

## **Cartografiando Realidades Urbanas: Caracas En Dos Audiovisuales**

### **Mapping Urban Realities: Caracas In Two Audiovisuals**

Enviado em: 26 /10 /2021

Aceito em: 15 /12/2021

**Jenny González<sup>1</sup>**

#### **Resumen**

El presente artículo es parte del proyecto personal de la autora intitulado “Miradas de la ciudad” que integra distintas formas artísticas en relación a las realidades urbanas, con el objetivo de re-leer y re-interpretar la ciudad. Así la investigación aún en desarrollo, integra muestras de Street art y escritos poéticos en espacios públicos abiertos, arte fotográfico alternativo realizado por la autora, con la apertura a utilizar audiovisuales no convencionales de tema urbano. En este ensayo se ha tomado los cortos, “Pálida” y “Mujer de la ciudad” siendo re-localizados en Caracas, haciendo una lectura analítica de su entrelineado buscando develar la aparente similaridad del tejido urbano desde la recodificación del mensaje imagen-narración.

**Palabras clave:** Arte alternativo; audiovisual; re-lectura de la ciudad.

#### **Abstract**

This article is part of the author's personal project entitled “Miradas de la ciudad” that integrates different artistic forms in relation to urban realities, with the aim of re-reading and re-interpreting the city. Thus, the research still in development, integrates samples of Street art and poetic writings in open public spaces, alternative photographic art made by the author, with the opening to use unconventional audiovisuals with an urban theme. In this essay, the shorts, “Pálida” and “Mujer de la ciudad” have been taken, being re-located in Caracas, making an analytical reading of their lines seeking to reveal the apparent similarity of the urban fabric from the recoding of the image-narrative message.

---

1 - Doutora em Cultura e Arte para América Latina e do Caribe (UPEL-IPC) Venezuela. Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural (Bolsa em Demanda Social Capes - UFPEL) Brasil Licenciada em Artes (UCV) Venezuela Pós doutora em História (PNPD Capes- UPF) Pós doutora em Pedagogia Militar (UMBV-Bolsa Interna) Pesquisadora em docente. Linhas de pesquisa: Patrimônio Cultural, Arte Cotempóárnea, Religiosidades, Culturas indígenas venezuelanas, Cultura Warao, Aequologia como Patrimônio Cultural Imaterial, Cemiterios e modos de ver a morte. Culturas orientais da India. Cultura iraniana.E-mail: jenny66m@gmail.com

**Keywords:** Alternative art; audiovisual; re-reading of the city.

## 1. Caracas y el metalenguaje urbano

El audiovisual como soporte de memoria social, por medio de la imagen y el sonido expresa mensajes que a partir de una serie de códigos yuxtapuestos permiten diversos análisis. Tal sincronía cumple una función contextualizadora de lo que se desea mostrar, aunada a una fuerza informativa integrada a las realidades sociales y espaciales que aborda, en el caso específico de cortos sobre la ciudad existe vinculación entre el paisaje y el mensaje significada o re-significada por el receptor a partir de sus propios elementos simbólicos identitarios, por ello es posible reconocer a la propia ciudad en imágenes y narraciones de otras distintas y, desde allí, suponer un auto-reconocimiento como ente social urbano.

Caracas, capital de Venezuela, es una ciudad hecha en retazos de recuerdos que llega tardíamente a una modernidad que la sumergió en grandes movimientos arquitectónicos (SÁNCHEZ, 2015) inspirados en modelos europeos, contemporáneamente está fragmentada por viejos vestigios. En lo cultural está cargada de patrimonios que se han ido desvaneciendo, de bienes históricos derrumbados que han dado paso a una nueva configuración, socavando la memoria histórica incluso del propio siglo XX. En “Catia (según Cabrujas)”, el dramaturgo expresa “Siempre he pensado que Caracas es una ciudad donde no puede existir ningún recuerdo. Es una ciudad en permanente demolición que conspira contra cualquier memoria; ese es su goce, su espectáculo, su principal característica” (CABRUJAS, 1994), pues fue concebida<sup>2</sup> como un sitio de corta estadía, desde lo cual se fue extendiendo

---

2 - Fundada el 25 de julio de 1567.

una conciencia provisional ciudadana sin un sentido de arraigo profundamente caraqueño. “En Caracas nada se concluyó. Por eso, los caraqueños hemos soñado siempre con el día en que inauguraremos la ciudad, una ciudad que se parezca a nosotros mismos; lo cual es virtualmente imposible, pero al mismo tiempo un delirio colectivo”. (CABRUJAS, 1994, s/p)

Tal sentido de obra inacabada puede pensarse también a partir de la ausencia de políticas públicas eficaces que velen por la conservación, preservación y salvaguarda de bienes de la cultura material, entre los cuales no solo destaca edificaciones, esculturas y monumentos, plazas y calles, sino también la propia estructura urbana establecida por ejemplo, en sus medios de transporte. Vista desde la perspectiva de Cabrujas, la ausencia de puntos guías a la consecución de la identidad caraqueña, funge como ápice para una suerte de contribución involuntaria con el caos y la destrucción, pues aunque parezca contradictorio, tal es el grado de integración del habitante al paisaje, que lo toma como suyo, pero no para protegerlo sino para continuar destruyéndolo. Una situación que ilustra esto es el boulevard de Sabana Grande, punto central de la ciudad, extremadamente visitado por su cantidad de tiendas y espacios de regocijo, el cual a partir de un proyecto de rehabilitación del espacio público llevado a cabo en 2007 por la compañía estatal Petróleos de Venezuela, a través del Centro de Arte La Estancia, con apoyo de la Alcaldía del Municipio Libertador, integra al paisaje una serie de obras de arte, entre ellas instalaciones del movimiento cinético nacional y esculturas, colocadas al aire libre con sus respectivas señalizaciones museológicas. El proyecto fue bien acogido tanto por públicos locales como por visitantes de otras regiones e incluso del exterior, pero por varias causas como la falta de programas de educación patrimonial y ausencia de vigilancia constante, progresivamente las obras comenzaron a ser destruidas, violentadas, mutiladas, muchas de ellas teniendo que ser retiradas para proceder a un arduo trabajo de restauración, como es el caso de la escultura de Armando Reverón, destruida prácticamente

en su totalidad en enero de 2019<sup>3</sup>, situación que ya habíamos reseñado respecto al boulevard y otros puntos de la ciudad como la plaza Francisco Narváez, ubicada en el sector La Hoyada (pleno centro) y la escultura “Volumen 2011” de dicho artista, integrada a su cotidianidad por parte del habitante urbano, de una manera tan abrupta que se ha permitido convertirla en depósito de basura y estructura para colgar mercancía para la venta, frente a la mirada ciega de autoridades policiales presentes en el sitio y la inexistencia de guardias patrimoniales. (GONZÁLEZ MUÑOZ, 2018) De manera que aquella tarjeta postal que se estaba gestando en esa parte de la ciudad fue anulada por los mismos habitantes, lo que podría reforzar el pensamiento cabrujeano respecto al “goce” por “el espectáculo de la destrucción”. Destrucción, por demás, que atenta directamente contra la configuración de nuevas alternativas de progresos de la ciudad desde el punto de vista ciudadano.

Entonces Caracas en el siglo XXI parece haberse concretado como un no-lugar, un espacio del anonimato (AUGÉ, 2000) que niega la posibilidad del auto-reconocimiento, estática, contemplación, ritualización, memoria, evocando una vez más, el viejo estigma de sitio provisional, obligándola a reconstituirse en forma de lecturas alternativas engranadas con el entorno y el contexto social, asimismo vinculadas a las situaciones socio-político-económicas que están aconteciendo a partir de 2014 y que han conllevado a una creciente migración sobre todo por parte de grupos jóvenes. Esta conducta novedosa, por demás, ya que la ciudad había sido receptora hasta la primera década del presente siglo, transforma al propio no-lugar convirtiéndolo que en lugar antropológico a distancia, pues juega a las evocaciones colectivas a partir sobre todo de la estructura física urbana, ampliada en la nostalgia y la evocación.

Cuando se habla de memorias de las ciudades es imprescindible definir claramente de que se habla. En este sentido, Abreu señala su preferencia por términos como “memoria urbana” y “memoria de la ciudad” para designar el pasado de una terminada ciudad. Parece que el término

---

3 - Reseñado en “Vandalizan y derriban escultura de Armando Reverón en Sabana Grande”, 14 enero 2019, 20 enero 2020, <https://cronica.uno/vandalizan-y-derriban-escultura-de-armando-reveron-en-sabana-grande/>

“memoria de la ciudad” es más claro, aunque parezca extraño ella se pueda “recordar” de algo. Pero dichos términos existen para significar no los recuerdos de los individuos, sino “los recuerdos eternizados en el paisaje o en documentos de un determinado lugar, recuerdos estos que ahora son objetos de reapropiación por parte de la sociedad”. (GONÇALVES VIEIRA, 2013, p. 19)

Incluso antes del futuro inmigrante emprender viaje, ya la imagen de la ciudad le ha cambiado, lo que se acrecienta con la distancia y el tiempo, surgiendo añoranzas alimentadas por recuerdos físicos, dando paso a un nuevo sentido de identidad cultural desde la re-apropiación histórica grupal hacia calles, plazas, edificios, urbanizaciones, que no tomaba en cuenta en el pasado y con las que comienza a establecer un vínculo afectivo, un sentido de propiedad personal. Así el no-lugar, ese “lugar de despedidas” -frase que hemos tomado haciendo alusión al documental “Caracas, ciudad de despedidas” (2012), de Ivana Chávez Idrogo, que habla de inmigraciones de jóvenes caraqueños y su visión de la ciudad frente dicha realidad, tal como los cementerios, en vez de ser sitio de ausencias, se convierte en “lugar de memoria” (NORA, 1993) consagrado para evitar el olvido no solo del sitio en sí, sino de los habitantes que ya no están, cobrando franca importancia el paisaje urbano ya que su materialidad funge como soporte de memoria colectiva y social, siendo la primera aquella compartida por un mismo grupo (HALBWACHS, 1976) como pueden ser los vecinos de un barrio; y la segunda, la aceptada aquellos que aunque no pertenezcan a un mismo entorno, comienzan a formar parte de sus recuerdos al ser guiados de manera indirecta por las memorias de otros (CANDAU, 2012) todo esto formando imaginarios urbanos mitificados en una especie de ciudad paralela. En Caracas ese fenómeno se observa en paisanos en el exterior, por ejemplo, que han montado restaurantes cuya fachada es una réplica de uno de los accesos a la estación Chacaíto del Metro<sup>4</sup> y el menú ofrecido está en un diseño del boleto de dicho medio de transporte, excelente estrategia de marketing, ya que “La ciudad usualmente es considerada un espacio de intercambio de mercancías”

---

4 Nos referimos al bar Chacaíto Caribbean Food Station. Mayor información en: <https://contrapunto.com/global/latinoamerica/inauguran-restaurante-en-buenos-aires-alusivo-a-la-estacion-chacaito-de-metro-de-caracas/>

(TALLEDOS SÁNCHEZ, 2015) objetivando la manipulación grupal mediante las memorias.

Tal como asevera Calvino (s/f), la ciudad es un conjunto de muchas cosas: lugares de intercambio mercantil y asimismo de recuerdos, evocaciones, nostalgias, palabras, por ello se construye y re-construye como un ser vivo ya que sus espacios, su estructura, y aun su deterioro, son creaciones humanas. La ciudad únicamente no es reflejo de la sociedad que la conforma, es parte constitutiva de lo que los grupos han hecho de sí, cultural y hasta éticamente hablando. De modo que cabe preguntarse, de aquella idea de la *polis* griega del siglo VIII a. n. e., como centro organizativo político, social y cultural por excelencia, ¿qué ha quedado en la contemporaneidad? ¿Será que estamos frente al declive de la ciudad histórica como objeto de consumo cultural y turístico debido a su estética y lo que ella misma proporciona? “La ciudad ha muerto”, exclama Lefevre (1967), pues el humanismo también ha fallecido, se ha convertido en un cadáver momificado, inerte dentro de la urbe. Parece, entonces, haber una ciudad dentro de la propia ciudad, una virtual engordada por las memorias y otra real que trata de no ser consumida por el olvido. En ambos casos la gente es imprescindible.

Como parte de uno de los testimonios del documental referido en párrafos anteriores, una chica entrevistada dice que le gusta Caracas, pero “sin gente”, lo que se puede interpretar desde una perspectiva sociológica en el sentido de la negación al otro, la minimización de la diversidad, desvirtualización al coterráneo; en lo cultural evoca la ciudad invisible de Calvino, aquella silenciosa e infeliz, estática y sin ritualidad. No obstante, el propio “sentimiento de retorno se ve entonces confrontado por la identidad de los lugares, el simbolismo social y la permanencia del ritual” (AUGÉ, 1998, p. 40) de allí otra lectura que podemos dar a lo señalado, focalizada en lo que la persona que ha migrado reclama de la ciudad cuando vuelve luego de varios años y lo que consigue a su alrededor, a lo que habría que añadir el simbolismo creado en el individuo en relación a sus lugares de pertenencia cultural-cotidiana y a la imposibilidad de llevar a cabo sus costumbres. De manera que esa Caracas “sin gente” no podría considerarse literalmente, sino

virada a la imposibilidad de la ritualización cuando los lugares han cambiado o las personas del propio grupo social ya no están, es decir, cuando el sentido de identidad se ha quedado en el recuerdo.

Como el mito, la ciudad también tiene un tiempo y espacio determinados en los que el hecho “vivir” se debe re-organizar y re-adaptar frente a cada transformación, de modo que las emergencias de la urbe y su dinamismo cotidiano, inciden directa o indirectamente en sus habitantes y ciudadanos conllevándolos a establecer conductas adaptadas a la rapidez del tiempo en los espacios que integran su paisaje. En este sentido, las dos ciudades que forman parte de un mismo sitio tienen distintos tiempos y espacios: en la favela amanece más temprano porque sus distancias son más largas y sus acontecimientos impredecibles, dentro de sus tiempos está la escalera que conecta con la “otra ciudad-realidad”, el transporte público abarrotado, el trabajo informal, entonces el espacio se torna pisada, gente y calle donde conviven multiplicidades étnicas, sociales e ideológicas, haciendo del espacio urbano el lugar que hace posible encuentros y desencuentros unidos en una consciencia común: el paisaje social.

## 2. “Pálida” y “Mujer de la ciudad”: re-lecturas urbanas de memorias sociales

*Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo.*

Historia fantástica.

Minicuento de Augusto Monterroso

El abordaje de Caracas como lugar de memorias e imaginarios colectivos se ve reflejado en el trabajo audiovisual llevado a cabo por creadoras/es alternativos, quienes fuera del circuito comercial, sin fines fundamentalmente lucrativos, “están libres de responder a las necesidades de la industria cinematográfica y de unas productoras que invierten su dinero con la intención de recuperarlo” (GONZÁLEZ GUTIÉRREZ; HERMIDA GARCÍA; VERA BURBANO, 2018) de manera que tal libertad de escogencia en cuanto

a lenguaje y manera cómo expresarse ante los públicos, abre otras perspectivas tanto de interpretación como inclusión en la historia local. Dicha forma de arte no convencional conlleva, de igual manera a una “originalidad estética, estructural o argumental” (GONZÁLEZ GUTIÉRREZ; HERMIDA GARCÍA; VERA BURBANO, 2018), utilizada para visibilizar cuestiones de la vida cotidiana de habitantes urbanos y sus relaciones con el entorno y contexto. En el presente artículo se hace un análisis instrumental de dos cortos alternativos venezolanos: “Pálida” y “Mujer de la ciudad”, con el objetivo de abordar la visión de Caracas<sup>5</sup> a partir de dos perspectivas antagónicas que pueden convivir en un mismo espacio.

### “Pálida”

Dirección: Edsel Sierralta

Año: 2018

Duración: 60 segundos

Sitio disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=JppNThO3RZI>

Este filminuto, es realizado con un teléfono celular Samsung j5<sup>6</sup> y que tiene como único protagonista a un hombre joven. La historia se localiza en cualquier barrio de cualquier ciudad, pues no hay ninguna señalización que indique nombre de calles u otros sitios, solo un breve letrero colocado en una pared en el que se lee “Pare”. El espacio urbano es descrito bajo la imagen de edificios de pocos pisos entre los que corre el protagonista, un carro viejo tal vez de la década 1970, calles sencillas, pequeñas canchas, alambrado dañado, elementos deportivos al aire libre, pequeño parque infantil descuidado y lleno monte, alguna suerte de fábrica, un mural, todo lo cual denota la estética del

---

5 - Se ha de resaltar que ambos fueron filmados en Barquisimeto, ciudad venezolana capital del estado Lara, de donde son oriundos los creadores de los dos cortos que hemos utilizado en nuestra investigación.

6 - “En el año 2018, mi persona, Edsel Sierralta, junto a un movimiento, decidí participar en la edición número 13 del Mobile Film Festival, el cual se lleva en la ciudad de París, Francia, con un cortometraje llamado “PÁLIDA”. En conjunto fue construido un guion y procedimos a grabar con mi teléfono móvil (Samsung j5 2016), como lo indicaba las normas del festival, “una idea, un teléfono móvil y un minuto”. Fuente: <https://edselsierralta.wordpress.com/2019/06/21/mi-experiencia-en-cannes-2019/>

barrio urbano venezolano. El personaje es descrito desde el inicio del corto por medio de una voz en *off* – que es su propia voz- por medio de la que se informa al espectador el nombre (Ronni), apodo (Sonrisa), oficio (*dealer*). Viste gorra, short tipo bermuda de corte deportivo, franela, medias y zapatos deportivos, todo perfectamente coherente con su trasegar a lo largo de la historia.

Desde el punto de vista semiótico destacan varios elementos enunciativos. El protagonista es mostrado durante los primeros 11 segundos sin ningún tipo de información y como va corriendo el público espectador no sabe qué sucede, surgiendo tal vez algunas preguntas: ¿Por qué corre? ¿Es perseguido? ¿Huye de algo? ¿De algún peligro? No obstante, dentro de este asunto se devela un elemento guía: el joven es observado desde el ojo mágico de la puerta<sup>7</sup> de algún miembro de la vecindad. Posteriormente se da el nombre de quien corre y de inmediato la voz exclama “se preguntarán por qué estoy corriendo”, manera clara de sintonía con el receptor, y de nuevo se presenta otra mirada vecina, esta vez detrás de algún enrejado de pasillo o ventana. Una vez más el propio espectador forma parte de la historia como alguno de los personajes omniscientes, convirtiéndose así en una especie de cómplice. Cuando Ronni informa su oficio de *dealer*, el lenguaje comienza a ser francamente explícito con muestra de entregas a diferentes personas en distintos lugares del entorno: deportistas, uniformados, mujeres.

Dentro del entramado semiótico se devela una serie de elementos simbólicos de índole ético-moral, resaltados por ser aspectos de calidad profesional del protagonista: puntualidad, rapidez y efectividad, discreción, en realidad aspectos de suma importancia en cualquier tipo de oficio u ocupación, mas en este caso concreto la rapidez existe como un añadido que se podría puntualizar de máxima efectividad, reforzado en el 10 grabado en la espalda de la franela del personaje, como número designativo del mejor jugador de los equipos de futbol, re-significado en el traficante y sus palabras finales al compararse con Messi por su velocidad y excelencia, “soy el 10 en esta cancha”, “soy indetenible, nadie me puede parar”. Cerrando el relato con el

---

<sup>7</sup>Aguajero pequeño que es colocado en la puerta principal de algunas casas o apartamentos con la finalidad de poder observar el exterior sin ser visto.

joven extasiado, extremadamente cansado, en lo que suponemos su casa, pero con una visible actitud de desenfreno y manía de persecución.

En relación al análisis instrumental este puede ser de carácter genético e ideológico, el último utilizado para “estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando a la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social, como la violencia, la justicia y la corrupción” (ZAVALA, 2010, p. 65). Dentro de todo este proceso destaca el análisis interpretativo focalizado fundamentalmente en la estética del corto como obra de arte y el lenguaje desde el punto de vista semiótico, por contener elementos simbólicos vinculados con la identidad cultural allí retratada. Así la simbología mostrada por Sierralta puede ser más claramente entendible por determinados públicos, pues estamos frente a un metalenguaje específico, por ejemplo, en la utilización del término *dealer*, anglicismo extremadamente contemporáneo utilizado en ciertos medios suburbanos para designar al vendedor “pasador” de drogas en menor escala, aunque la traducción literal sea “negociante” no necesariamente de sustancias ilícitas. En el caso de “Pálida”, las situaciones de ingreso y distribución de drogas en los barrios son colocadas como un caso abierto, no proporcionando cierre de la historia ni juicios de valor, pero dejando varias imágenes, palabras, en fin, indicios, de abordaje a realidades como la violencia y corrupción social en zonas urbanas deprimidas económicamente – el *dealer* sigue corriendo haciendo caso omiso al letrero PARE- analogía a su desapego a la ley.

Caracas en su zona metropolitana cuenta con una de las mayores favelas de Latinoamérica, el barrio Petare. Ubicado en el municipio Sucre del estado Miranda, según lo apuntado por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), organismo adscrito al Ministerio del Poder Popular de Planificación, de la República Bolivariana de Venezuela, a partir de datos obtenidos en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2011, para dicho año el barrio contaba con 372.616 habitantes, representando el 62,1% de la población total del municipio Sucre, que cabe destacar no está conformada exclusivamente por oriundos nacionales, sino por una diversidad cultural interesante en la conformación de patrones relacionados con la identidad social local.

En 1950, la población de Venezuela llegaba a 5 millones de habitantes. Como producto de la Segunda Guerra Mundial, entre 1948 y 1961, llegaron al país una gran cantidad de migrantes principalmente de Europa Occidental. En efecto en el Censo de 1961 se empadronaron 7.523.999 habitantes, con un total de 541.563 inmigrantes de los cuales 369.298 eran europeos<sup>8</sup>.

Concretamente en el estado Miranda, y siguiendo con los datos del INE, a partir de la década de 1980 se registra un repunte de personas nacidas en el país de descendencia extranjera destacando en relación a latinoamericanos, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Colombia, entre otros. La densidad poblacional de Petare está formada, a su vez, por una serie de favelas levantadas en condiciones desfavorables estructuralmente hablando, develando una problemática arrastrada desde hace años que ha ido creciendo con el tiempo, formando parte del paisaje urbano en si como de una realidad latente donde conviven grupos éticamente correctos y aquellos al margen de la ley, con el tráfico de drogas como una de las más fuertes, pues trae consigo una serie de elementos de violencia que pone en riesgo al resto de los habitantes. Petare es el mayor, pero Caracas está conformada por otros barrios deprimidos económicamente ubicados en otros municipios como Libertador, entre ellos la ahora populosa Catia, muy distante de la descrita por Cabrujas desde sus recuerdos de infancia.

En mis primeros recuerdos, de seis o siete años, Catia era como campestre, la calle todavía era de tierra, iluminada con unos postes que daban una luz mortecina, muy provinciana. Los alrededores eran todos pastizales y a quinientos metros de mi casa había vacas que pastaban y campesinos canarios que cuidaban sus pequeños huertos, vacas y chivos. (1994, s/p)

En este panorama urbano el filminuto de Sierralta se levanta como una apología a la realidad de la favela (poco importa su extensión y densidad poblacional) respecto a dicha presencia de sustancias ilícitas, una crítica

---

8XIV Censo Nacional de Población y Vivienda. Resultados por Entidad Federal y Municipio del Estado Miranda. Diciembre 2014, 30 enero de 2020.

satírica a esa suerte de “orgullo” del negociante por sentirse el mejor, pero también abarca la paranoia de quien se sabe sustituible, perseguido y al margen de las leyes – la del barrio y la del Estado-, de allí el título del corto, término coloquial que denota mareo, estar a punto del desmayo por alguna circunstancia, tal como sucede con Ronni al final de la historia. Si bien es cierto que, como el propio creador de “Pálida” devela, “es más difícil contar una historia en un minuto que contarla en 10 minutos o en una película<sup>9</sup>”, la brevedad también puede expresar el mensaje que se desea y, a la vez, brindar herramientas necesarias para que el público espectador observe el entrelineado de la imagen cuando el silencio dice más que mil palabras, aspecto relevante de este trabajo creativo.

### **“Mujer de la ciudad”**

Dirección: Braulio Aguilera

Año: 2016

Duración: 3 minutos 29 segundos

Sitio disponible:

<https://www.youtube.com/watch?v=gJrRRf6wwFI&fbclid=IwAR0nCDavK2piBd42zd6idgE3MCXCca8RUr1ILx31zLszdaEKNUHXfCj3A7iU>

Por medio de la imagen en blanco y negro en conjunción con la narración en *off* de un poema de José Miguel Méndez, este video-poema muestra diferentes facetas de la vida cotidiana de la mujer en la ciudad sin hacer uso de la imagen desde el ideal de belleza estereotipada. Aquí la figura femenina se yergue a partir de lo natural, sin maquillajes, sin poses, sin atavíos suntuosos, conformando así una historia que va desarrollándose en conjunción con las frases del poema, en ocasiones más explícitas, iniciada con una alusión al Día de los enamorados, celebrado en Venezuela cada 14 de febrero: “la mujer de esta ciudad es más profunda que todos los 14 de febrero en las

---

9 - Parte de entrevista en el programa Somos, transmitido en Telesur en 2019, 20 enero 2020, <https://www.msn.com/es-xl/video/viral/somos-entrevista-a-edsel-sierralta-director-del-cortometraje-p%C3%A1lida/vp-AAC5ZSO>

tiendas de los grandes anaqueles”, en franca figuración a la costumbre de hacer regalos en dicha fecha, en contraposición a la mujer como ser ontológico. La ausencia de colores imprime en todo el video-poema la sensación de estar en una exposición de fotografías que retrata diferentes locaciones y visiones de la mujer en la sencillez de su cotidianidad.

En una etapa de nuestro trabajo de investigación, con el objetivo de hacer un análisis discursivo interpretativo a partir de la imagen, separamos dicho corto toma por toma consiguiendo observar que la composición fotográfica del mismo logra: 1. Extrapolar el mensaje estético a la exposición figurativa individual permitiendo llevar a cabo una narrativa construida desde nuestra propia experiencia como mujer, imaginando la historia de cada una de ellas. 2. Crear otra lectura desde los elementos estéticos como totalidad, lo que en este caso nos localiza espacialmente en alguna ciudad que, tal como en el caso del filminuto, puede ser cualquiera, pues no se presentan indicios específicos de ubicación. Ambas lecturas son sustentadas a partir de la imagen y engranadas desde la narración del poema, la ausencia de diálogos es esencial para el establecimiento del carácter simbólico del corto desde la impresión de la realidad urbana en la presencia femenina.

Desde el punto de vista espacial, ya a partir de la fase inicial del corto, el público espectador es inmediatamente localizado en la ciudad bajo la figura de una calle, edificios, tráfico automovilístico, luego se abre la historia en plano nadir mostrando alguna mujer caminando en una plaza otoñal. El recorrido por los diferentes puntos de la ciudad integra al público espectador tornándolo parte del propio relato. El lenguaje simbólico es una característica del arte audiovisual utilizada de manera esencial en este ejemplo y focalizada en la única frase que se repite del poema: “¿Dónde está la mujer de la ciudad?”, en una suerte de abstracción que lleva al habitante urbano a constituirse como una parte homogénea del paisaje, una masa aparentemente amorfa construida en los plurales que anula las individualidades, así la malabarista en pantalla puede representar a todas las malabaristas, la madre a todas las madres, en fin, cada mujer es todas las mujeres del mundo. (MARTIN, 2002) En este caso, no obstante, es imprescindible el rol del público espectador, pues en él

descansa la responsabilidad de dar diversas lecturas a un único mensaje del artista creador, en cuya re-construcción son importantes ciertos aspectos como el cúmulo de conocimientos previos del receptor y, en la propia obra, los primeros planos y la música. Esta última de interesante lectura en “Mujeres de la ciudad”, pues imprime un aire indefinidamente urbano que refuerza lo expresado a través de la imagen.

(...) la música, en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen; intimidad, porque la imagen (también respecto del primer plano) literalmente nos hace penetrar en los seres (mediante los rostros, libros abiertos a las almas) y en las cosas; ubicuidad, porque el cine nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo, porque densifica el tiempo (en la pantalla, todo parece más largo) y en especial porque recrea la duración misma, y permite que la película transcurra sin tropiezos en nuestra corriente de conciencia personal. La imagen cinematográfica nos da, pues, una reproducción de la realidad, cuyo realismo aparente, en verdad está dinamizado por la visión artística del realizador. La percepción del espectador se va haciendo afectiva en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad. (MARTIN, 2002, p. 30-31)

La profusión de primeros planos en el rostro de las mujeres del corto se enfoca directamente en la mirada desde distintas perspectivas: perfil, frente, además casi todas observan a la cámara, como intercambiando complicidades con quien, a su vez, las ve desde la otra realidad. De igual modo es interesante el destaque de la sonrisa, porque denota la parte positiva, la alegría, incluso en las ocasiones cuando se muestran pareciendo pensativas no se vislumbra intencionalidad por parte del creador hacia la tristeza ni el sufrimiento, aunque, por supuesto en todo análisis cabe la posibilidad de la ambigüedad de la imagen por su múltiple significación, y es en este momento que entra en escena el cúmulo de conocimientos previos que acotáramos, pues es lo que va a guiar la interpretación de la historia y desde allí poderla, incluso, localizar espacial y temporalmente en la realidad del propio receptor, creando un diálogo entre el contexto mostrado en el corto y el perteneciente al público espectador sostenido en su proceso cultural, educativo, moral y social.

Dentro de esto se devela el sentido de la identificación como una forma directa de auto-reflejarse en la realidad del arte a partir de la realidad cotidiana,

tal como en la obra de Pirandello<sup>10</sup> surge la situación del teatro dentro del teatro, con personajes que dentro de la pantalla también son parte del espacio diario exterior. La concepción realidad-apariencia (SCHÜTZ, 1974) en relación a la historia-video e historia-vida va más allá de la existencia *per se* no dando oportunidad a la duda de lo que se conoce a partir de la experiencia, así se hace fácil imaginar a un personaje “saliendo” del espacio y tiempo aparentemente irreal para formar parte de la cotidianidad contemporánea. Como en “La rosa púrpura de El Cairo”<sup>11</sup>, tal posibilidad de cambio de roles es plausible debido a la actitud estética frente al corto, como explica Martin para que ésta exista “es menester que el espectador guarde cierta distancia, que no crea en la realidad material y objetiva de lo que aparece en la pantalla y que sepa a conciencia que está frente a una imagen, un reflejo, un espectáculo” (MARTIN, 2002, p. 34-35), no obstante, las mujeres del video-poema de Aguilera, también parecen haber salido de la pantalla y ser parte de otra realidad. ¿Son personajes o testigos de la vida urbana que han traspasado la pantalla? ¿Cuál es la verdadera realidad? Tal vez por eso el poema pregunta: “¿Dónde está la mujer de la ciudad?”

### 3. A modo de epílogo

Los elementos estéticos y de lenguaje utilizados en “Pálida” y “Mujeres de la ciudad”, como se ha mostrado, corresponden a criterios simbólicos emparentados a cualquier ciudad en tiempos contemporáneos, en la primera se visibiliza por medio de la sátira, la situación de distribución de drogas en favelas, haciendo uso de la rapidez, inmediatez de la imagen, brevedad en la historia. Mientras que la segunda echa mano de la estética artística afianzada en el blanco y negro, teniendo como elemento provocador el poema declamado en *off* para realzar otra realidad urbana, esta vez desde la presencia femenina en diferentes aspectos de la cotidianidad individual dentro del espacio

---

10 - Nos referimos a “Seis personajes en busca de autor”.

11 - Película de Woody Allen (1985) inspirada en la obra de Luigi Pirandello citada, en la que uno de los personajes sale de la escena y entra en el mundo real.

colectivo. Ambas perspectivas pueden observarse como criterios que objetivan reivindicar memorias “espaciales amenazadas por las nuevas lógicas culturales y [sic] la irrupción de la ciudad como espacio en constante conflicto” (SIERRA CABALLERO; MONTERO SÁNCHEZ, 2015, p. 163) donde conviven ambas realidades, una signada por la violencia y la otra que pretende ignorarla, lo cual culturalmente es aceptado por actores sociales de ciudades venezolanas, de allí que aunque ambos cortos no fueron grabados en Caracas, cada historia sea perfectamente permeable a ser localizada en la capital, lo que sostiene la movilidad de personajes e historias ya señaladas, haciendo de las problemáticas urbanas características no específicas, extensibles, incluso, a otras fronteras nacionales.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad.** Traducción: Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000, 125 págs.

AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido.** Traducción Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998, 110 págs.

CABRUJAS, José Ignacio. “Catia (Según Cabrujas)”. in: **Catia, tres voces**, Milagros Socorro (org.) Caracas, Fundarte, 1994, 20 enero 2020 <http://historico.prodavinci.com/2012/04/04/artes/catia-segun-cabrujas/>

CALVINO, Italo. **Las ciudades invisibles**, 27 enero 2020 [http://www.uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad de Chile/UCH 11/asset/Calvino1970.pdf](http://www.uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad%20de%20Chile/UCH%2011/asset/Calvino1970.pdf)

CANDAU, Joël. **Memoria e identidade.** Traducción: Leticia Ferreira Mazucchi. São Paulo: Contexto, 2012, 221 págs.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire.** Paris: Mouton, 1976, 367 págs.

GONÇALVES VIEIRA, Sidney. As cidades do Prata Apontamentos para análise de Formação Territorial e Urbana do Extremo Sul do Brasil. **Terra Brasilis**, 2013,

n. 2, págs. 1-22, 27 enero 2020,  
<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/795?lang=en#tocto1n7>

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Irma; HERMIDA GARCÍA, Marta; VERA BURBANO, Carlos. Análisis de cortometrajes para el desarrollo del pensamiento crítico: Un caso práctico en el aula universitaria de ELE en China, **Revista de Enseñanza de Español a sino hablantes**, 2018, n. 17, págs. 14-34, 29 enero 2020, <https://www.sinoele.org/images/Revista/17/Articulos/Gonzalez-Hermida Vera SinoELE 17 2018 14-34.pdf>

GONZÁLEZ MUÑOZ, Jenny. Educación en sociedad: Deterioro del Patrimonio Cultural. Minimización de la Memoria Histórica; in: **Espaços, Objetos e Práticas: memórias e história da educação profissional**, Maria Lucia Mendes de Carvalho (org.), São Paulo, Centro Paula Souza, 2018, págs. 460-484.

LEFEVRE, Henri. «Le droit à la ville», **L'Homme et la société**, 1967, n. 6, págs. 29-35, 23 enero 2020, [https://www.persee.fr/issue/homso\\_0018-4306\\_1967\\_num\\_6\\_1?sectionId=homso\\_0018-4306\\_1967\\_num\\_6\\_1\\_1063](https://www.persee.fr/issue/homso_0018-4306_1967_num_6_1?sectionId=homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063)  
DOI: <https://doi.org/10.3406/homso.1967.1063>

MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Traducción María Renata Segura. Barcelona: Gedisa, 2002, 320 págs.

NORA, Pierre. **Entre memoria e história. A problemática dos lugares**. Traducción: Yara Aun Khoury, São Paulo, Proj. História, 1993, n. 10, 31 enero 2020, <http://www.pucsp.br/projetohistoria/series/series1.html>

SÁNCHEZ, María del Carmen. **Plaza Venezuela. Paisaje del tiempo**, in Ser de imagen y de signo: Abordajes sobre el Patrimonio Cultural. Jenny González Muñoz (org.) Caracas, FEULAC, 2015, v. 1, págs. 55-75.

SCHÜTZ, Alfred. **La fenomenología y las ciencias sociales. El problema de la realidad social**. Buenos Aires, Amorrortu, 1974, 355 págs.

SIERRA CABALLERO, Francisco; MONTERO SÁNCHEZ, David. “**Videoactivismo y nuevos movimientos urbanos en España**”, Andamios, México, dic. 2015, v. 12, n. 29, págs. 161-182, 23 enero 2020, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632015000300161&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632015000300161&lng=es&nrm=iso)

TALLEDOS SÁNCHEZ, Edgar. **David Harvey, Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana**, Estudios sociológicos, México, dic. 2015, v. 33, n. 99, págs. 688-693, 23 enero 2020, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-64422015000300688&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422015000300688&lng=es&nrm=iso)

ZAVALA, Lauro. **El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica**, Casa del Tiempo, 2010, págs. 65-68, 31 enero 2020, [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30 iv abr 2010/casa del tiempo e IV\\_num30 65 69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_e_IV_num30_65_69.pdf)