Universiteit Utrecht

Utrecht University

MA Intercultural Communication

2019-2020

Tesina de Máster

Violencia de género contra las mujeres indígenas y discapacitadas en el cine peruano y venezolano: La teta asustada y Brecha en el silencio

Carolina Albuquerque

6901328

Supervisora y primera lectora: Dra. Luisa García-Manso

Segundo lector: Dr. Sergio Baauw

25 de abril de 2020

Agradecimientos

While writing this thesis, I felt happy and sad and sometimes both at the same time. I had moments where I needed to stop (literally) and moments where I just kept writing. This project was written under unexpected circumstances, with anxiety, stress and uncertainty. But above all, it was written with love, passion and care. What a journey!

I would like to thank my incredible supervisor Maria Luisa García-Manso for her endless dedication, kindness and time in reading my work and always guiding me in the right direction. All the meetings in person and skype calls, all the laughs and exchange of ideas; I learned a lot from you, ¡*muchas gracias por todo!* To my second supervisor, Sergio Baauw, thank you so much for your time and patience in reading this project.

To my incredible and wonderful family, Mãe & Pai, Mano & Maya. You are my light, my driving force and my heart. To my grandparents who are physically so far away from me but always so close to my heart.

To B, F, I, J's, K, L, M's, R's, P and T who are a constant support in everything I do- I love you.

"i stand
on the sacrifices
of a million women before me
thinking
what can i do
to make this mountain taller
so the women after me
can see farther"

Legacy, by Rupi Kaur

Fotografía con un mensaje alusivo a la violencia de género en forma de dibujo. Foto captada en la pared de una escuela en las afueras de Cusco, Perú.
20 agosto 2016 (foto tomada por la autora).

Universiteit Utrecht

Índice

Agradecimientos 2

Resumen 6

Abstract 7

1. Introducción 8

2. Revisión crítica de la bibliografía 11

2.1. Violencia de género: cifras y datos en Perú y Venezuela 11

2.2. Mujeres indígenas y discapacitadas en estudios cinematográficos 17

3. Metodología y corpus 20

4. Estructura conceptual 25

4.1. Interseccionalidad, diversidad y la mujer indígena y discapacitada 25

4.2. Violencia de género y el feminicidio 28

4.3. Representación cultural: imagología y el *Otro* 30

5. Análisis de la violencia de género y la interseccionalidad en *La teta asustada* (2009) y *Brecha en el silencio* (2013) 33

5.1. *La teta asustada* (2009): memoria-olvido y la representación del *Otro* 34

5.2. *Brecha en el Silencio* (2013): mirada sobre la discapacidad y pobreza 42

6. Conclusiones 49

7. Bibliografía 55

8. Apéndice..... 62

8.1. Sinopsis de la película *La teta asustada* 62

8.2. Sinopsis de la película *Brecha en el silencio* 66

Resumen

Esta investigación se centra en la representación fílmica de la violencia de género contra las mujeres indígenas y discapacitadas en Perú y Venezuela. Por un lado, se analiza la violencia de género y su impacto en la sociedad, la efectividad de las leyes y los proyectos gubernamentales que apuntan a educar a los ciudadanos sobre este problema. Por otro, se analiza cómo se representa la violencia de género en dos películas producidas en Perú y Venezuela que muestran casos de especial vulnerabilidad. Así pues, esta investigación observa cómo el género y la violencia de género hacía mujeres indígenas y discapacitadas es representada en la película peruana *La teta asustada* (2009) y en la película venezolana *Brecha en el silencio* (2013). Asimismo, este análisis de la representación de la mujer se realiza desde una perspectiva interseccional. A través del enfoque interseccional se considerará, por una parte, la representación cultural de las mujeres y de la violencia de género y, por otro, su interacción con distintos tipos de discriminación: étnica, social y por cuestión de discapacidad. Más aún, también se consideran los estudios imagológicos, teniendo en cuenta la imagen del *Otro* para analizar las diferentes categorías dentro de las representaciones de género. Para concluir, este trabajo argumenta que la violencia de género y la representación de las mujeres se ha desarrollado a lo largo de los años, sin embargo, hay una falta de representación más exacta y realista de las mujeres indígenas y discapacitadas en las pantallas. Más aún, a pesar de los esfuerzos de algunos gobiernos para combatir la violencia de género, las cifras muestran que la violencia de género y, en los casos más extremos, el feminicidio, todavía juega un papel devastador en las sociedades latinoamericanas. Igualmente, esto enfatiza el rápido crecimiento de los movimientos sociales que tienen como objetivo concientizar a las sociedades sobre el problema y simultáneamente ayudar a las víctimas y sobrevivientes de violencia de género a reintegrarse en las sociedades.

Palabras clave: violencia de género, representación, mujeres indígenas, mujeres discapacitadas, interseccionalidad, Perú, Venezuela, películas.

Carolina Albuquerque 6901328
MA Intercultural Communication, Utrecht University, 25 April 2020

Universiteit Utrecht

Abstract

This research focuses on the issue of gender violence against indigenous and disabled women in Peru and Venezuela. On the one hand, gender violence is analysed in terms of its impacts in society, the effectiveness of laws and governmental projects that aim at educating citizens about this problem and it oversees the current situation in the aforementioned countries. On the other hand, it looks at how politics, history and culture have impacted gender violence in South American societies. Furthermore, this research analyses how gender and gender violence towards indigenous and disabled women is represented in the Peruvian film *La teta asustada* (2009) and the Venezuelan film *Brecha en el silencio* (2013). Moreover, this representation of women and gender violence is analysed from an intersectional perspective. Through this intersectional approach, the cultural representation of women and gender violence will be considered as well as their interaction with different types of discrimination: ethnic, social and disability-related. This analysis also takes into account imagological studies, looking at the image of the self and the *Other*. To conclude, this paper argues that gender violence and women's representation has indeed developed throughout the years but nevertheless, there is still a lack of accurate representation of minority women's groups on big screens. Additionally, despite some government's efforts in tackling this issue, statistics show that gender violence which in several cases leads to feminicide, still plays a shocking role in Latin American societies. This emphasises the rapid growth of social grassroot movements that aim at creating awareness to the issue and help victims and survivors of gender violence to reintegrate in societies.

Key-words: gender violence, representation, indigenous women, disabled women, intersectionality, Peru, Venezuela, films.

1. Introducción

Hoy en día, somos testigos de movimientos sociales como *#NiUnaMenos*[1], *#MeToo*[2] y la reciente música "*Un violador en tu camino*[3]"cómo un grito de acción y cambio en las sociedades. Estos movimientos luchan por restaurar la igualdad y legitimación social de las mujeres tanto en la región sudamericana como a nivel global. Actualmente, estos movimientos se centran en la representación de la denuncia de la violencia ya que, en la mayoría de los casos - especialmente los casos de violencia sexual - las mujeres de comunidades minoritarias y discapacitadas tienden a negar tales acontecimientos por vergüenza o rechazo de sus comunidades y de la sociedad. Por otra parte, Del Campo (2005) discute que, aunque la participación política de las mujeres en la región ha aumentado considerablemente, incluso con mujeres en los cargos más elevados, como presidentas, argumenta también que existen una serie de factores que impiden la participación política de más mujeres, entre las cuales destaca la fuerte presencia del machismo en las sociedades latinoamericanas ya que algunas mujeres son impedidas, por sus propias familias, a participar en actividades políticas.

El objetivo de la presente tesis de Máster es profundizar en el problema de la violencia de género en los países latinoamericanos, más específicamente en Perú y Venezuela. Como punto de partida, se utilizan dos películas producidas por directores latinoamericanos de estos países que aluden a la violencia de género y promueven la representación de mujeres indígenas y mujeres discapacitadas en las pantallas. La película *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, es relevante para el tema dado que muestra los retos de una mujer indígena en la actualidad, durante su viaje de reconstrucción de confianza y reconciliación con el pasado tras los

[1]Véase más información sobre el movimiento en el enlace: https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/oct/19/the-guardian-view-on-niunamenos-challenging-misogyny-and
[2] Véase más información sobre el movimiento en el enlace: https://metoomvmt.org/
[3] Véase la música completa en el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4 (video grabado en Santiago, Chile en el 25 de noviembre 2019)

acontecimientos traumáticos durante la guerra civil en Perú. Por su parte, la película *Brecha en el silencio* (2013), de Andrés Rodríguez y Luis Rodríguez, centra sus acontecimientos alrededor de una joven adolescente, sordomuda, que es violada y que no puede expresar o vocalizar su situación, de forma literal y metafórica. La relevancia de esta película reside en su posición crítica ante la precariedad y la pobreza en Venezuela y su interés por reflejar las dificultades de una mujer discapacitada y víctima de abuso sexual en la pantalla.

La presente investigación parte de la premisa de que existen problemas estructurales, arraigados a la falta de recursos económicos y políticos en Perú y Venezuela a la hora de combatir la violencia de género, particularmente contra mujeres indígenas y discapacitadas. Como Varas (2012) y Wilson (2014) observan, el continente sudamericano registra un pasado tenebroso, caracterizado por periodos de dictaduras, represión política y económica y violación de derechos humanos y tales acontecimientos, reforzaron el papel machista en las sociedades. Simultáneamente, esto aumentó la vulnerabilidad y discriminación contra la mujer. Más aún, esta serie de acontecimientos históricos sirvieron como un acicate para los abusos físicos y psicológicos de las mujeres, ya que leyes de protección de las mujeres solo surgieron más tarde. Asimismo, es crucial alimentar los debates políticos y sociales a través de los movimientos sociales con el fin de captar las raíces de este problema y crear mecanismos de combate para contribuir a la erradicación de la violencia.

Así pues, esta tesis tiene como objetivo concienciar a los lectores sobre un problema de gran relevancia social en la actualidad: la violencia de género y su representación en el cine, entendido este como una industria cultural con gran capacidad para difundir y denunciar el problema. Además, la investigación ambiciona poner en marcha el diálogo académico explorando los conceptos de interseccionalidad, diversidad y representación cultural (desde la imagen del *Otro*) de la mujer indígena y discapacitada en las pantallas y en el mundo real.

Considerando las dos películas como punto de partida para conducir la presente investigación, se han formulado las siguiente preguntas de investigación:

1) *¿Cómo se representa la violencia de género en* La teta asustada *(2009) de Claudia Llosa y* Brecha en el silencio *(2013) de Andrés Rodríguez y Luis Rodríguez?*

2) *¿De qué forma se representa la interseccionalidad a nivel de género, etnia, clase social y discapacidad en estas películas?*

2. Revisión crítica de la bibliografía

Este capítulo establece el estado de la cuestión en torno a los temas centrales de la investigación: la violencia de género en Perú y Venezuela, con especial atención a la legislación vigente, y la representación de mujeres indígenas y discapacitadas en el cine.

2.1. Violencia de género: cifras y datos en Perú y Venezuela

La violencia de género es un fenómeno arraigado en las sociedades latinoamericanas; en una escala mayor, durante los periodos de guerras civiles y dictaduras militares y, en una escala más doméstica, por los compañeros o maridos. Wilson (2014) discute que la violencia de género es un concepto asociado al *machismo*, que supone la creencia de que una las mujeres deben estar subordinadas a las necesidades y los deseos de sus compañeros - hombres. El machismo, más aún, no es un fenómeno solo presente en América Latina, puesto que este concepto supone que las mujeres están obligadas a cuidar de los hombres y ofrecerles placer y tienen que, por norma, dedicarse a tareas reproductivas. La autora enfoca la violencia más común en la región latinoamericana desde tres perspectivas: 1) violencia estructural; 2) feminicidio; 3) tortura durante los períodos de guerra civil y dictadura. Más concretamente, la violencia estructural constituye la mayor forma de violencia y el feminicidio y la tortura durante períodos de guerra o dictatura son consecuencias de la violencia estructural instalada en la región. Wilson (2014) asocia la violencia estructural a un patrón neo patriarcal incorporado en las legislaciones del estado o como resultado de procesos económicos provenientes del neoliberalismo y globalización. La autora discute que los programas neoliberales en los años 80 impactaron en el desarrollo y emancipación de la mujer ya que privilegiaban y empoderaban a la independencia económica de los hombres, pero no de las mujeres. Asimismo, Connell (2014) añade que este tipo de modelo, se enraíza no solo en la dependencia económica, sino que también incluye formas de violencia patrimonial, reforzada por las normas machistas y patriarcales que benefician a los hombres.

Wilson (2014) analiza que la violencia estructural se divide en dos tipos: 1) cultural e ideológico y; 2) social y económico. La ideología cultural incluye la doctrina del patriarcado, el machismo y el fuerte predominio de la religión que resultan en la subordinación de las mujeres. Por otro lado, el factor social y económico engloba la discriminación y desigualdad de clase, raza y etnia. Para apoyar este argumento, Wilson (2014) incluye datos estadísticos que revelan que tanto en zonas rurales como zonas urbanas en Perú las tasas de violencia física verifican un 61% de las mujeres maltratadas por sus parejas. El informe confirma que, aunque la violencia física, sexual y psicológica esté presente en todas las clases sociales, existe mayor incidencia en las clases pobres. La violencia de género se suma al concepto del feminicidio que, según un informe producido por la Organización Mundial de Salud (OMS, 2012) en colaboración con la Organización Panamericana de la Salud (OPS, 2012), se define como el asesinato intencional de mujeres por el hecho de ser mujeres, de cualquier edad, raza y etnia. Además, el informe establece que el feminicidio es específicamente perpetrado por hombres y esto difiere del homicidio masculino ya que, en la mayoría de los casos, el feminicidio es cometido por parejas o ex parejas y conlleva un abuso continuo.

En el espectro del feminicidio, existen diferentes grados para definir este tipo de crimen y aunque un grado no sea estrechamente más importante que otro, en este contexto se da prioridad al feminicidio no íntimo y el feminicidio íntimo, los dos grados más comunes en los países latinoamericanos. La OMS y la OPS (2012) destacan que el feminicidio no íntimo es cometido por alguien que no tiene una relación íntima con la víctima. Además, el feminicidio no íntimo incluye en la mayoría de los casos la agresión sexual, que supone entonces un feminicidio sexual y ocurre de forma aleatoria. Por otra parte, el feminicidio íntimo supone que el crimen fue cometido por la pareja (o ex pareja) y, según un estudio realizado por la OMS y la London School of Hygiene and Tropical Medicine, más del 35% de los

feminicidios a nivel global son cometidos por un compañero íntimo (OMS y OPS, 2012, p. 2).

Los datos más recientes sugieren que en 2019, sólo en Perú, ocurrieron 166 casos de feminicidio donde el 9% son niñas y adolescentes, el 86% son mujeres adultas y el 5% son mujeres ancianas (fuente Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables[4], 2019). Por otra parte, en Venezuela, aunque la recopilación de cifras no sea oficial, según la AFP (2020) se produjeron 167 feminicidios en 2019. Sin embargo, es importante señalar que recopilar datos correctos sobre el feminicidio es un gran desafío, porque en la mayoría de los países, los sistemas de recopilación de datos médicos y policiales que documentan casos de homicidio a menudo no tienen la información necesaria o no informan sobre la relación víctima-perpetrador o los motivos del homicidio. Tal como Wilson (2014) aborda, la violencia de género en los países latinoamericanos se puede también conectar con los acontecimientos históricos, formados por guerras civiles y dictaduras que permitieron una violencia sin límites o justificación. Durante los períodos de guerra y dictadura, la tortura mental y física fueron las formas más comunes de violencia, que suponían violaciones de mujeres de cualquier edad y niñas (muchas veces en grupo) llevadas a cabo por militares para la extracción de información y confesión.

Actualmente, se verifica cada vez más un aumento de la conciencia del problema de la violencia de género a nivel global y los gobiernos junto con organizaciones como las Naciones Unidas (ONU[5]) buscan medidas de prevención y combate del problema. En 1993, la Asamblea General aprobó la Declaración de Las Naciones Unidas que sostiene la sanción y erradicación de la violencia contra la mujer (ONU, 1993). Más en concreto, en Perú, se encuentra en vigencia desde 2015 la más reciente ley, la *Ley 30364*, oficialmente nombrada como *Ley para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar*

[4] Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables = MIMP
[5] Organización de las Naciones Unidas= ONU

(MIMP, 2015). Esta Ley tiene como objetivo prevenir y erradicar cualquier tipo de violencia contra las mujeres por su condición de género y por su contexto familiar. Además, la Ley incluye la protección de mujeres de todas las edades (niñas, adolescentes, mujeres adultas y mayores, así como mujeres discapacitadas). La Ley intenta establecer mecanismos de protección de las víctimas, así como reparar el daño hecho por parte del agresor disponiendo de medidas de persecución y castigo de los agresores con el objetivo de asegurar una vida libre de violencia, donde las víctimas puedan ejercer sus derechos.

Adicionalmente, al aplicar la Ley se pueden articular algunos enfoques relevantes para esta tesis, tales como el Articulo 3./ Enfoque 3. de la interculturalidad, que implica el diálogo entre varias culturas que constituyen la sociedad peruana para incrementar el respeto y tolerancia por distintos contextos culturales y para que no exista ningún tipo de discriminación. Al mismo tiempo, el Enfoque 5. de la interseccionalidad en la Ley, reconoce que la violencia de género ocurre y tiene influencia en cualquier mujer, independientemente de su edad, etnia, religión, color, estatus social, discapacidad, orientación sexual, etc. A su vez, según la Ley, existen medidas determinadas para cada grupo de mujeres (MIMP, 2015).

Por otra parte, en Venezuela se sancionó en 2006 y se publicó en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela en 2007, la *Ley Orgánica por el Derecho de las Mujeres a una Vida libre de Violencia, Ley 38.668.* Esta ley derogó la *Ley Sobre la Violencia contra la Mujer y la Familia*, inicialmente creada en 1998 (UNHCR & ACNUR, 2007). La *Ley Orgánica por el Derecho de las Mujeres a una Vida libre de Violencia*, contiene y define el feminicidio como una causa de muerte motivada por odio a una mujer, por su género, y considera este acto como un crimen punible. Más aún, según el artículo 1, la Ley provee garantizar y promover el derecho de las mujeres a vivir libremente. La Ley pretende crear estructuras de apoyo a mujeres víctimas de cualquier tipo de violencia de género con el fin de promover cambios socioculturales que corrijan la desigualdad de género. Conjuntamente, la

Ley intenta fortalecer el sistema jurídico a través de marcos penales más severos para los agresores según el artículo 2.3. Al igual que la Ley en Perú, la Ley en Venezuela también toma en consideración la interseccionalidad y el hecho de que la Ley se adopta sin discriminar a la mujer por su edad, estatus social, raza, etnia, discapacidad, entre otros factores relevantes (UNHCR & ACNUR, 2007). Aunque, de una forma u otra existe una tentativa de combatir la violencia de género, según un informe producido por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2019), sólo en el mes de enero de 2019, fueron registrados más de 14491 casos de violencia contra la mujer que incluyen violencia familiar y violencia sexual. Por otra parte, se verifica una mayor dificultad para concretar cifras de casos reportados de violencia de género en Venezuela debido a la situación política del país, que ha causado la interrupción del acceso a los servicios sociales, de seguridad y justicia. Además, el exilio masivo causado por el conflicto político es otro factor que dificulta la falta de datos concretos sobre casos de violencia reportados. Sin embargo, Zulver (2019) escribe que, debido al conflicto político y social, se ha producido un aumento de casos de violaciones y feminicidios. Por otra parte, existe una dificultad para documentar la magnitud total de la violencia sexual y de género en el país porque las víctimas tienen miedo de ser deportadas a Venezuela. Tras realizar una investigación con una serie de entrevistas a mujeres emigrantes y a grupos de ayuda humanitaria en Colombia, Zulver (2019) reporta que, con la crisis migratoria, existe un alto porcentaje de mujeres que sufren niveles extremos de acoso y secuestro, al igual que, otras mujeres, son forzadas a prostituirse en la frontera con Colombia para poder sustentar a sus familias.

Por fin, la Ley Peruana *30364, Ley para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar*, alude al papel de la educación y la cultura como vehículo de implementación de la ley y como medio para dar visibilidad al problema de la violencia de género en Perú. El Artículo 45. provee la responsabilidad repartida por los diferentes sectores e instituciones tales como el Ministerio de Educación, Ministerio de Salud, Ministerio del Interior, Ministerio de la Justicia y Derechos Humanos. Asimismo, estas medidas tienen que

ser aplicadas tanto a nivel regional como local para el éxito de adopción de los mecanismos propuestos en la Ley. De particular relevancia, la *alinea 2* del *Artículo 45* enfatiza la importancia del Ministerio de Educación en: *A)* vigorizar la enseñanza con valores éticos " orientados al respecto, dignidad de la persona y en el derecho de vivir libremente y sin violencia " (MIMP, 2015). En este contexto, el organismo de la educación tiene también como objetivo *B)* la eliminación de estereotipos que exalten la legitimación de la violencia de género así como violencia contra el grupo familiar. El punto *D)* consiste en la promoción y refuerzo de los programas familiares en las escuelas de para preparar a los menores para la vida. Por fin, el punto *E*) consiste en la implementación de contenidos sobre el respecto del derecho a una vida libre de violencia, con metodologías que se adapten a los diversos contextos culturales, étnicos y lingüísticos (MIMP, 2015). En este marco, el cine puede ser una herramienta útil para visibilizar la violencia, combatir estereotipos y concienciar a la sociedad.

Más aún, la *Ley Orgánica por el Derecho de las Mujeres a una Vida libre de Violencia, Ley 38.668,* pone en vigor artículos pertinentes ya que el *Artículo 6.* establece que la participación de la sociedad en cumplir con eficacia de la Ley es un derecho, así como un deber de todos. Más aún, las organizaciones comunitarias y sociales tienen un rol crucial en la promoción de la Ley. El *Articulo 7.* de la Ley, establece que el Estado, juntamente con la participación de la sociedad, es responsable de garantizar programas de educación y prevención sobre la violencia de género. Además, el *Articulo 25.* de la ley venezolana, supone que el Ministerio de Educación Superior tiene que desarrollar medidas que promuevan la eliminación de planes de estudio, así como textos y documentos oficiales y de apoyo utilizados por las universidades que contengan cualquier forma de estereotipos o discriminación. En contraste, el *Artículo 25.* propone programas que tienen en cuenta el tema de la violencia de género (UNHCR & ACNUR, 2007). En este sentido, el cine podría considerarse también por su potencial crítico y pedagógico.

2.2. Mujeres indígenas y discapacitadas en estudios cinematográficos

Con respecto a la violencia de género, es indiscutible destacar el cine como un vehículo instrumental y producto cultural que tiene el deber de actuar, denunciar y aludir a problemas sociales, así como promover cambios sociales. La representación de la violencia de género en las películas, particularmente contra mujeres indígenas y discapacitadas, debe aludir, concienciar y dar notoriedad a la corriente lacra social producida por la violencia de género. No obstante, la literatura es limitada en lo que toca a concretar la relación entre la representación de la violencia de género, la violencia contra mujeres indígenas y discapacitadas y el cine. Connell (2014) explica que, aunque los estudios de género a nivel universitario observan un crecimiento rápido en todo el mundo, especialmente en países como México, Brasil, India y Sudáfrica; la desigualdad social y de género tiene un gran impacto en la educación y, a su vez, en las oportunidades en el mundo laboral. Quizás esto pueda sugerir y explicar el bajo número de mujeres que producen cine. En contraste, Cisneros (2013) argumenta que, en lo que toca a la representación de las mujeres, en particular las mujeres indígenas en las películas, es importante el uso de lenguas indígenas para representar y dar visibilidad a las minorías. Por otra parte, desde su perspectiva, Prout (2018) argumenta que representar la discapacidad en el cine no tiene necesariamente que ver con el dolor. Desde su punto de vista, una discapacidad física o mental tiene un impacto en la forma en la cual interactuamos con el mundo real.

Von Tschilschke (2018) discute el tema de la discapacidad en el cine y defiende que los “ trabajos que adoptan explícitamente la perspectiva de los *disability studies* son relativamente escasos ” (von Tschilschke, 2018, p. 54). Hartwig (2018) define este marco de estudios como una disciplina encargada de analizar las “ imágenes de personas con desviaciones motrices/sensoriales, físicas, mentales/intelectuales/ cognitivas y psíquicas y su categorización en comunidades culturales ” (Hartwig, 2018, pp. 13-14). La autora agrega que en la actualidad existen escasos trabajos que conectan los *disability studies* con los estudios latinoamericanos y que es crucial

tener en cuenta asimismo los aspectos macroestructurales (economía, política) que caracterizan la desigualdad en la región, también entendido como violencia estructural, tal como Wilson (2014) sugiere. En su capítulo, von Tschilschke (2018) explica cómo la película *Mar Adentro* (2004) es un buen ejemplo de la representación de la discapacidad en el cine, ya que la película le alienta al público a reflexionar sobre un dilema ético, transcendiendo la ficción con la realidad del conflicto social y moral existente en torno a la eutanasia. De igual modo, la diversidad funcional, entendida " como una condición/discapacidad a nivel corporal, cognitivo o psíquico", tiene un gran impacto en la presencia del individuo en la vida colectiva (Hartwig, 2018, pp. 8-10). En este sentido, tal diversidad funcional puede contribuir a la discriminación, así como la estigmatización del individuo en la sociedad. También von Tschilschke (2018) escribe que en el abordaje de la percepción de la diversificación cinematográfica y de la diversidad funcional, algunas observaciones son esenciales para hacer la conexión entre la diversidad funcional y el cine: "la naturalización de la discapacidad, la amplificación del tema y la multiplicación o diversificación a lo largo de los años" (von Tschilschke, 2018, p. 157), que a su vez promueven la concientización social de las discapacidades incrementando la tolerancia y posiblemente disminuyendo la discriminación.

Tras la presente revisión de estudios e informes centrados en la problemática de la violencia en Perú y Venezuela, es posible afirmar en primer lugar que siguen existiendo huecos en las leyes creadas por los gobiernos y las cifras presentadas. Existe una discrepancia sobresaliente entre las tentativas de ayuda, principalmente en el caso de Perú con el panorama de proyectos y organismos de apoyo a las víctimas en contraste con los elevados números de violencia contra mujeres y feminicidios. Por otra parte, es también posible afirmar que, en lo que toca a Venezuela, es muy difícil recopilar datos concretos sobre los casos de violencia de género, la discriminación por la discapacidad y etnia o el feminicidio - por supuesto el feminicidio contra mujeres discapacitadas y de grupos minoritarios - ya que estos temas no se acopian en las estadísticas. Esto se puede atribuir a la situación política

del país en la actualidad ya que la instabilidad política y la falta de seguridad en términos generales, son factores que incrementan la posibilidad de agresión y violencia contra las mujeres. Por otro lado, en lo que toca a la representación de mujeres indígenas y discapacitadas en el cine, la literatura sugiere que sigue existiendo un hueco entre violencia de género, mujeres indígenas y mujeres discapacitadas – *disability studies*- lo que enfatiza esta necesidad de producir trabajos que ofrezcan una percepción de las comunidades indígenas y de las personas discapacitadas para promover la diversificación cinematográfica. Así, la motivación de esta tesina se centra en comprobar que, por un lado, hay que continuar trabajando por la igualdad de géneros y la erradicación de la violencia contra las mujeres y, por otro, es importante continuar utilizando plataformas culturales, tales como el cine, para dar visibilidad a la lacra y problema social de la violencia de género, especialmente contra mujeres indígenas y discapacitadas.

3. Metodología y corpus

El objetivo de esta tesis de máster consiste en analizar cómo se representa la violencia de género en situaciones de especial vulnerabilidad en el cine latinoamericano reciente. Para ello, se ha optado por un enfoque interseccional, acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989 en su estudio académico que suponía explicar la opresión y discriminación contra mujeres afroamericanas ante el sistema jurídico. El enfoque interseccional, según la autora, consiste en describir cómo el género, la clase, la raza y otras características individuales se cruzan entre sí y cómo hacen parte del proceso estructural, social y político. Adicionalmente, la autora resalta que las intersecciones de la raza y género sirven para enfatizar "the need to account for multiple grounds of identity when considering how the social world is constructed" (Crenshaw, 1991, p. 1245). Más aún, Coaston (2019) discute cómo este término funciona como una mirada y simultáneamente un análisis de la disparidad y los desequilibrios de poder. Asimismo, se exaltan las ideas primarias de la interseccionalidad por Crenshaw para considerar, por una parte, la representación cultural de las mujeres y de la violencia de género y, por otro, su interacción con distintos tipos de discriminación: étnica, social y por la cuestión de la discapacidad.

Para justificar la elección de las dos películas, se tomó en cuenta el *Test Bechdel*. Este test fue creado originalmente por Alison Bechdel en su tira cómica *Dykes to Watch Out For* en 1985, que ambicionaba medir la representación de la mujer en productos de ficción. Para la realización del test, se tienen en cuenta tres criterios: 1) al menos dos mujeres han de ser nombradas en la película; 2) las dos mujeres tienen que hablar entre ellas; 3) tienen que hablar de algo que no sea sobre un hombre (Bechdel Test Movie List, 2020 – la traducción es mía). En este contexto, la película *La teta asustada* cumple las tres categorías del test, al igual que *Brecha en el silencio*, a pesar de lo cual no existen datos aún sobre esta última película en la base de datos.

Aunque el test haya sido creado hace 35 años, el tema sugerido por Bechdel sigue siendo relevante para el debate de la representación de la mujer en el cine. Sin embargo, la plataforma *FiveThirtyEight* (por Hickey, Koeze, Dottle, & Wezerek, 2017) discute la necesidad de expandir los criterios de evaluación sobre la representación de mujeres, no solo en películas de Hollywood, sino también en películas extranjeras e independientes. Tras un estudio realizado por los autores, con el fin de descubrir qué tipo de criterios el próximo *Bechdel Test* debería contener, las respuestas más frecuentes incluyen la necesidad de más criterios que miren detrás de las cámaras - que tengan en cuenta quiénes son las personas encargadas de la dirección fílmica, el guión y otros aspectos artísticos y de producción -, criterios que miren más allá de la representación de mujeres caucásicas, criterios que miren a las protagonistas femeninas y criterios que tomen en cuenta el elenco de apoyo.

A pesar de la aparente simplicidad de las preguntas, el *Bechdel Test* contribuyó al debate de la representación desigual de mujeres y hombres y sus respectivos roles en la industria del cine. De igual modo, el test motivó una reflexión más amplia sobre la ausencia de mujeres no solo en la parte "visual" de la película, sino también en lo que hay detrás de la producción de las películas tal como la inclusión de guionistas, directoras, productoras, etc. Asimismo, es importante considerar que, una mayor presencia conlleva una mayor pluralidad de perspectivas sobre la representación de género. Dicho esto, la selección de las dos películas que forman parte del corpus de esta tesina tuvo en cuenta: el protagonismo femenino y la importancia de personajes femeninos secundarios[6], la zona geográfica de producción, la demarcación temporal de las dos películas - son dos películas recientes, una de 2009 y la otra de 2013 -, la dirección a cargo de mujeres y de hombres y el tratamiento crítico de distintos tipos de discriminación superpuestos a la discriminación de género (interseccionalidad). Más aún, las películas fueron

[6] Véanse las tablas 2 y 3 en el Apéndice (apartado 8).

elegidas como recurso didáctico e informativo, pues reflexionan sobre aspectos históricos y culturales, así como críticas sociales en Perú y Venezuela.

A nivel de materiales, esta tesina tiene como punto de partida, un análisis interseccional de dos películas que abordan la violencia de género en dos países en Sudamérica[7]. La película *La teta asustada* es analizada desde un enfoque interseccional teniendo en cuenta el género, etnia y clase en Perú. La película *Brecha en el silencio* adopta un planteamiento interseccional considerando el género, la clase y la discapacidad en Venezuela. La película *La teta asustada* ganó premios destacables, entre los cuales destacan el premio Oso de Oro para la categoría de mejor película en el Berlinale (Internationale Filmfestspiele Berlin) en 2009. Las críticas sobre la película *La teta asustada*, tal como Lillo (2009) discute, son unánimes a la hora de considerar que Llosa optó por abordar un tema ideológico y cultural, asociado al periodo bélico y político en los años 70 y 80 en Perú. Cisneros (2013) exalta a la directora Claudia Llosa, como una joven que forma parte de una generación de cineastas peruanos que tuvieron la oportunidad de ampliar su trabajo en el extranjero. Más aún, la película fue también traducida en varias lenguas, como el inglés, con el título *The Milk of Sorrow*, lo que facilitó la visibilidad de su trabajo. Por otra parte, Llosa se inspiró en el libro de la antropóloga Kimberly Theidon, con el título *Entre prójimos*, que trata sobre el conflicto bélico y la política de la reconciliación en el Perú (2004), para dirigir la película (Varas, 2012). A su vez, Tapia (2013) señala que esta película provocó un debate interesante tanto en Perú como en el extranjero por cómo Llosa representa de una forma muy seria y estricta a las comunidades indígenas.

Esto contrasta con el caso de la película *Brecha en el silencio*, donde Vázquez Vázquez (2018) defiende que la película no obtuvo el mismo reconocimiento ya que no ha sido estudiada ni referenciada por los académicos y no llegó a ser proyectada en los Estados Unidos. No obstante, esta falta de reconocimiento no se corresponde

[7] Véase la sinopsis de las películas en el Apéndice (apartado 8).

con la implementación de legislaciones y políticas culturales en Venezuela. Según la *Ley de la Cinematografía Nacional*, el *Artículo 1.* supone que la Ley " tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas (…) " (Gobierno Bolivariano de Venezuela - Ministerio del Poder Popular de la Cultura, 2005). Esto se puede atribuir a la instabilidad política, las crisis económica y energética y el estado de precariedad del país en general. Asimismo, la completa centralización de poder e información vigente es otro factor de impedimento de difusión de materiales culturales entre los ciudadanos. Adicionalmente, la *Ley de la Cinematografía Nacional* el *Artículo 8.* garantiza todo su poder y autonomía al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) del Estado, que a su vez es el órgano que establece los proyectos de financiamiento para las películas. Más aún, el CNAC tiene como función asegurar la diversidad independientemente de la etnia, del género y de los ideales políticos de los directores y todos los contribuyentes (Gobierno Bolivariano de Venezuela- Ministerio del Poder Popular de la Cultura, 2005). Sin embargo, Vázquez Vázquez (2018) explica que la película *Brecha en silencio* fue financiada en su totalidad por la Fundación Villa del Cine (FVC) y que, a diferencia de proyectos financiados por el CNAC, los proyectos de la FVC son gestionados por la Coordinación General de Estratégica. Durante los años de producción de la película, el director de la FVC, implementó un proyecto que ambicionaba hacer una distinción entre películas del tipo A (películas que exigen altos valores de producción) y tipo B (películas con presupuestos más bajos). Vázquez Vázquez (2018) explica que *Brecha en el silencio* fue catalogada como tipo B y, por consiguiente, no recibió la debida notoriedad. Más aún, la autora explica que, en general, las producciones de FVC apoyan los ideales políticos de los gobernadores del país y debido al contenido de la película, esto no permitió que tuviera una mayor visibilidad.

Películas analizadas para la investigación

Película	Duración	País y año de producción	Director cinematográfico	Género
La teta asustada	1h35m	Perú 2009	Claudia Llosa	Drama
Brecha en el silencio	1h30m	Venezuela 2013	Luis Rodríguez Andrés Rodríguez	Drama

Tabla 1: Información genérica sobre las películas

Con respecto al procedimiento, se tomó en cuenta una investigación inductiva (Dörnyei, 2007). La autora visualizó las películas varias veces para obtener datos suficientes y tomó notas de los acontecimientos claves que enfatizan momentos recurrentes de violencia de género en las dos películas. Igualmente, se tuvieron en cuenta teorías relevantes que serán referidas en el apartado de la estructura conceptual.

4. Estructura conceptual

4.1. Interseccionalidad, diversidad y la mujer indígena y discapacitada

Vertovec (2014) considera la diversidad como un término fluido y complejo presente en las ciencias sociales que se ocupa de los diferentes modos de comprensión, mecanismos y resultados de la diferenciación social. Para obtener una percepción más exacta de las implicaciones de la diversidad, el autor propone una trayectoria que invita a estudiar los diferentes modos de diferenciación social que implica la forma en la cual las categorías son manifestadas, construidas, aceptadas y utilizadas. Se considera como uno de esos modos de diferenciación el término de la interseccionalidad que se define por la clasificación de individuos en diferentes categorías y donde cada categoría tiene un conjunto de perspectivas, intereses y clasificaciones sociales (Crenshaw, 1989 y 1991; Vertovec, 2014). Esta clasificación puede ser hecha por el proprio individuo o por otros. A menudo, el concepto de la interseccionalidad " representa los efectos combinados en la categorización y los mecanismos relacionados por la estratificación, especialmente en lo que toca a la opresión y la discriminación " (Vertovec, 2014, p. 14). Runyan (2018) defiende la necesidad de desarrollar más estudios en el campo de la interseccionalidad e incluir una variedad de individuos de varias categorías (como mujeres de color, mujeres indígenas, etc.). Por otra parte, Nash (2008), teniendo en cuenta el trabajo de Crenshaw (1989 y 1991), explora el término de la interseccionalidad desde la noción de la subjetividad que a su vez mira a factores como la raza, el género, la clase y la sexualidad que se refuerzan simultáneamente y " has emerged as the primary theoretical tool designed to combat feminist hierarchy, hegemony, and exclusivity " (Nash, 2008, p.2). Asimismo, se ambiciona analizar en las categorías de la interseccionalidad, la etnia y discriminación contra mujeres discapacitadas (ableísmo).

Un informe producido por IASG[8] (2014) sobre *Los derechos de las personas indígenas y las personas discapacitadas* indica que más de mil millones de personas, que representan el 15% de la población mundial, son personas con discapacidad. La OMS define discapacidad como el concepto general que incluye impedimentos, limitaciones de actividades diarias y restricciones a nivel de participación. A su vez, este concepto cuenta con tres dimensiones: 1) el deterioro o deficiencia de una parte del cuerpo de una persona - tanto física como mental; 2) la limitación de una actividad debido a la pérdida de audición o la falta de movilidad; 3) la participación restrictiva en actividades diarias, como trabajar o interactuar en contextos sociales y actividades recreativas y acceder a servicios de atención médica. La OMS, junto con la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2006), establece que la discapacidad de un individuo no es solamente un problema de salud, sino que supone también un fenómeno complejo en lo que respecta a la adaptación de la sociedad donde se inserta. Consecuentemente, existe una fuerte necesidad de combatir las barreras sociales y económicas, de pobreza y exclusión social de los discapacitados.

En este contexto, hay que considerar la discriminación contra los individuos que sufren de uno o más tipos de discapacidad. El ableísmo supone el acto de maltratar y discriminar aquellos que padecen de una discapacidad - física o mental, visible o no. En su estudio, Parsons et al (2017) realzan que existe una falta de representación realista de la mujer en los medios de comunicación y más aún, la representación y el rol de la mujer discapacitada sigue marginalizado por: 1) su género y 2) por ser discapacitada. Los autores sugieren que esta falta de representación simboliza un problema transversal, tanto a nivel de aceptación de las discapacidades de cualquier individuo como la aceptación de una mujer discapacitada en las pantallas.

[8] Inter-Agency Support Group= IASG

Por consiguiente, en lo que toca a las mujeres indígenas, ONU para la Alimentación y la Agricultura (FAO) (2020), estima que existen aproximadamente 185 millones de mujeres indígenas en el mundo que hacen parte de los más de 5.000 pueblos indígenas en todo el mundo. Los pueblos indígenas tienen tendencia a sufrir una mayor discriminación a nivel social y económico y las mujeres indígenas sufren una discriminación más acentuada, por su género y etnia, resaltadas por sus características físicas y culturales. Más aún, esta discriminación también se manifiesta por su estatus económico ya que son consideradas más pobres y tienen dificultades geográficas a la hora de obtener acceso a servicios de salud, de educación y servicios sociales. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH[9],2017) añade que la exclusión política es un reflejo de la discriminación social y económica de las mujeres indígenas. Adicionalmente, la CIDH (2017) define el concepto de violencia estructural como una violación de los derechos colectivos, políticos y civiles, sociales, económicos y culturales contra las mujeres indígenas. Tal violencia estructural contribuye a una continuación e interseccionalidad de discriminación que a su vez enfatiza las nociones estereotipadas de la mujer indígena. Por otra parte, hay que considerar también la violencia simbólica que también encaja en el contexto de la presente tesina. Este tipo de violencia, según CIDH (2017) se caracteriza por actos de violencia y/o discriminación contra mujeres indígenas que " se perciben no sólo como un ataque individual contra ellas, sino como un daño a la identidad colectiva y cultural de las comunidades a las que pertenecen" (CIDH, 2017, pp. 5).

[9] Comisión Interamericana de Derechos Humanos= CIDH

4.2. Violencia de género y el feminicidio

Por violencia de género, se entiende el fenómeno impregnado en la desigualdad de género que supone una violación de los derechos humanos en las sociedades. El European Institute for Gender Equality (EIGE, 2020), añade que violencia de género es cualquier tipo de violencia motivada por el género de un individuo y que la violencia de género contra las mujeres es el termino más común ya que este fenómeno se manifiesta mayoritariamente en mujeres y niñas por parte de los hombres.

Más específicamente, IASG *on Indigenous People's Issues* (IASG, 2014) publicó un informe titulado de *Elimination And Responses To Violence, Exploitation And Abuse Of Indigenous Girls, Adolescents And Young Women* para la Primera Conferencia Mundial sobre los Pueblos Indígenas en 2014, que establece y reconoce la violencia contra las mujeres y las niñas a nivel mundial, como un acto de discriminación basada en el género que está arraigada a valores o relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres. Más aún, la Declaración de las Naciones Unidas que aborda la erradicación de la violencia contra la mujer y, a su vez, ambiciona proteger a las mujeres de todas las edades. La Declaración define la violencia contra la mujer como cualquier "acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico sobre la mujer (…)" (ONU, 2020). El informe producido por IASG (2014) establece también el impacto de las consecuencias tanto físicas como sexuales y psicológicas en las víctimas y el impacto en el desarrollo socioeconómico de los países. Es crucial para la discusión sobre el tema aclarar las diferentes manifestaciones de violencia de género que, según IASG, incluye violencia física, sexual, psicológica y económica. Además, las formas más comunes de violencia incluyen violencia doméstica (incluso la violencia en los casos de parejas), feminicidio, acoso sexual, violencia sexual en conflictos, embarazo forzado y aborto forzado – es decir, cualquier acto practicado sin consentimiento. Asimismo, el informe aborda la violencia de género relativa a las experiencias de violencia de las

mujeres y niñas indígenas que están estrechamente relacionadas con la historia de los países, en este caso, Venezuela y Perú, asociados a los periodos de la colonización y dictadura, la pobreza y la exclusión de sus comunidades más amplias, mejor contextualizadas en términos de las intersecciones de raza, etnia, discapacidad, edad, sexo y ubicación y formas o desigualdades que se refuerzan mutuamente.

Globalmente, el Banco Mundial figura datos alarmantes sobre la violencia de género. Según el Banco Mundial (2019), 1 de cada 3 mujeres sufre violencia de genero durante su vida. Además, añade que, en primer lugar, el 35% de las mujeres en la escala global ya ha sufrido algún tipo de violencia - física, sexual y/o psicológica - por parte de un compañero, así como un 7% de las mujeres a nivel global ya sufrieron agresiones sexuales de su compañero. Estos datos chocantes se agravan por el hecho de que el feminicidio representa un 38% en la escala mundial. Más detalladamente, en 2016, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe compartió los datos producidos por Butchart & Mikton (2014) que indican que solo en 2014, en los 25 países de toda la región latinoamericana y caribeña, más de 2.089 mujeres fueron víctimas de feminicidio.

4.3. Representación cultural: imagología y el *Otro*

Los estudios sobre representación cultural, imagología y otredad juegan un rol crucial en la sociedad contemporánea a la hora de analizar conductas y, al mismo tiempo, actuar como una forma de cambio y resistencia. En el campo de la interculturalidad, se entiende la representación cultural como el desarrollo del discurso de " legitimación propia, como de subalternidad de determinados sectores sociales " (Nash, 2007 p.13). En esta esfera, las representaciones culturales son elementos fluidos y movibles, que sufren cambios en cada contexto social o época y, por ese motivo, la dinámica de las representaciones culturales juega un papel crucial en la diversidad cultural y en nuestras sociedades. Por otro lado, Ten Thije (2016, citando Coupland en 2001 p.3) manifiesta cómo la representación cultural puede involucrar la tematización de individuos o grupos sociales. Vertovec (2014) considera que el concepto de representación cultural incluye " social concepts and categories, (…) cultural idioms, media images, ideological regimes, shared memories (…) " (Vertovec, 2014, pp.15-16), conformados en un conocimiento compartido entre todos. Para encapsular, la representación cultural se refiere a un conocimiento incorporado que deriva y refleja las relaciones de poder en una sociedad.

A continuación, Moll (2002) define la imagología como " el estudio de imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos " (Moll, 2002, p. 349) y, más ampliamente, esta definición se atribuye a la idea que uno tiene sobre sí mismo y sobre el *Otro* (otros pueblos, otras culturas), como vehículo de información sobre el valor ideológico y/o político del *Otro*. Leerssen (2007) vincula esta noción de los estudios imagológicos con textos que permiten crear vínculos visuales con el *Otro*. En este ámbito, la cinematografía constituye un ámbito más de representación de esa imagen del *Otro*. Para entender el impacto de la imagen del *O*tro, Moll (2002), analiza la imagología y los estudios interculturales como dos conceptos vinculados que involucran diferentes abordajes entre sistemas culturales. La imagología promueve una comparación continúa de imágenes porque al analizar algo sobre el

Otro, también se analiza algo sobre nosotros. Más aún, Moll (2002) discute la idea de que la imagología puede caer en los estereotipos y en ideas preconcebidas, así como en el problema de la existencia de un endogrupo *('in-group'),* cuando un individuo es miembro de un grupo, y un exogrupo *('out-group'),* cuando un individuo no se identifica con el grupo. Estas dinámicas son adoptadas y analizadas en detalle en el próximo capítulo.

Hall (1997) conecta el concepto de representación con cultura y relaciona la cultura con significados compartidos, que transmiten valores colectivos y construyen imágenes y clasifica cultura como " ideales representados (…) en el mundo moderno, cultura (…) representada por la música, el arte, el entretenimiento (…) " (Hall, 1997, p. 2.). Hall (1997) defiende que las representaciones están intrínsecamente relacionadas con la cultura, pero lo más importante es el significado que es dado a la cultura porque este es el vehículo de transmisión de valores que llegan a ser colectivos y que construyen imágenes, nociones y mentalidades respecto a otros colectivos. En la misma línea de pensamiento, Nash (2007) plasma la dinámica de las representaciones culturales como elementos decisivos a la hora de atribuir significados compartidos a las cosas, a los procesos y a las personas, se " crean códigos, registros y creencias colectivas que pueden influir de forma singular en el desarrollo de experiencias sociales " (Nash, 2007 pp. 13-14). Por este motivo, es crucial desacreditar y refutar algunos de estos mitos - en términos de género, discapacidad o etnia - para producir abiertamente un diálogo de inclusión en la representación de estos grupos en las pantallas. Por otra parte, Gledhill (1997) analiza cómo la ficción puede ser una forma de entretenimiento, pero también cómo los procesos involucrados en este intercambio - entre la ficción y la realidad al que hace referencia - pueden conectarse y relacionarse, lo que enfatiza la importancia de filtrar y rechazar algunos de esos mitos asociados al *Otro.* Junto con las ideas de Hall (1997) y Gledhill (1997), Nash (2007) explica que las representaciones culturales tienen un impacto en las dinámicas socioculturales. Estas representaciones culturales juegan un papel crucial en la formación de identidad y " en la evocación de referentes

en el desarrollo de un imaginario colectivo ” (Nash, pp. 13-14). La autora refuerza la idea de cómo las representaciones culturales son vehículos de desarrollo para la “ subalternidad de determinados sectores, tales como minorías étnicas, migrantes o mujeres ” (Nash, 2007, pp. 13). La autora aborda el concepto de *comunidad imaginada*, acuñado inicialmente por Benedict Anderson (en 1993), que sugiere “ el desarrollo de la experiencia de pertinencia a un grupo determinado ” (Nash, 2007, p.14). Esto, a su vez, genera un núcleo de exclusión de la comunidad imaginada (refiriéndose a las mujeres inmigrantes) que Nash explora con más detalle, refiriendo que tales comunidades son un vehículo que permite establecer marcas identitarias y simultáneamente incrementar el dialogo de la inclusión, exclusión y todas las características y rasgos aportados de estos conceptos que representan elementos claves con respecto a la comunidad imaginada de pertenencia que desarrolla el dialogo de la definición del *Otro*.

Por fin, Nash (2007) enfatiza la importancia del consumo de materiales culturales para que consecuentemente se puedan crear elementos para integrar o excluir esta comunidad imaginada. Esta idea se conecta una vez más con lo que Hall (1997) introduce con respecto a la importancia de desacreditar y refutar los mitos. Nash explica cómo la raza fue una representación cultural fuertemente utilizada para reforzar todo el discurso y poder colonial con el fin de a normalizar la mentalidad y expansión colonial en los pueblos colonizados, retratados como el *O*tro, de orígenes inferiores.

5. Análisis de la violencia de género y la interseccionalidad en *La teta asustada* (2009) y *Brecha en el silencio* (2013)

El presente capítulo analiza las películas *La teta asustada* (2009) y *Brecha en el silencio* (2013). Con este análisis, se indaga en la representación de la mujer indígena y de la mujer discapacitada en el contexto cinematográfico con el objetivo de reconocer y conectar la historia de las dos películas con los conceptos de violencia de género estructural, interseccionalidad - teniendo en cuenta la raza/etnia, el género y la discapacidad (ableísmo) - y la representación de estos elementos en las pantallas. Asimismo, se intenta contestar las preguntas previamente resaltadas en el apartado de la introducción.

Imagen 1: Póster de la película *La teta asustada* (2009)

Imagen 2: Póster de la película *Brecha en el Silencio* (2013)

5.1. *La teta asustada* (2009): memoria-olvido y la representación del *Otro*

La película empieza con Perpetua, la madre de Fausta en su lecho de muerte. Las dos mujeres cantan y simultáneamente relatan el pasado de Perpetua durante los años de la guerra civil en la región andina de Perú [00:43 min - 04:12 min]. Fausta es considerada como una mujer totalmente dependiente de su madre y padece la *teta asustada*. La *teta asustada*, según la creencia andina, era una enfermedad que afectaba a las hijas de mujeres que fueron violadas durante el conflicto armado. La *teta asustada* se transmitía por la leche materna y las víctimas (las hijas) nacían con un miedo inexplicable y sin alma[10]. Es notable examinar cómo, al morir, la madre de Fausta cuenta y canta simultáneamente en quechua sus traumas de la guerra. Este momento revela la estrecha relación entre madre e hija. Igualmente, la anciana en su lecho de muerte, pide disculpas a su hija por haberle transmitido el miedo de vivir, ocasionando que su hija no tenga alma ni personalidad.

Esta escena inicial desencadena la acción dramática de la película. Después de la muerte de Perpetua, Fausta quiere llevar el cuerpo de su madre a su tierra natal, lo que se revela como la motivación principal de la protagonista en toda la trama. En este contexto, se puede considerar la película como un género cinematográfico que tiene como temas focales la violencia de género, la violencia estructural motivada por una ideología y la discriminación de etnia. Asimismo, los datos presentados en el epígrafe 2.1. y 2.2. (como discute Cisneros, 2013), acentúan la falta de representación de la mujer indígena en las pantallas, así como resaltan el periodo histórico y social en Perú durante los años 80 y 90.

[10] Véase una sinopsis de las películas en el Apéndice (apartado 8).

Fotograma 1: Perpetua en su lecho de muerte. Escena desencadenante de la trama.

Por otra parte, la película también alude a la precariedad en la que algunos indígenas viven tras trasladarse a las ciudades por el movimiento migratorio forzado durante la guerra civil. Igualmente, retrata las disparidades sociales en la sociedad peruana actual. Esta precariedad es traducida por la relación entre Fausta - una mujer indígena y pobre - y Aida, una mujer con rasgos europeos, con un estatus social y económico muy superior a todos los personajes de la película. La discriminación motivada por la etnia es representada, por una parte, por los diálogos entre Fausta y los personajes de su clase social, que mayoritariamente hablan quechua, y por otra parte, a través de escenas que contrastan las condiciones de vida de Fausta, que vive con su familia en las afueras de Lima en una zona muy desfavorecida, y de Aida, que vive su mansión en el centro de la capital peruana.

Con el fin de conectar acontecimientos históricos con la actualidad, a través del cine, para expresar traumas, especialmente infligidos durante periodos de guerra y dictatura, Lillo (2011) discute los conceptos de *memoria-olvido* en las películas como un marco de " reciclaje cultural " (p. 423). El autor explica cómo la *memoria-olvido* tiene que estar muy presente en el panorama latinoamericano, ya que la

historia de periodos de guerra y dictatoriales suponía violaciones de derechos humanos y forzaban a los demás al olvido de sus vidas, de su pasado. Además, Rueda (2015) añade que, en la época de guerra en Perú, los militares utilizaban los cuerpos de las mujeres, víctimas de violaciones y atrocidades, como " trofeos de la guerra así como portadoras de esos tiempos traumáticos " (Rueda, 2015, p. 453. la traducción es mía), lo que constituye en un ejemplo de la violencia simbólica aludida en el apartado 4.1..

El período de posguerra y postdictadura supone la restauración de la democracia, que se puede interpretar como una memoria de lo que existía antes de un periodo tenebroso, así como una reparación de las víctimas. Aunque la película empieza con Perpetua, la madre de Fausta, contando la historia del tiempo de guerra, de violaciones, al mismo tiempo cuenta que esto también pasó con varias mujeres indígenas, todas ellas víctimas del terrorismo de estado. De este modo, esta es la memoria colectiva que la mayoría de las mujeres indígenas acarrea de aquella época. Esta memoria colectiva, es una representación viva y real de ese periodo tenebroso, de violencia estructural, que no puede ser olvidado por nadie - la sociedad y el gobierno. Por ese motivo, la historia es transmitida a través de la creencia de la *teta asustada*, ya que probablemente existe un número de niños y niñas fruto de tales violaciones que acarrean traumas. Fausta y su madre cantan y al mismo tiempo relatan la historia de vida de Perpetua, cantada en quechua de una forma muy melancólica y triste, lo que enfatiza una vez más la presencia de la memoria-olvido en los personajes [2:20 min]. Además, representa y refuerza los elementos de la cultura quechua al hablar en dicha lengua. Al mismo tiempo, la película retrata también aspectos de la memoria individual que, en este contexto, Fausta sostiene. Por un lado, la protagonista es caracterizada como una mujer sin alma, con miedo de personas y con miedo de vivir [43:18 min]. Toda esta escena tiene una doble importancia ya que constituye un antes y un después de la protagonista. Por un lado, nos revela de dónde procede el trauma de Fausta al insertar una papa en su vagina como modo de prevención a una violación o cualquier tipo de acoso sexual, y por

otro, anuncia la importancia que va a tener este tipo de melodía pues es lo que Fausta usará y cantará como forma de expresión en la casa de Aida, lo que generará otra acción relevante en la película.

Fotograma 2: Fausta es caracterizada por una mujer sin alma.

Más aún, la película se sitúa en la periferia de Lima, una zona desfavorecida, que ha crecido con rapidez tras los movimientos migratorios forzados por la violencia política en la zona andina [10:21 min]. Asimismo, la presencia del quechua en la película es de interés en este contexto ya que puede ser interpretado en doble sentido; por un lado, desde la perspectiva del espectador, el quechua juega un papel crucial en la película para promover y dar visibilidad a las comunidades indígenas, así es una oportunidad de educar al público sobre estas comunidades.

Fotograma 3: La mayor parte de la película se sitúa en las afueras de Lima para contrastar con la casa de Aida.

Por otro, existen varias escenas que invocan el contraste entre el uso del quechua y el castellano, lo que enriquece toda la historia de la protagonista de la película [24:05 min y 25:17 min]. Este punto se relaciona con los conceptos mencionados en el capítulo 4, cuando se trataba del endogrupo y el exogrupo. Es de particular relevancia la relación entre Fausta y Aida, la dueña de la casa donde Fausta trabaja. Existe una relación transversal y de intercambio entre las dos mujeres; aunque Aida, la dueña de la casa, debido a su estatus económico y social, se aprovecha de Fausta para ganar inspiración para un espectáculo de música [58:11 min].

Esta relación de superioridad, poder y transversalidad se encuentra presente en todas las escenas entre los dos personajes, ya que Aida posee poder – tanto emocional como económico - sobre Fausta. Las diferencias entre estos dos personajes se manifiestan por varias características: 1) sus etnias, ya que Aida es una mujer con rasgos occidentales, frente a Fausta, que posee rasgos visiblemente indígenas, que habla quechua como su primera lengua y castellano como segunda; 2) el estatus económico de las dos, que se manifiesta a través de los fuertes contrastes entre los dos espacios domésticos principales en los que se desarrolla parte de la película:

Fausta vive en una zona periférica muy pobre en Lima y Aida habita en una gran mansión con trazos coloniales. Además, Fausta es una de las empleadas de servicio doméstico y Aida es la jefa, la que da las ordenes [49:41 min], lo que vigoriza la relación vertical y desigual entre las dos. Aun así, la relación entre estos dos personajes es caracterizada también por la dependencia económica de Fausta y la manipulación por parte de Aida ya que ésta es una compositora de música que, cuando oye a Fausta cantando en quechua, se aprovecha de sus canciones (y por supuesto su cultura) para producir un espectáculo de música. Aprovechándose de las músicas cantadas en quechua por Fausta, Aida le da en cambio unas perlas para que Fausta pueda ahorrar dinero para enterrar a su madre. Al final, Aida abandona a Fausta, despidiendo a Fausta tras su concierto.

Fotograma 4: Momento que invoca la transversalidad en la relación entre Fausta y Aida.

Por otro lado, la desigualdad social y la discriminación por etnia también se ostenta en las escenas donde Fausta tiene que consultar con un médico, un hombre que se supone que tiene formación debido a su profesión. Fausta, con la ayuda de su tío, un hombre simple y humilde, le intenta explicar la creencia en torno a la teta asustada, la cual el médico ridiculiza [7:38 min]. Las escenas entre Fausta y Aida, así como las de Fausta, su tío y el médico enfatizan la transversalidad de los roles

entre el endogrupo y el exogrupo así como el papel del *Otro*, en este caso, los indígenas, como un grupo inferior, con menos educación y conocimiento versus aquellos personajes con formación escolar y poder económico.

Por otra parte, la evolución de la relación entre Fausta y el jardinero de Aida, Noé, representa paralelamente el desarrollo personal de Fausta como mujer. Esta relación va más allá de una mujer dependiendo de un hombre para fortalecer su autoestima o personalidad. En su lugar, la relación entre estos dos personajes, un hombre de mediana edad con un contexto económico quizás similar al de Fausta, así como una historia personal semejante a la de los padres Fausta – probablemente Noé fue también una víctima de la guerra en la región andina - representa la superación del trauma. Los dos personajes se comunican en el idioma quechua - el primer indicador que une estos dos personajes – y Noé intenta explicar a Fausta que es posible reconstruir su vida, sin miedos [48:35 min y 56:34 min].

Fotograma 5: Enfoque en la relación de confianza entre Fausta y Noé.

El final de la película refleja que el deseo de Fausta se concreta tras su viaje espiritual, físico y emocional. Este final plasma la posibilidad de que la protagonista, Fausta, acepte el pasado de su madre y también sus propios miedos y que esa memoria individual y colectiva pase a formar parte de su historia de vida. Tras remover la papa de su vagina y llevar el cuerpo de su madre al mar, se supone que el cuerpo es arrastrado por las olas, libremente [1:13:29 min]. Asimismo, el público tiene la percepción de que es en este momento que Fausta siente paz y libertad por primera vez y empieza el proceso de aceptación de su vida.

Fotograma 6: Escena que indica que Fausta posiblemente supera sus bloqueos emocionales.

5.2. *Brecha en el Silencio* (2013): mirada sobre la discapacidad y pobreza

Brecha en el silencio es una película dramática de crítica social que alude a la situación de precariedad en Venezuela, ya que los temas centrales son la violencia de género, la discapacidad y la pobreza. Las cifras presentadas en el epígrafe 2.1., subrayan la necesidad de críticas sociales a través de películas como *Brecha en el Silencio* para alertar a los espectadores sobre la situación de miseria en Venezuela. Al mismo tiempo, esta película despierta la necesidad de dar visibilidad a la discapacidad y denunciar cómo la falta de comprensión de las sociedades lleva a la discriminación. En este caso, la protagonista, Ana, es una mujer sordomuda, que es constantemente violada por su padrastro- aunque la película sólo plasme una escena explícita de violación sexual, es esta misma escena la que desencadena toda la historia. Por otro lado, sufre discriminación por su discapacidad por parte de su madre, de su jefe en la fábrica donde trabaja y por la sociedad en general, mostrando varios ejemplos de ableísmo[11]. Esta película retrata la violencia de género sobre todo a través de los colores y ángulos del rodaje, es decir, la violencia de genero se amplifica con colores más oscuros que enfatizan el dolor y la dimensión de la violencia practicada.

La discriminación de clases es retratada por la precariedad y la pobreza de la realidad contemporánea de Venezuela [22:59 min y 1:04:54 min]. La precariedad, así como la presencia de violencia en el hogar, son retratadas por elementos figurativos como el uso de colores oscuros y pesados, la música melancólica, las calles sucias, pero también por escenas focalizadas[12] [20:57 min y 29:18 min] en

[11] Véase explicación detallada del concepto en el apartado 4 (4.1.).
[12] Focalización- *Genette*: término acuñado por Gérard Genette (en 1972) que implica que la cámara se sitúa en los ojos de un personaje y nos muestra lo que el personaje ve, o incluso, lo que piensa o recuerda. En este contexto, se suele usar un tipo de cámara subjetiva, que se mueve al ritmo que se mueve el personaje. Véase más información en el enlace: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_2/espacio.html

personajes o el uso de planos detalle sobre objetos o comida. De esta forma, Holland (2013) añade cómo las escenas donde Ana corta las carnes y las verduras [08:39 min y 10:06 min] retratan también "a facile index of the violence which runs through these people's lives" (Holland, 2013, The Hollywood Reporter). Adicionalmente, el autor alude a la yuxtaposición de la escena de una muñeca que se rompe [47:40 min] y Ana, con la ayuda de su hermano, intenta ensamblarla otra vez. En esta escena, según el Holland (2013), la muñeca quebrada es una representación de Ana, que es una niña también quebrada y herida por los acontecimientos trágicos infligidos por su padrastro.

Fotograma 7: Plano detalle - elemento recurrente en la película.

Fotograma 8: Momento de focalización en la mirada del agresor y primerísimo plano– Ana es violada por su padrastro. Esta focalización es utilizada para reforzar su sufrimiento ante el público.

Fotograma 9: Escena de la muñeca quebrada. La muñeca es una metáfora para Ana, que tal como la muñeca, es una mujer quebrada.

La protagonista Ana y su madre Julia, trabajan en una fábrica con centenares de mujeres. Las secuencias en la fábrica muestran la explotación de las trabajadoras, quienes trabajan durante turnos muy largos para ahorrar dinero en unas condiciones de trabajo desfavorables [3:25min]. Todas las trabajadoras están obligadas a llevar un uniforme que puede representar que las mujeres en la fábrica comparten un silencio común, un aislamiento colectivo de la pobreza o violencia de género al igual que la protagonista. Así, se puede interpretar que el título de la película tiene un doble significado, ya que, no solo hace alusión a la discapacidad auditiva de la protagonista y a su vulnerabilidad, sino que también se refiere a la brecha de la discriminación de género y social en Venezuela (epígrafe 2.1. y 4.2.).

Fotograma 10: Explotación de las trabajadoras de la fábrica que enfatiza la precariedad en Venezuela.

Más aún, la relación entre las hermanas Ana y Sofia alude a las diferencias entre estos dos personajes. Las dos están en edades de descubrir su sexualidad [19:10 min] pero la descubren de formas diferentes ya que Sofia tiene un novio con quien puede explorar su lado sexual y vivir una vida normal de adolescente. A su vez, Ana es la que tiene cocinar para su familia, cuidar a sus hermanos y su madre [21:10 min]. Además, su adolescencia, así como su vida sexual, le fueron robadas por su padrastro

que la violó, sustrayendo así toda su inocencia de adolescente. Por otro lado, Nash (2006) explora la idea de que la diferencia de género en términos sociales y culturales se representa, en algunos casos, a través del amor maternal como el "eje vertebrador de la feminidad" (Nash, 2006, p. 43). Este amor maternal es considerado como una característica definitoria de la mujer. En este caso, la película *La teta asustada* lo representa muy bien con la relación entre Fausta y su madre Perpetua. Paralelamente, esta definición contrasta fuertemente con la relación que Ana y su madre Julia tienen. Julia es una madre negligente, que mira a sus hijos como un obstáculo para su relación con su compañero. Como resultado, la relación entre Ana y Julia es casi como una relación de culpa ya que Julia parece culpar a Ana por sus frustraciones, impidiendo a su hija ir a la escuela y aprender lenguaje de signos. Al mismo tiempo, Julia rechaza a su hija Ana por su discapacidad, proyectando de esta forma las características del ableísmo. Este sentimiento de culpabilización es también traducido en la falta de cariño de Julia hacia Ana y por el hecho de que Julia obliga a su hija a mantener la casa y en último instante, por permitir que su hija Ana sea violada por su compañero, sin tomar ningún tipo de acción para prevenir tales acontecimientos. Por fin, hay que realzar la tensión y escenas de naturaleza sexual presentes en toda la película. Por un lado, las escenas más obvias de violación entre el padrastro y Ana [24:43 min]. Por otro lado, las escenas entre Julia y su compañero, que revelan tanto una tensión como una dependencia sexual [57:37 min]. Asimismo, existen varias escenas que exponen a Sofia en cuanto a descubrir su sexualidad [18:56 min] así como momentos de tensión entre Sofia y Manuel [19:37 min] donde los hermanos se tocan. Adicionalmente, Manuel es un personaje complejo ya que en varias escenas intenta acercarse a sus hermanas y su madre con gestos de naturaleza sexual. Incluso, Manuel intenta besar a su hermana Ana [12:51 min] en una posible tentativa de reproducir, aunque de una forma ingenua, los actos de violencia cometidos por Antonio.

Fotograma 11: Escena que retrata algunos actos de naturaleza sexual por parte de Manuel.

La mayoría de las escenas de violencia, particularmente de violencia física (violación) ocurren en los espacios domésticos, en este caso, en la habitación de la protagonista de la película [24:43 min y 34:58 min]. Aunque esta película aborda primariamente la violencia física y sexual también retrata la violencia psicológica ya que, el abusador, el padrastro de la Ana, tiene una relación de intercambio y chantaje con Julia, la madre de Ana. Este hombre representa la división tradicional de los roles de género (roles productivos contra los roles reproductivos) que supone que es este personaje el que trabaja para cubrir los gastos en casa (aunque Ana y su madre Julia también trabajan, en la fábrica), pero también es el que debe recibir la atención y los cuidados[13], particularmente la atención física y sexual por parte de su compañera. Por su parte, Julia se caracteriza por ser una mujer sumisa que se dedica íntegramente a su compañero, ignorando toda la situación de violencia en casa y asumiendo una postura de negligencia contra sus tres hijos, víctimas de los malos tratos por parte del padrastro [17:50 min y 57:40 min].

[13] Trabajos de cuidados: En este contexto, las personas que realizan los trabajos de cuidados están motivadas a hacerlo con el fin de recibir una compensación, que logra ser afectuosa en la trama.

Fotograma 12: Escena de violencia entre Antonio y Ana en el espacio doméstico.

6. Conclusiones

Tras la investigación, se concluye que la representación de la violencia de género en el cine latinoamericano, particularmente contra mujeres indígenas y discapacitadas, es aún limitada. En este contexto, es crucial reforzar el uso adecuado de elementos característicos de los grupos minoritarios -como el idioma- así como continuar el trabajo de denunciar problemas sociales a través de recursos culturales como el cine. Como Varas (2012) destaca, es perentorio entender que las comunidades indígenas latinoamericanas están fuertemente recalcadas " por el sufrimiento debido al racismo, la pobreza y explotación que han soportado históricamente " (Varas, 2012, p.36). De igual modo, la representación de la discapacidad en las pantallas juega un papel crucial en lo que toca a desenmascarar el concepto del ableísmo ya que, con particular incidencia en los países latinoamericanos, existe una escasez de *disability studies* que promuevan el estudio de la representación de la discapacidad en las pantallas. Adicionalmente, es importante la financiación para estos productos culturales con el fin de defender la diversidad funcional, desmantelar la discriminación y la estigmatización ableísta y fortalecer la tolerancia y la concientización social.

Se tomaron en consideración dos películas que se centran en la problemática de la violencia de género en Perú y Venezuela y que representan a mujeres indígenas o discapacitadas. La selección de las dos películas se basó también en los criterios del *Test Bechdel*. El enfoque interseccional e imagológico en el análisis ambicionaba explicar como el género, la clase, etnia o raza interactúan entre sí. Dichos enfoques fueron explorados en el capítulo de la estructura conceptual y se aplicaron al análisis de las películas. A continuación, se retoman elementos del análisis para responder a las preguntas de investigación, ofreciendo también una comparación de las películas:

1) *¿Cómo se representa la violencia de género en* La teta asustada *(2009) de Claudia Llosa y* Brecha en el silencio *(2013) de Andrés Rodríguez y Luis Rodríguez?*

2) ¿De qué forma se representa la interseccionalidad a nivel de género, etnia, clase social y discapacidad en estas películas?

Se puede verificar que la violencia de género en las películas es traducida en varios grados. Por un lado, en la película *La teta asustada* la violencia es más bien caracterizada por la violencia estructural y la violencia de la memoria-olvido. La protagonista de la trama no es necesariamente una víctima en primera mano de la violencia que ocurrió en Perú durante la guerra civil. Sin embargo, la protagonista vive el sufrimiento de su madre, y hasta cierto punto, de todas las madres y mujeres víctimas del terrorismo en aquella época. La protagonista encarna el papel de la memoria viva del periodo de guerra y persecución. El hecho de que la protagonista se coloque una papa en su vagina tiene un impacto particular en su representación cultural ya que su poca personalidad y baja autoestima son símbolos de su vulnerabilidad, que invocan la falta de comprensión por parte de la sociedad. La violencia de género en este caso se manifiesta por la discriminación de su etnia, sus creencias y orígenes indígenas. Así, la película refuerza también la discriminación social ya que la sociedad, el endogrupo, minusvaloriza y rechaza a este personaje que forma parte del exogrupo. Por otra parte, en la película *Brecha en el silencio,* la violencia de género es más explícita, particularmente a nivel físico. No obstante, la película también expone las consecuencias de la violencia física y cómo la violencia física se arraiga a la violencia psicológica. Al igual que en *La teta asustada,* la discriminación por razón de estatus social también está presente en la película ya que la protagonista es una joven adolescente que tiene que trabajar para ayudar a su familia, en lugar de estudiar. Las escenas repetitivas del personaje principal trabajando en la fábrica refuerzan la crítica social de la explotación de trabajo infantil en el país. Más aún, el ableísmo es otro factor que pesa en esta crítica social producida por los realizadores.

Adicionalmente, la información sobre el feminicidio en el capítulo 4 se arraiga, de una forma más indirecta a las dos películas. A pesar del final optimista que las películas retratan, las temáticas abordadas en las películas transparentan la realidad de las sociedades peruanas y venezolanas. En el sentido más amplio de la violencia de género, el feminicidio está presente en situaciones semejantes de las dos protagonistas. En situaciones reales, la mayoría de las víctimas son discriminadas por su género, estatus social, raza, etnia y discapacidad y consecuentemente asesinadas por esa misma discriminación. Especialmente en la película *La teta asustada*, el feminicidio no es explícitamente abordado, aunque se pueda asumir que en los periodos de la guerra civil, varias mujeres indígenas fueron víctimas de feminicidio por la vulnerabilidad social que suponían durante ese periodo. De igual forma, las dos películas se interconectan también con el problema de la migración forzada debido a los conflictos políticos. En este caso, los personajes en *La teta asustada* viven de una forma muy modesta en la periferia de Lima lo que hace referencia al movimiento migratorio forzado por la violencia política en busca de una vida mejor, lejos de la violencia militar. Este punto se puede conectar con el tema discutido en el epígrafe 2.1. y 2.2., con respecto a la inestabilidad política y económica actual en Venezuela.

Es importante mencionar la importancia de los títulos de las películas ya que son una indicación del tema de las películas. Más específicamente, la *Brecha en el Silencio* es un título con doble significado ya que, la protagonista padece una discapacidad que la torna más vulnerable a ser víctima de violencia, pero también como una forma de impedimento a denunciar las violaciones por padecer de esa discapacidad. En los dos casos, las protagonistas son mujeres que carecen de una estructura familiar estable que quizás, torna la situación más identificable para el público, especialmente para aquellas mujeres que en la mayoría de los casos viven situaciones de violencia de género sin poder compartir su sufrimiento, vergüenza o miedo de la discriminación.

Con el fin de valorar de forma crítica las dos películas, se puede afirmar que las dos piezas tienen como objetivo concienciar al público sobre el problema de la violencia de género, así como ofrecer una plataforma cultural como medio de información y visibilidad para las mujeres indígenas y discapacitadas. Sin embargo, hay que mencionar la dualidad de posibles interpretaciones de las dos películas. Por un lado, se puede resaltar que el desenlace de las películas representa una forma de esperanza y empoderamiento para las mujeres, como protagonistas de su propia historia, a que puedan tomar medidas para terminar con la violencia a la se enfrentan en los dos casos, las protagonistas escapan de la violencia que se impone en sus vidas y deciden tomar decisiones que cambian la trayectoria de sus vidas. Sin embargo, hay que destacar que este empoderamiento tiene un doble sentido ya que, durante las dos películas, son otros personajes los que poseen el poder. En *La teta asustada*, el poder de la mujer es representado por Aida por ser una mujer blanca, con formación, poder económico y social, frente a Fausta y sus otros empleados. En *Brecha en el silencio*, el poder está más bien representado por Antonio, un poder predominantemente emocional sobre Ana, ya que utiliza la violencia y manipulación para obtener placer sexual. Por otra parte, se puede argumentar que las escenas finales de las dos películas también dejan al público con incertidumbre sobre el futuro de las protagonistas ya que ni Fausta ni Ana poseen la capacidad económica para auto sustentarse - o de mantener a sus hermanos, en el caso de *Brecha en el silencio*. Adicionalmente, aunque Ana pueda comunicarse con sus hermanos, la protagonista no sabe lengua de signos para poder comunicarse con otras personas, lo que aporta un reto para su independencia e integración en la sociedad. Estos aspectos levantan dudas en relación con el empoderamiento económico de las mujeres. Como se resalta en el epígrafe 4.2., no todas las situaciones de violencia de género tienen el "final feliz" que las películas lo sugieren, ya que hay casos de violencia de género que terminan en feminicidio, como destacan las cifras. Para concluir, cabe destacar que el problema de la violencia de género y la discriminación son problemas transversales. Las dos películas tienen como fin retratar la violencia de género contra mujeres desfavorecidas, aunque la realidad es que la violencia de género no se asocia

solo a “las mujeres pobres” ya que puede afectar a cualquier mujer, de cualquier estatus social, etnia o raza.

Una de las limitaciones de esta investigación se atribuye a la falta de datos disponibles y confiables con respecto a profundizar la dimensión real del problema de la violencia de género, particularmente en lo que toca a datos precisos sobre las cifras de feminicidio íntimo y no íntimo contra específicamente mujeres indígenas y discapacitadas, aunque Perú ofrezca más información sobre estos datos al contrario de Venezuela. Por otro lado, la investigación en el campo de la representación cultural es subjetiva. A pesar de recorrer a conceptos teóricos y literatura que se enfoca en la problemática, este tema también depende de la interpretación, las experiencias (académicas y personales) y el conocimiento de la propia autora a la hora de direccionar la investigación. Ya que la autora posee una experiencia personal del impacto y las consecuencias de la violencia de género en el otro, quizás la investigación se vuelva tendenciosa.

Como posibles vías de futuras investigaciones, se podrían producir más estudios sobre la presencia de la mujer en la producción y dirección en el cine tomando como punto de partida las sugerencias del *Test Bechdel* para consecuentemente incentivar y aludir a la participación de más mujeres latinoamericanas en el mundo cinematográfico. Otra vía de investigación podría involucrar el estudio más profundizado de las leyes y medidas socioculturales sugeridas en el capítulo 2 con el fin de analizar su eficacia en la enseñanza y la sociedad. Como consecuencia, estos contenidos pueden influir la forma en la cual los niños (y adultos) entienden el rol de la mujer discapacitada e indígena en su sociedad. Al abrigo de un posible proyecto, la autora podría trasladarse a los países de estudio de la tesina y hacer observaciones en clases para observar el contenido enseñado por los profesores a nivel de formación cívica como las leyes sugieren.

Por fin, la tesina demuestra que, por un lado, hay que continuar trabajando por la igualdad de géneros y la erradicación de la violencia contra las mujeres y, por otro,

es importante continuar utilizando plataformas culturales, como el cine, para dar visibilidad a la lacra y problema social de la violencia de género, especialmente contra mujeres indígenas y discapacitadas.

7. Bibliografía

AFP. (2020, marzo 11). *¿Cuántas víctimas de feminicidio hubo en 2019 en América, Italia, España y Francia?* Retrieved marzo 13, 2020, from AFP: https://factual.afp.com/cuantas-victimas-de-feminicidio-hubo-en-2019-en-america-italia-espana-y-francia

Banco, M. (2019, septiembre 25). *Gender-Based Violence (Violence Against Women and Girls*. Retrieved from Banco Mundial: https://www.worldbank.org/en/topic/socialdevelopment/brief/violence-against-women-and-girls

Bechdel Test Movie List. (2020, marzo 30). Retrieved from Bechdel Test Movie List: https://bechdeltest.com/?list=all

Butchart, A., & Mikton, C. (2014). *Global Status Report on Violence Prevention, 2014.* Luxembourg : Organización Mundial de Salud. Retrieved from https://oig.cepal.org/sites/default/files/global_status_report_on_violence_prevention_2014.pdf

Callejero, C. R. (2019, noviembre 26). *Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino"*. Retrieved from Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4

CIDH. (17 de april de 2017). *Brochure Mujeres Indígenas.* Recuperado el 5 de marzo de 2020, de Comisión Interamericana de Derechos Humanos: https://www.oas.org/es/cidh/indigenas/docs/pdf/Brochure-MujeresIndigenas.pdf

Cisneros, V. (2013, marzo). Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, "El niño pez", y Claudia Llosa, "La teta asustada". *Hispania, 96*(1), 51-61 . Retrieved febrero 6, 2020, from https://www.jstor.org/stable/23608453

Coaston, J. (2019, maio 28). *The intersectionality wars*. Retrieved from VOX: https://www.vox.com/the-highlight/2019/5/20/18542843/intersectionality-conservatism-law-race-gender-discrimination

Connell, R. (2014). Rethinking Gender from the South Author(s). *Feminist Studies, 40*(3), 518-539. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/10.15767/feministstudies.40.3.518

Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,". *University of Chicago Legal Forum 1989*, 139-168.

Crenshaw, K. (1991, July). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review, 43*(6), 1241-1300. Retrieved from https://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/stflr43&id=1257&collection=journals&index=

Del Campo, E. (2005). Women and Politics in Latin America: Perspectives and Limits of the Institutional Aspects of Women's Political Representation. *Social Forces, 83*(4), 1697-1725. Retrieved marzo 23, 2020, from https://www.jstor.org/stable/3598411

Dörnyei, Z. (2007). *Research Methods in Applied Linguistics* . Oxford: Oxford University Press .

EIGE. (2020, enero 12). *What is gender-based violence?* Retrieved from European Institute for Gender Equality: https://eige.europa.eu/gender-based-violence/what-is-gender-based-violence

FAO. (2020, marzo 3). *Pueblos Indígenas*. Retrieved marzo 2020, 3, from Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO): http://www.fao.org.proxy.library.uu.nl/indigenous-peoples/campana-mujeres-indigenas/es/

Gledhill, C. (1997). Chapter 6: Genre and Gender: The Case of Soap Opera. In S. Hall, *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*

(pp. 339-380). Londres : Sage Publications in association with The Open University .

Gobierno de España, M. d. (n.d.). *El cine como recurso didáctico- Módulo 1b - Lenguaje cinematográfico: espacio y tiempo*. Retrieved april 24, 2020, from Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_2/espacio.html

Guardian, T. (2016, octubre 19). *The Guardian view on NiUnaMenos: challenging misogyny and murder. Editorial* . Retrieved abril 10, 2020, from The Guardian: https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/oct/19/the-guardian-view-on-niunamenos-challenging-misogyny-and

Hall, S. (1997). Chapter 1: The work of representation. In S. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-61). Londres: Sage Publications in association with The Open Univeristy.

Hall, S. (1997). Chapter 4: The Spectacle of the 'Other'. In S. Hall, *Representation-Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 223-276). Londres: Sage Publications in association with The Open University.

Hartwig, S. (2018). Introducción: representar la diversidad funcional. In J. Checa, & S. Hartwig, *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studie* (pp. 7-22). Berlin: Peter Lang AG. Retrieved marzo 25, 2020, from www.jstor.org/stable/j.ctvc16k10.3

Hickey, W., Koeze, E., Dottle, R., & Wezerek, G. (2017, diciembre 21). *We pitted 50 movies against 12 new ways of measuring Hollywood's gender imbalance.* Retrieved marzo 31, 2020, from FiveThirtyEight: https://projects.fivethirtyeight.com/next-bechdel/

Holland, J. (2013, maio 12). *Breach in the Silence (Brecha en el silencio): Film Review*. Retrieved april 9, 2020, from The Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/review/breach-silence-brecha-en-el-662690

IASG. (2014). Elimination and Responses to Violence, Explotation and Abuse of Indigenous Girls, Adolescents and Young Women. *Conferencia Mundial sobre los Pueblos Indígenas* (pp. 1-15). New York: Naciones Unidas.

IASG. (2014). Rights of Indigenous Peoples/ Persons with Disabilities. *Conferencia Mundial sobre los Pueblos Indígenas* (pp. 1-8). New York: United Nations.

Leersen, J. (2007). Imagology: History and methods. . In J. Leersen, *Imagology: The cultural contruction and literary representation of national characters. A critical survey* (pp. 17-32). Amsterdam: Rodopi.

Lillo, G. (2011). "La teta asustada" (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 37*(73), 421-446. Retrieved marzo 21, 2020, from https://www.jstor.org/stable/41407246

Llosa, C. (Director). (2009). *La teta asustada* [Motion Picture]. Perú.

MIMP. (2015, noviembre 23). Ley 30364. *Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables*. Lima, Perú.

MIMP. (2019, enero). *Programa Nacional Contra la Violencia Familiar y Social: Informe Estadístico-Violencia en cifras.* Retrieved marzo 12, 2020, from Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables: file:///C:/Users/carol/Downloads/informe-estadistico-01-2019_PNCVFS-UGIGC%20(1).pdf

MIMP. (2019). *Programa Nacional para la Prevención y Erradicación de la Violencia contra las Mujeres e Integrantes del Grupo Familiar - AURORA.* Lima: Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables.

Moll, N. (2002). Imágenes del 'Otro'. La literatura y los estudios interculturales" . In A. Gnisci, *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347-389). Barcelona: Crítica.

Nash, J. C. (2008). Re-Thinking Intersectionality. *Feminist Review, 89*(1), 1-15. doi:https://doi.org/10.1057/fr.2008.4

Nash, M. (2006). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones.*(73-74), 39-57. Retrieved marzo 13, 2020

Nash, M. (2007). Representaciones culturales, imaginarios y comunidad imaginada en la interpretación del universo intercultural. *La política de lo diverso. ¿Producción, reconocimiento o apropiación de lo intercultural?: I Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interulturales* (pp. 13-22). Barcelona: CIDOB: Barcelona Centre for International Affairs.

Niederhoff, B. (2011, agosto 4). *The living handbook of narratology: Focalization.* Retrieved april 9, 2020, from The living handbook of narratology: https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html

OMS, & OPS. (2012). *Femicide: Understanding and addressing violence against women.* Retrieved marzo 8, 2020, from Organización Mundial de la Salud: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/77421/WHO_RHR_12.38_eng.pdf;jsessionid=8C03129C88D834AD4F4CC0A5735094F6?sequence=1

ONU. (1993, diciembre 20). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer.* Retrieved marzo 2, 2020, from Organización de las Naciones Unidas- Derechos Humanos-Oficina del Alto Comisionado: https://www.ohchr.org/SP/Issues/Women/WRGS/Pages/VAW.aspx

ONU. (2006, diciembre 13). *Department of Economic and Social Affairs.* Retrieved marzo 3, 2020, from Naciones Unidas: https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/optional-protocol-to-the-convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html

Parsons, A. L., Reichl, A. J., & Pedersen, C. (2017). Gendered ableism: media representations and gender role beliefs' effect on perceptions of disability and sexuality. *Sexuality and Disability*, *35*(2), 207-225.

Prout, R. (2018). Tangents of Pain, cuerpos en carne viva: Disability, Disorder, and Reflection in Insensibles, and La herida. In J. Checa, & S. Hartwig,

¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies (pp. 125-152). Berlin: Peter Lang AG. Retrieved marzo 20, 2020, from www.jstor.org/stable/j.ctvc16k10.10

Rodríguez, A., & Rodríguez, L. (Directors). (2012). *Brecha en el silencio* [Motion Picture]. Venezuela.

Rueda, C. (2015). Memory, Trauma, and Phantasmagoria in Claudia Llosa's "La teta asustada". *Hispania-Special Focus Issue: The Scholarship of Film and Film , 98*(3), 452-462. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/24572745

Runyan, A. S. (2018, November-December). *What Is Intersectionality and Why Is It Important? Building solidarity in the fight for social justice.* Retrieved from AAUP (American Association of University Professors) : https://www.aaup.org/article/what-intersectionality-and-why-it-important#.XoxaVcgzZPY

Tapia, R. (2013, septiembre-diciembre). Cuerpo, mirada y género en la película La teta asustada de Claudia Llosa. *Revista Internacional d'Humanitats*, 53-62.

ten Thije, J. (2016). Sprache – Kultur – Kommunikation / Language – Culture – Communication. Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft . An International Handbook of Linguistics as Cultural Study. *Intercultural Communication. In Jäger, L., Holly, W. Krapp, P. and Weber, S., (eds.) (2016).*, 581-594.

TOO., M. (2018). *Me too.* Retrieved abril 8, 2020, from Me too.: https://metoomvmt.org/

UNHCR, & ACNUR. (2007, abril 7). *Venezuela: Ley orgánica sobre el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia*. Retrieved marzo 10, 2020, from Refworld UNHCR; ACNUR: https://www.refworld.org.es/docid/57f794ab2c.html

Varas, P. (2012). Posmemoria femenina en "La teta asustada". *Letras Femeninas: Feminismo Descolonial , 38*(1), 31-41. Retrieved febrero 6, 2020, from www.jstor.org/stable/23345554

Vázquez Vázquez, M. M. (2018). Precariousness in Contemporary Venezuelan Filmmaking: Pelo malo and Brecha en el silencio. In S. C. Burucúa C., *The Precarious in the Cinemas of the Americas. Global Cinema* (pp. 121-139). Palgrave Macmillan, Cham. doi:https://doi.org/10.1007/978-3-319-76807-6_15

Venezuela, G. B., & Cultura, M. d. (2005, octubre 26). *Gobierno Bolivariano de Venezuela- Ministerio del Poder Popular para la Cultura.* Retrieved from Gobierno Bolivariano de Venezuela- Ministerio del Poder Popular para la Cultura: http://www.cnac.gob.ve/wp-content/documentos/Ley-de-la-Cinematografia-Nacional.pdf

Vertovec, S. (2014). Introduction- Formulating Diversity Studies. In S. Vertovec, *Routledge International Handbook of Diversity Studies* (pp. 1-19). Routledge.

von Tschilschke, C. (2018). La discapacidad en la mira de la docuficción: Mar adentro (2004) de Alejandro Amenábar. In J. Checa, & S. Hartwig, *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (pp. 153-166). Berlin: Peter Lang AG. Retrieved marzo 20, 2020, from www.jstor.org/stable/j.ctvc16k10.11

Wilson, T. (2014). Introduction: Violence against Women in Latin America. *Latin American Perspectives, 41*(194), 3-18. doi:10.1177/0094582X13492143

Zulver, J. (2019, febrero 26). *At Venezuela's border with Colombia, women suffer extraordinary levels of violence*. Retrieved marzo 15, 2020, from The Washington Post: https://www.washingtonpost.com/politics/2019/02/26/venezuelas-border-with-colombia-women-suffer-extraordinary-levels-violence/

8. Apéndice

8.1. Sinopsis de la película *La teta asustada*

La teta asustada se centra en la historia de Fausta, una mujer indígena que tiene como misión llevar el cuerpo de su madre - fallecida recientemente - a la aldea natal para que el cuerpo y alma de su madre pueda descansar en paz tras una vida marcada por acontecimientos trágicos y la guerra. La película empieza con la madre de Fausta, Perpetua, en su lecho de muerte, donde las dos mujeres cantan músicas en el idioma quechua. Simultáneamente, al cantar, relatan las atrocidades (la violación sexual a Perpetua) vividas durante el conflicto entre las Fuerzas Armadas y el grupo revolucionario y terrorista Sendero Luminoso, así como el asesinato del padre de Fausta durante el embarazo de Perpetua.

Fausta es una mujer que padece la *teta asustada* que, según la película es una creencia popular andina que afecta a los hijos de las mujeres que fueron violadas y maltratadas durante el conflicto civil. La *teta asustada* se transmitía por la leche materna y las víctimas (las hijas) nacían con un miedo inexplicable y sin alma. A su vez, la enfermedad de *la teta asustada* hace que Fausta sea una mujer dominada por el miedo. Este miedo, se apodera de tal forma que Fausta introduce una papa en su vagina como modo de escudo y prevención de una posible violación o cualquier tipo de violencia sexual. La papa es como su mayor protección, que le ofrece seguridad para que no le suceda lo mismo que con su madre. Más aún, la papa significa también una forma de bloqueo a la propia sexualidad de Fausta que se traduce en un personaje permanentemente triste, asustado y vacío, sin vida.

Fausta es una mujer que tiene familia, representada por el tío Lúcido. Sin embargo, las características complejas de Fausta no le permiten tener una relación próxima con sus familiares. El pilar de Fausta era su madre y ahora que su madre ha muerto, esta mujer se siente abandonada y sola para enfrentar cualquier tipo de adversidad. No obstante, determinada a llevar el cuerpo de su madre a su provincia natal, Fausta empieza a trabajar para ahorrar dinero con el fin de cumplir su misión.

Con la ayuda de un familiar, Fausta empieza a trabajar como criada en la mansión de Aida. Aida es una mujer caucásica, muy rica, con características neuróticas y una personalidad inestable. El estatuto social de Aida se manifiesta por sus ropas limpias, sus joyas, la manera en la cual habla y se mueve, así como su entorno, su mansión y sus muebles. Al trabajar como criada, Fausta y Aida desarrollan una relación de dependencia ya que Aida, una pianista y compositora, está pasando por una crisis de creatividad que no le permite terminar su repertorio para un concierto que va a dar en Lima. Un día, cuando oye a Fausta cantando, Aida le hace una propuesta que consiste en un cambio de perlas por las músicas que Fausta canta. Sin embargo, esta relación se vuelve en una relación de abuso en el sentido de que Aida se apropia de las cualidades de Fausta para su propio beneficio y como resultado, termina el repertorio para el concierto. En este proceso, Fausta conoce a Noe, el jardinero de Aida, con quien desarrolla una amistad inicialmente tímida pero más tarde de gran confianza. Noe es un personaje integro que ayuda a Fausta a ganar confianza y libertarse de sus miedos.

Tras una serie de acontecimientos, Fausta lleva el cuerpo de su madre al mar. En esta escena, Fausta le canta en quechua y el público tiene la percepción de que Fausta también se libera de su miedo (y de la papa) y está lista para empezar a vivir libremente.

Nombre del personaje	Intérprete	Rol	Características del personaje	Relación con otros personajes	Posición en la trama	Lengua
Fausta	Magaly Solier	Protagonista	Mujer muy avergonzada, que vive con la *teta asustada.* Es considerada como una mujer sin alma, sin personalidad, sin fuerzas, débil	Hija de Perpetua y empleada doméstica de Aida	Viva. Mujer pobre, de orígenes indígenas que vive con su madre en las afueras de Lima	Castellano y quechua
Perpetua	Bárbara Lazón	Actriz secundaria	Mujer muy anciana que está en el lecho de muerte. Parece morir en sufrimiento	Madre de Fausta	Fallecida. Mujer pobre, de orígenes indígenas, vive con su hija en las afueras de Lima. Muere al inicio de la película	Castellano y quechua
Aida	Asunción Sánchez	Actriz secundaria	Mujer muy rica que es compositora de música. Tiene estudios académicos y posee poder en su medio	Jefe de Fausta y Noe	Viva. Mujer rica, caucásica que vive en una zona muy rica en Lima	Castellano
Noe	Efraín Solis	Actor secundario	Hombre de mediana edad, muy tranquilo, íntegro y protector de Fausta. Revela ser un hombre muy amigo y trabajador que intenta ayudar a Fausta a	Empleado/jardinero de Aida y amigo de Fausta	Vivo. Hombre humilde, empleado por Aida como jardinero	Castellano y quechua

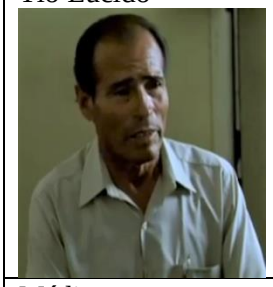
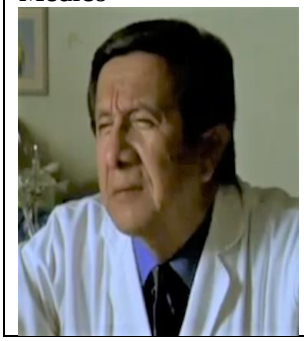
			combatir sus miedos			
Tío Lúcido 	Marino Ballón	Actor secundario	Hombre de familia, muy trabajador	Tío de Fausta y hermano de Perpetua	Vivo. Hombre humilde que vive en las afueras de Lima con su familia	Castellano y quechua
Médico 	Carlos Herrera	Actor secundario	Hombre con estudios académicos respetado por los demás por su profesión	Médico de Fausta	Vivo. Hombre caucásico	Castellano

Tabla 2: Información sobre los personajes de la película *La teta asustada*

8.2. Sinopsis de la película *Brecha en el silencio*

Brecha en el Silencio trata de la violencia doméstica, principalmente la violencia de género (a nivel físico, psicológico y sexual). Es un drama con elementos de suspense que retrata a una familia problemática y desfavorecida que vive en las afueras de Caracas. La protagonista de la película, Ana es una joven sordomuda de 19 años, que es violada por su padrastro y compañero de su madre, Antonio.

Ana trabaja en una fábrica de textiles con su madre para poder apoyar a su familia. En este contexto, Ana es explotada por su madre, ya que esta no le ofrece la posibilidad de estudiar ni de aprender lenguaje de signos y es Ana la que cocina, cuida de sus hermanos y mantiene la casa donde los 5 miembros familiares habitan. A su vez, Julia tiene una postura de negligencia ante sus hijos y al mismo tiempo, adopta una postura de idolatría y obsesión ante su pareja, Antonio. Esta postura se muestra a través de los favores físicos y sexuales que Julia ofrece a su compañero. Por otra parte, el padrastro, es un violador que ataca sexualmente a Ana y a su hermana Sofia. Además, abusa física y verbalmente de su compañera Julia y de su hijo Manuel. Antonio asume una postura de macho que, cuando se encuentra borracho, abusa de los niños. Las escenas de violencia entre Antonio y los hijos de Julia solo toman lugar cuando Julia no está presente.

La película termina con Ana y sus hermanos escapando de su madre Julia y el padrastro. Aunque el final de la película ofrezca una posibilitad de esperanza y de una vida libre de violencia, deja también a la audiencia con dudas sobre el futuro incierto de Ana y sus dos hermanos menores de edad.

Nombre del personaje	**Intérprete**	**Rol**	**Características del personaje**	**Relación con otros personajes**
Ana	Vanessa Di Quattro	Protagonista	Una joven adolescente sordomuda. Una joven sufrida, que es violada por su padrastro. Ana es una joven muy trabajadora, luchadora y responsable que se encarga de sus hermanos. Sus años de adolescencia se dedican a trabajar para mantener a sus hermanos	Hija de Julia y hermana de Manuel y Sofia
Julia	Juliana Cuervos	Actriz secundaria	Una madre descuidada y negligente con sus hijos. Tiene una relación sumisa con su compañero	Madre de Ana, Manuel y Sofia. Compañera de António
Antonio	Rubén León	Actor secundario	Un hombre abusivo y violento. Viola a Ana y Sofia	Padrastro de Ana y Sofia y padre de Manuel. Compañero de Julia
Manuel	Jonathan Pimentel	Actor secundario	Un niño cariñoso y curioso	Hermano de Ana y Sofia. Hijo de Julia y Antonio

Sofia	Caremily Artigas	Actriz secundaria	Una joven adolescente que está descubriendo su cuerpo y sexualidad. Es víctima de abusos por su padrastro	Hermana de Ana y Manuel. Hija de Julia

Tabla 3: Información sobre los personajes de la película *Brecha en el silencio*