser estudiados como textos característicos de una cultura dada. En otras palabras, la semiótica de la cultura permite interpretar los textos en su sentido social como signos propios de una cultura determinada. Es necesario que la cultura sea vista como un sistema de códigos sociales que expresen cierta información mediante signos, y convertirla en patrimonio de una colectividad.

A través de los sistemas organizados de signos se estructuran textos, es decir, se generan productos o formas de creación que constituyen las manifestaciones concretas de un sistema de lenguaje. Si el texto es manifestación del lenguaje y el lenguaje es cultura, entonces todo texto (fotográfico, literario, musical, fílmico, pictórico) es manifestación concreta de cultura y “conecta” la conciencia del individuo con la de su medio cultural.

Los textos pueden ser analizados en función de sus ámbitos de creación desde dos puntos de vista: el sistema de comunicación en el cual el texto es generado y el código a través del cual se produce la comunicación. El texto se crea con base en un sistema comunicativo que es a su vez un sistema de modelización mediante el cual se construye un modelo del mundo, es decir, el texto es generado por la cultura como modelo de sí misma y en él se acentúan ciertos elementos y se desechan otros; en palabras de Lotman, “las leyes de la construcción del texto artístico son en considerable medida leyes de la construcción de la cultura como un todo” (Lotman, 1998: 59).

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

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

Una de las principales vías propuestas por la Escuela de Tartú para el estudio de la cultura es a partir de los textos artísticos, los cuales se construyen bajo lenguajes de modelización secundarios.

El cine como texto de cultura

La obra cinematográfica, como texto, hace referencia a las diversas formas de codificación sociocultural y puede devenir portador de una metafunción cultural.

De acuerdo con Lotman (1998), el cine une los niveles lógicos más extremos de la experiencia humana: desde la vivencia directa de la visión real de las cosas, acentuada por la familiaridad que deriva del uso del primer plano, hasta la máxima experiencia de ilusión generada por los efectos especiales visuales y de sonido. Así, el cine nos permite satisfacer de manera exitosa dos necesidades culturales diferentes: la aspiración a escapar del mundo de los signos, de la organización social excesivamente complicada y enajenada, y la aspiración a complicar y enriquecer la esfera de la semiótica social y artística.

En *Estética y semiótica del cine*, Lotman (1979) afirma que el lenguaje cinematográfico no se utiliza como copia de la realidad sino como recreación activa. En este proceso recreativo el lenguaje fílmico se convierte en forma de arte narrativa, es decir, se cuenta una historia y en este sentido

se experimenta una sensación de realidad, de similitud con la vida, por lo cual se convierte en una experiencia cultural de la comunidad.

La narración cinematográfica es la forma más completa de texto icónico, pues se compone de la esencia visual de la pintura y la cualidad sintagmática de la música, con el añadido cualitativo que brinda el movimiento propio de la imagen filmica. El lenguaje cinematográfico es una variación del lenguaje como fenómeno social. Cada imagen proyectada en la gran pantalla es un signo, por ende tiene significado y es portadora de información. El significado de los objetos en pantalla es doble: por una parte “reproducen” los objetos reales y, por otra, estas imágenes pueden adquirir nuevos significados. Estos significados alternos (metáforas, analogías, metonimias) nacen a partir de lo filmico como tal, es decir, combinación de montaje, luces, juego de planos, cambio de velocidades, etcétera.

La película como texto de cultura se divide en niveles de construcción: el primer nivel es el montaje de los planos donde cada unidad (plano) aún no es portadora de significado; el segundo nivel se denomina todo sintagmático elemental y viene representado por la frase cinematográfica, es decir, es “un sintagma terminado que se caracteriza por su unidad interna, delimitada por pausas estructurales” (Lotman, 1979: 97). El tercer nivel es la cadena de frases, estructura no completa del texto, mientras que el cuarto y último nivel es el argumento entendido como “secuencia de los elementos significativos del texto dinámicamente enfrentados a su sistema clasificatorio” (*ibidem*: 92).

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

Mecanismo metodológico para el análisis del film como texto de cultura

El método desarrollado en esta investigación para el análisis de las obras se nutre de dos procesos: el semiótico, sobre la base de las propuestas de Lotman, en el cual se analizan las obras fílmicas desde el punto de vista

de los tipos culturales, y la estructura narrativa según Chatman (1990) junto a los elementos de composición del film de Zunzunegui (1998).

Se debe retomar entonces la tipología de los cuatro tipos culturales ideales creados por Lotman. A saber:

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

b) Tipo sintagmático: se privilegia la comprensión del mundo en su dimensión estatal o eclesiástica, al mando de hombres prácticos y empíricos. La sensatez es el máximo criterio de valor. Se busca simplificar la cultura apartando de ella lo superfluo, haciéndola útil. El significado viene dado por el hecho de formar parte del todo, por su ubicación en un cierto plano; es la pertenencia a algo lo que otorga valor cultural. De esta manera el hombre obtiene significado, no por lo que es en sí mismo sino por el sitio del cual forma parte; su posicionamiento social le otorga valor. Según Lotman, este proceso puede ser distinguido en varios sistemas: como sumisión del individuo a la Iglesia, como perfeccionamiento del sistema de leyes o como difusión de las ciencias. Teniendo como factor común un pasado caótico que debe ser llevado hacia un estado puro de cosas.

c) Tipo paradigático-asintagmático: se rinde culto a las cosas y no a los símbolos, creando una actitud negativa ante el principio mismo de significación. En éste “se da un no al dinero, a los uniformes, a los grados, las reputaciones; sino al pan, a la vida, al amor” (Lotman, 1979). La sinceridad se eleva como el máximo criterio de valor. Se considera que la realidad máxima se halla poseída por el todo, no por las partes. Para Lotman, en este tipo cultural existe lo que se representa a sí mismo, y

todo lo que representa a otra cosa es ficción. De esta manera todos los signos sociales y culturales son considerados “palabra” como sinónimo de mentira; el niño y el salvaje, quienes no manejan la palabra, son los únicos portadores de la verdad. En este tipo cultural el pueblo es un aglomerado mecánico de personas, y sólo en el individuo se pueden estudiar todos los rasgos característicos de la humanidad.

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

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

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

Cada personaje presente en la historia desarrolla un set de hábitos que al unirse se convierten en rasgos, los cuales son eminentemente culturales. En otras palabras, un rasgo es un “adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal y que persiste a lo largo de la historia”. A efectos del análisis fílmico, los subindicadores de la tolerancia (ejercicio de la libertad, ausencia de agresión, reconocimiento de

legitimidad, diálogo, debate y ausencia de estereotipos negativos) constituyen hábitos que se unen en un mismo rasgo denominado tolerancia. En términos de Chatman, la tolerancia constituye un enunciado de inacción que es observable mediante los rasgos que configuran la identidad en la narración.

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

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

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

Igual importancia en el análisis del texto fílmico posee el punto de vista, pues no debe olvidarse que toda imagen nace cargada de una cierta intencionalidad, es producto de una voluntad que busca la expresión de un sentido determinado. Pueden encontrarse tres tipos básicos de puntos de vista en un texto fílmico: focalización omnisciente o cero, focalización interna y focalización externa. Su importancia reside en que afecta el tipo de información que el autor brinda durante la narración.

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

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

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

- Tema
- Tópico
- Plot
- Punto de vista
- Voz narrativa

Asimismo, se desarrolló un cuadro modelo derivado de las propuestas de Lotman en *Estética y semiótica del cine*, a saber:

Cuadro 1

MODELO PARA ANÁLISIS DE COMPONENTES MATERIALES DE EXPRESIÓN FÍLMICA

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

Este cuadro representa el punto a partir del cual es posible explorar el tipo de cultura representado en el film; éste permitirá determinar las relaciones presentes entre individuos y signos dentro de la narrativa interna, brindando claves acerca de la sociedad representada en la obra, así como las características de esta representación.

TOLERANCIA EN EL CINE VENEZOLANO

Tolerancia como elemento de identidad cultural venezolano

Una revisión de las numerosas teorías sobre identidad cultural en Venezuela¹ arroja como elementos comunes que el venezolano es un individuo que en el aspecto psicosocial privilegia el ámbito privado ante el ámbito público, y para el cual predomina la valoración al grupo de pertenencia como factor común.

Un segundo elemento común es el referido a la acción, la cual se encuentra orientada hacia el alcance del beneficio propio y del grupo de pertenencia. Sustentan esta propuesta el familismo amoral (Tovar, 2001), que asume que la moralización de las relaciones se extiende sólo al ámbito de los círculos primarios de pertenencia, lo cual implica la maximización de las ventajas materiales a corto plazo de la familia nuclear asumiendo que los demás harán lo mismo. Asimismo, esta conducta se basa en la relación presente entre individuo y figura materna, la cual trasciende y se convierte en norma social estableciendo las vías por las que se producen la composición y descomposición de solidaridades y conflictos.

Un tercer y último elemento de caracterización del venezolano es el convencimiento de que el ámbito público escapa al ámbito de influencia del individuo. Es así como el predominio de lo privado en el ámbito psicosocial, la acción orientada al beneficio propio y asumir lo público como inútil, son definatorios de la identidad cultural venezolana. Dichas características no aluden directamente a la variable tolerancia, pero se infiere de ellas la ausencia de actitudes de apertura ante la diferencia. A continuación se busca identificar estas tres características en las obras fílmicas producidas en el periodo 1990-2000.

Tolerancia en el cine venezolano 1990-2000

Metodología

El presente análisis se detiene en la consideración de la variable tolerancia vista a través de aquellas películas producidas en Venezuela durante el periodo 1990-2000. Estas películas deben haber sido certificadas como

¹ Para una compilación exhaustiva sobre identidad cultural en Venezuela véase Tovar (2001), Pino Iturrieta (1996) y Zapata (1996).

filmografías venezolanas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y proyectadas al público general en salas de cine. Realizado un listado de películas venezolanas que cumplen con los criterios anteriores, según la Fundación Cinemateca Nacional, se encuentra un universo de 47 películas (véase Anexo 1) del cual se seleccionó una muestra representativa utilizando un muestreo de tipo probabilístico, aleatorio simple. Para la selección de la muestra se creó una base de datos de las películas producidas en este periodo (47 en total), procediendo luego a aplicar la función de selección aleatoria simple; ésta dio como resultado la selección random de tres unidades muestrales (películas) que representan 6% del universo (véase Anexo 2). Se realizó también la selección intencional de tres obras fílmicas: *Pandemonium, la capital del infierno* (Chalbaud, 1997), *Piel* (Lucien, 1998) y *Amaneció de golpe* (Azpúrua, 1998), por lo cual la muestra se amplió a 12% del universo.

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

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

La utilización de una metodología combinada con base en muestreo probabilístico e intencional, busca identificar la presencia constante de la variable, la cual toma formas diferentes dependiendo del campo al que

se haga referencia, pero siempre brindando claves para la caracterización de la tolerancia como elemento de la cultura venezolana.

A fin de desarrollar un instrumento para el análisis fílmico de la tolerancia, se tomaron los indicadores conceptuales de cada variable y se tradujeron en indicadores fílmicos; el cuadro siguiente expone el recorrido desde la observación del material fílmico, la identificación de la variable tolerancia, y ubica la escena en los tipos de tolerancia definidos para cada film.

Análisis de resultados

A partir del análisis fílmico de las seis obras estudiadas, es posible identificar algunos puntos comunes relacionados con la noción de tolerancia. Es importante acotar que el análisis de esta muestra no pretende agotar toda la producción de esta etapa del cine venezolano, sin embargo, es posible derivar de estas obras elementos comunes que faciliten la comprensión del fenómeno de la tolerancia. De esta forma se pueden establecer ciertas observaciones relevantes en cuanto a la relación que existe entre los venezolanos y sus obras cinematográficas como producciones con significado:

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

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

CUADRO 2
INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS FÍLMICO DE LA TOLERANCIA

<p><i>Definición nominal de tolerancia en el cine venezolano:</i> Actitud de apertura ante individuos o grupos con características diferentes a las propias que incluye diálogo y discrepancia crítica, mostrada por los personajes presentes en la narrativa de las obras fílmicas producidas en Venezuela.</p>	
<p><i>Dimensión 1: tolerancia política en el cine venezolano</i> Actitud de apertura representada en el cine venezolano que hace referencia a la libertad de pensamiento y de expresión, implicando respeto a las creencias políticas e ideológicas propias de cada individuo o grupo. Incluye el derecho al debate abierto y la discusión de temas públicos.</p>	
<i>Indicadores conceptuales</i>	<i>Indicadores fílmicos</i>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. 	<p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de individuos o grupos de ideas políticas diversas, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de subestimación a otros grupos políticos. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados que hayan incluido el uso de generalizaciones negativas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia otros grupos políticos venezolanos, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de subestimación a otros grupos políticos. ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos políticamente diferentes. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos políticos diversos.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, exprese una reacción de aceptación ante aquellos de creencias políticas diferentes.</p>

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos políticamente diferentes. ▪ Libre exposición de ideas políticas. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes a la realidad venezolana relacionados con reacciones de aceptación a grupos políticos diferentes.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente la libre exposición de ideas políticas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la libre exposición de ideas políticas.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Libre exposición de ideas políticas. ▪ Libre ejercicio de la actividad política. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la libre exposición de ideas políticas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente el libre ejercicio de la actividad política. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente el libre ejercicio de la actividad política.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Libre ejercicio de la actividad política. ▪ Discusión de temas públicos. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el libre ejercicio de la actividad política.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente la discusión de temas públicos. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la discusión de temas públicos.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Discusión de temas públicos. ▪ Debate abierto de posturas políticas. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la discusión de temas públicos.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente el debate abierto de posturas políticas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente el debate abierto de posturas políticas.</p>

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Debate abierto de posturas políticas. ▪ Presencia de conocimientos o creencias acerca de los derechos humanos de individuos o grupos, independientemente de su nacionalidad o pertenencia socioeconómica. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el debate abierto de posturas políticas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca de los derechos humanos de individuos o grupos independientemente de su nacionalidad o pertenencia socioeconómica. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al concepto de reconocimiento de derechos de grupos nacionales o socioeconómicos diversos.</p>
<p><i>Dimensión 2: tolerancia social en el cine venezolano</i></p> <p>Actitud de apertura que tiene como objeto a aquellos actores pertenecientes tanto a sectores socioeconómicos como a nacionalidades diversas. Promulga el derecho de los individuos a la libertad e igualdad de oportunidades más allá de su condición socioeconómica o nacionalidad de origen.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de conocimientos o creencias acerca de los derechos humanos de individuos o grupos, independientemente de su nacionalidad o pertenencia socioeconómica. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes reales relacionados con el reconocimiento de derechos, independientemente de la nacionalidad o extracto socioeconómico.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de miembros de nacionalidades o pertenecientes a grupos socioeconómicos diversos; así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de generalizaciones negativas. ▪ Ausencia de subestimación ante otros grupos sociales. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes reales relacionados que hayan incluido el uso de generalizaciones negativas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia individuos o grupos extranjeros o pertenecientes a grupos socioeconómicos distintos dentro del contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones.</p>

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de subestimación ante otros grupos sociales. ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos socialmente diferentes. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos extranjeros o socioeconómicos diversos.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, exprese una reacción de aceptación o rechazo ante aquellos extranjeros o de pertenencia socioeconómica diferentes en el contexto venezolano.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos socialmente diferentes. ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos extranjeros o de pertenencia socioeconómica diferente.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente la ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos en Venezuela. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se exprese la ausencia de conflicto motivado por causas socioeconómicas.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a sectores socioeconómicos diversos. ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con conflictos sociales de origen socioeconómico.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente la ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas en Venezuela. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente la ausencia de conflicto motivado por causas nacionalistas.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de conflicto motivado por la pertenencia a nacionalidades diversas. ▪ Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independientemente de su raza o etnia. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la ausencia de conflictos sociales de origen nacionalista.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, se oriente a la exposición de conocimientos o creencias acerca del reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo de razas o etnias distintas. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación referente al reconocimiento de aquellos de razas o etnias diferentes.</p>

<p><i>Tolerancia racial en el cine venezolano.</i> Actitud de apertura y respeto que se deriva de la propia condición de ciudadano sin tomar en cuenta el componente de raza o pertenencia étnica; se opone de manera categórica al racismo como forma de discriminación.</p>	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo de razas o etnias diversas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de generalizaciones negativas acerca de individuos o grupos de razas o etnias diversas, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación que incluya el uso de esta clase de generalizaciones.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ■ Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independientemente de su raza o etnia. ■ Ausencia de generalizaciones negativas. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana que incluyan el uso de generalizaciones raciales negativas.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia grupos raciales o étnicos diversos en el contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones por causas raciales.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ■ Ausencia de subestimación ante otras razas. ■ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos racialmente diferentes. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos raciales o étnicos diversos.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, exprese una reacción de aceptación o rechazo ante aquellos de raza o etnias diferentes en el contexto venezolano.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ■ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos racialmente diferentes. ■ Diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos raciales o étnicos diferentes.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente el diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos. Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo. Estructura de significación donde se represente diálogo entre integrantes de grupos raciales o étnicos distintos.</p>

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

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo, independientemente de su género. ▪ Ausencia de subestimación ante otras identidades sexuales. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el reconocimiento de los derechos de un individuo o grupo independientemente de su género.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o la derivada de una acción, incluya el uso de enunciados en los que se utilicen subestimaciones hacia grupos de identidad sexual diversa en el contexto venezolano, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen subestimación. Estructura de significación que incluya el uso de subestimaciones por causas sexuales.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ausencia de subestimación ante otras identidades sexuales. ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos de identidad sexual o género diferente. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con la subestimación a grupos de identidad sexual diversa.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, exprese una reacción emotiva de aceptación o rechazo ante aquellos de identidad sexual diferente en el contexto venezolano.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Presencia de reacciones emotivas positivas y ausencia de reacciones negativas ante aquellos de identidad sexual o género diferente. ▪ Ejercicio de la propia identidad sexual. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con reacciones de rechazo o aceptación a grupos de identidad sexual diferente.</p> <p>Secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente el ejercicio de la propia identidad sexual, así como imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este concepto. Estructura de significación que incluya la representación del ejercicio de la identidad sexual.</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ejercicio de la propia identidad sexual. ▪ Diálogo y debate entre individuos o grupos con identidades sexuales distintas. 	<p>Estructura funcional: uso de referentes de la realidad venezolana relacionados con el ejercicio de la identidad sexual.</p> <p>Estructura interna: secuencia de imágenes en la que la frase cinematográfica y/o estrategia discursiva de un personaje o derivada de una acción, represente el diálogo o debate entre integrantes de grupos de identidades sexuales distintas.</p> <p>Imágenes, sonidos o uso de recursos fílmicos que evoquen este constructo.</p> <p>Estructura de significación donde se represente debate o diálogo entre integrantes de grupos de identidades sexuales distintas.</p>

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

b) Violencia generalizada: la violencia urbana constituye el eje en torno al cual giran las obras estudiadas. El enfrentamiento armado es uno de los elementos clave en la representación de la cotidianidad venezolana. El barrio es el espacio físico donde se desarrolla la mayoría de las relaciones sociales, convirtiéndose en un actor más en el filme.

Obras como *Pandemonium*, *Caracas, amor a muerte* y *Cien años de perdón*, se refieren a la vida venezolana a través de las conductas presentadas por un microcosmos delictivo, es decir, a través de la conducta de un pequeño grupo se llega a generalizaciones acerca de los diferentes grupos sociales. En *Golpes a mi puerta* se aborda el tema de la violencia mediante la exploración de la represión en América Latina, contraparte de la lucha por la libertad y la ética personal, mientras que en *Amaneció de golpe* se representa el uso de la violencia mediante los golpes de Estado como vía para el cambio social.

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

El elemento político es de mucho peso para el análisis de la representación de la violencia. Los textos que enfocan periodos dictatoriales (*Golpes a mi puerta*) exponen la figura del militar o del caudillo como ente que controla y del cual su vez emana la violencia. Asimismo, las obras ambientadas en contextos democráticos representan al político como figura cuya representación es asociada a la mezquindad y la culpa, de manera tal que se convierte en personaje execrable durante toda la narración, características de profunda exposición en *Amaneció de golpe*.

Los filmes estudiados, aunque por momentos abusen de un tono moralizante en la narración, asoman la hipótesis de que la violencia, aunque generalizada, parece afectar en mayor medida a los habitantes

de las zonas de mayor pobreza. Los seis textos representan, con igual intensidad, la imposibilidad de controlar la violencia debido a instituciones judiciales y organismos policiales ineficientes, lo que hace de ésta una variable determinante en el desarrollo de la vida del barrio.

c) Pasividad y conformismo: la actitud de los personajes presentes en los textos analizados, ante un contexto de crisis y corrupción, es por lo general de inactividad e indiferencia. La mayor parte de los personajes asumen una postura de resignación, o de no-acción, ante un contexto de crisis política y económica, lo que muchas veces los convierte en meros observadores durante el desarrollo del texto.

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

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

Interpretación teórica de resultados

El uso de una propuesta metodológica basada en las tipologías culturales de Lotman permitió observar la relación que se establece entre los venezolanos, su identidad y las obras cinematográficas que producen. El hecho de que los textos analizados hayan resultado ser en su mayoría de tipo sintagmático, lleva a deducir que este tipo de relación sígnica es la imperante en el contexto social y que por lo tanto la presencia de la variable tolerancia en la sociedad venezolana tomará características

sintagmáticas. El concepto de texto de cultura adquirió significación práctica al comprobar que, efectivamente, cada texto fílmico es representación, acto performativo, de la sociedad en la que se produce su creación.

A efectos del desarrollo del análisis fílmico fue de especial utilidad el combinar el estudio de las tipologías culturales con el análisis detallado de la estructura interna del film, pues gracias a la descripción de imágenes, sonido, construcción de frase cinematográfica, estrategia discursiva, recursos fílmicos y estructura de significado, se pudo alcanzar la meta de comprender el texto fílmico a cabalidad y captar con mayor precisión aquellos momentos en los cuales la intención del autor coincidía con el concepto de tolerancia.

Es importante acotar que durante el desarrollo del análisis de los textos, ninguno de los personajes hace referencia explícita a la palabra tolerancia, por lo cual la presencia de la variable fue determinada a partir de la recreación en la película de los elementos que la definen, tales como: ausencia de discriminaciones y subestimaciones, libertad de expresión, reconocimiento de la legitimación de ideas diferentes a las propias y ausencia de violencia física o verbal, así como discusión y debate de temas diversos. De la misma manera se pudo determinar la presencia de la variable opuesta, la intolerancia, cuya presencia fue determinada a partir de discriminaciones y subestimaciones, limitación de la libertad de expresión, desconocimiento de la legitimación de ideas diferentes a las propias, y presencia de violencia física o verbal, así como ausencia de discusión y debate de temas diversos.

En el marco de la interpretación teórica de los resultados obtenidos, se puede afirmar que no es posible hablar en la muestra estudiada de textos representativos del concepto de tolerancia, sino de textos representativos de intolerancia, pues los textos analizados reflejan modos de ser en los cuales las acciones sociales son propias de sociedades en las cuales la acción está fundamentada en la desconfianza hacia el otro y en las dudas sobre lo que hace y cómo lo hace.

Es importante cotejar los resultados del análisis fílmico con las características culturales que definen al venezolano. Los textos fílmicos representan (siguiendo el término de Iser) la solidaridad orientada sólo hacia el grupo de pertenencia, la violencia hacia los individuos fuera del grupo y la pasividad ante condiciones políticas y socioeconómicas externas. Estas características observadas en las películas son totalmente coincidentes con los rasgos de identidad del venezolano, a saber, los referidos al predominio de lo privado en el ámbito psicosocial, la acción

orientada al beneficio propio, y asumir a lo público como elemento ajeno al ámbito de influencia del individuo.

El predominio que el venezolano otorga a su ámbito privado se hace presente en el análisis fílmico al comprobar que los personajes de estos textos tienden a orientar su solidaridad únicamente hacia su grupo de pertenencia, siendo el cuidado de la familia y la ayuda a los amigos sus principales valores.

La búsqueda del beneficio propio como elemento de la identidad cultural del venezolano, propuesta del familismo amoral y el matricentrismo, encuentra su contraparte fílmica tanto en la representación de solidaridad como en la representación de la violencia generalizada. Son las acciones violentas las que dentro del discurso cinematográfico reflejan a un individuo que viola la ley para conseguir beneficios para sí mismo y para los suyos.

El asumir lo público como elemento ajeno al ámbito de influencia del individuo puede ser visto fácilmente en la muestra analizada mediante la categoría “pasividad y conformismo” expuesta en los resultados. Los personajes parecen moverse bajo un *locus* de control externo que no les permite actuar como posibles elementos generadores de cambio, quienes persiguen beneficios para sí mismos pero no creen poder conseguir beneficios para su entorno.

Finalmente, es pertinente observar los resultados obtenidos a la luz de las teorías sociológicas previamente expuestas. Desde el punto de vista del interaccionismo simbólico, en el cual el individuo es posible gracias a la sociedad que le precede y determina, puede inferirse que los venezolanos representados en las obras estudiadas son intolerantes como individuos pues provienen de una sociedad con bajos niveles de tolerancia, cuyo *self* o reconocimiento del otro se limita a su grupo de pertenencia. Desde la fenomenología sociológica de Schutz, son precisamente los procesos de tipificación negativa en la cultura venezolana (tales como las etiquetas de ladrón, corrupto, “malandro” u homosexual), los representados en las obras fílmicas estudiadas, creando en cada film un ambiente de violencia, pasividad y conformismo.

Tomando como referente una línea bipolar marcada por la dicotomía tolerancia-intolerancia es posible observar cómo, en las películas venezolanas, se representa a una sociedad que tiende más hacia la segunda —la intolerancia— sin llegar a ubicarse plenamente en ella. Así, en función de los resultados cuantitativos, puede concluirse que en la muestra analizada la tolerancia es una variable de poca presencia en los textos fílmicos

venezolanos; se observa con mayor frecuencia la presencia de la variable intolerancia en cada uno de dichos textos, siendo su modalidad política la más manejada dentro del discurso cinematográfico y seguida por sus modalidades racial, social y sexual en orden de importancia.

CONCLUSIONES

Para el venezolano, la sociabilidad con su grupo de pertenencia inmediato es el rasgo determinante de su identidad cultural, mientras que la tolerancia es sólo un comportamiento casual. En el análisis fílmico la tolerancia es una variable presente en la narración fílmica, pero que es opacada al contrastarla con su contraparte, la tendencia a la intolerancia, la cual como variable está aún mucho más presente en el discurso fílmico venezolano.

Metodológicamente, la investigación permite poner de manifiesto la valía de la semiótica de la cultura como metodología de soporte para el desarrollo de este tipo de investigaciones. Gracias al uso de esta metodología ha sido posible considerar a cada una de las obras fílmicas como unidades de arte narrativa llenas de lenguajes diferentes e interactuantes, los cuales contienen signos que, a su vez, son portadores de información acerca de la sociedad donde han sido creados y difundidos. La semiótica de la cultura, base de la presente investigación, permitió asumir a los objetos muestrales como elementos cuyos signos —poseedores de sentido— encarnan la representación de lo social. En este sentido, la muestra de seis obras fílmicas permitió realizar la reconstrucción de un texto-constructo del cual fue posible abstraer las características presentes en la sociedad venezolana y, de la misma manera, ha permitido observar la representación de la tolerancia y la intolerancia como fenómeno social en Venezuela. Así, el principal aporte metodológico de la investigación ha sido poder comprobar cómo el arte es susceptible de ser abordado como campo fructífero para la investigación sociológica pues, como afirmara Lotman, todo texto artístico conserva en sí mismo la estructura de significado de su sociedad.

La tolerancia, aunque presente, no es una variable dominante en las obras del cine venezolano leídas como textos de cultura. Ésta, entendida como capacidad de aceptar las actitudes y comportamientos de los demás aunque vayan contra lo que se considera correcto y verdadero en el propio grupo, ha tenido una presencia débil en la filmografía venezolana de los años noventa.

Apertura, reconocimiento de la legitimidad, respeto, comunicación y discrepancia son características propias del individuo tolerante que parecen ser diferentes a ciertas características que conforman la identidad venezolana tal como se las muestra en las películas estudiadas. Se configura, pues, un individuo que privilegia sobre todas las cosas a su grupo de pertenencia, y que posee una alta carga de discrecionalidad en el ejercicio de la tolerancia hacia los ajenos a él.

En el marco venezolano, la tolerancia no llega a ser un rasgo definitorio de la cultura, sino una tendencia de comportamiento que se orienta hacia el polo opuesto, la intolerancia. El venezolano, entonces, parece tener de sí mismo una visión de la tolerancia mal entendida, la cual se contenta con el dejar hacer, dejar pasar, donde el diferente no es tomado en cuenta como parte de la realidad sino que es ignorado, víctima de la indiferencia de la mayoría.

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

ANEXO I

PELÍCULAS VENEZOLANAS PRODUCIDAS ENTRE 1990 Y 2000

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

ANEXO 2

MUESTREO ALEATORIO E INTENCIONAL

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

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Héctor. *Manual de tolerancia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1990.
- ALEMÁN, Carmen Elena, comp. *Los rostros de la identidad*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 2001.
- BELL, Daniel *et al.* *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- BERGER, Peter, y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- BISBAL, Marcelino. "Sociedad, información y comunicación". *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela (octubre-diciembre, 1994).
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- CENTENO, Daniel. "Posmodernidad en el cine: Romeo y Julieta como espejo de la sociedad contemporánea". Tesis de licenciatura en Comunicación Social, UCAB, 1998.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- CÓRDOBA, Víctor. *El modo de vida*. Caracas: Ediciones UCV, 1986.
- CRUZ, Manuel, comp. *Tolerancia o barbarie*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.
- FETSCHER, Iring. *La tolerancia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.
- FUNDACIÓN FRANCISCO HERRERA LUQUE. *Balance psicosocial del venezolano del siglo XXI*. Caracas: Editorial Grijalbo, 1998.
- GOLDMANN, Annie. *Cine y sociedad moderna*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- GONZÁLEZ, Juan Antonio. "Un cine en pugna con la intolerancia". Diario *El Nacional*, 1° de julio de 2001, C/12.

- GONZÁLEZ, Raúl, S. J. *Sobre el estado del Estado en Venezuela*. Caracas: Centro Internacional de Formación Arístides Calvani, 1997.
- GONZÁLEZ, Wilfredo. "Personajes y tendencias representativas de nuestra cultura". Revista *SIC 600* (diciembre, 1997).
- HALLIDAY, M. A. *El lenguaje como semiótica social*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HANNOT, Thamara. "La mirada inconforme: una exploración crítica de la literatura de pensamiento en Venezuela". Tesis de doctorado en Literatura, USB, 1996.
- ISER, Wolfgang. *The Aims of Representation*. S/C.: C.U. Press, 1987.
- JARVIE, I. C. *Sociología del cine*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- JIMÉNEZ, José. *La estética como utopía antropológica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1983.
- KRISTEVA, Julia. "On Yury Lotean". Publication of the *Modern Language Association* 109 (1994).
- KURRILD, Peter. "On Rationality, Ideal Types and Economics: Alfred Schutz and the Austrian School". *The Review of Austrian Economics* N14 (2001): 119-143.
- LOCKE, John. *Carta a la tolerancia*. Caracas: Instituto Estudios Políticos, UCV, 1996.
- LOHISSE, Jean. *Les systèmes de communication*. París: Armand Collin, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1979.
- _____. *La semiosfera*, tomos I, II y III. Madrid: Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia, 1998.
- LUCIEN, Óscar. "Poética del cine venezolano". Verbigracia, encartado del diario *El Universal* 32, año IV (1994).
- MADRID, Leyla. *La fundación mitológica de América Latina*. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1989.

- MARTÍNEZ BLANCO, María Teresa. *Identidad cultural de hispanoamérica. Europeísmo y originalidad americana*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988.
- MATO, Daniel, coord. *Diversidad cultural y construcción de identidades: estudios sobre Venezuela, América Latina y El Caribe*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1993.
- MIRANDA, Julio E. *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- MIRES, Fernando. "La cultura de la globalización". *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura* 1, volumen V (enero, 1999).
- MONTAÑEZ, Ligia. *El racismo oculto en una sociedad no racista*. Caracas: Tropykos, 1993.
- MONTERO, Maritza. *Ideología, alienación e identidad nacional*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1984.
- MONTEVERDE, José. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Editorial Laia, 1987.
- MORENO OLMEDO, Alejandro. "La familia popular venezolana". *Curso de Formación Sociopolítica* 15, Fundación Centro Gumilla (1995).
- MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [Documento en línea]. Disponible desde Internet en formato pdf en: http://www.rsu.uninter.edu.mx/doc/marco_conceptual/LosSieteSaberesNecesariosParaLaEduDelFuturo.pdf, 1999.
- PINO ITURRIETA, Elías, comp. *La cultura de Venezuela. Historia mínima*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven, 1996.
- RIMBAUD, Romaguena. *El cine en la escuela*. S/C. GC, 1994.
- RITZER, George. *Teoría sociológica contemporánea*. Buenos Aires: McGraw-Hill, 1993.
- RIVAS, Carlos A. "Incertidumbre y tolerancia". Diario *El Nacional*, 9 de mayo de 2001, PA/18.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

- TOVAR, Ivelisse. "Familismo amoral de los venezolanos: realidad inventada o modelo certero". Tesis de licenciatura en Sociología. Caracas: UCAB, 2001.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *¿Podremos vivir juntos?* São Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. *Igualdad y diversidad: las nuevas tareas de la democracia*. S/C.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- VIDEOFORUM. *Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*, números 2 al 19. Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, Caracas.
- VILDA, Carmelo. "Proceso de la cultura en Venezuela". *Curso de Formación Sociopolítica* 31, Fundación Centro Gumilla, 1997.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Arte, cine y sociedad*. Madrid: Ediciones JC, 1991.
- ZAPATA, Roberto. *Valores del venezolano*. Caracas: Ediciones Conciencia 21, 1996.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, Universidad del País Vasco, 1998.

Recibido: 10 de abril de 2008
Aceptado: 10 de septiembre de 2008