

# *Joligud* y la semiosfera perdida

## *Joligud* and the Lost Semiosphere

**Aminor Méndez**

Universidad del Zulia, Venezuela  
E-mail: aminormendez@hotmail.com

Recibido: 22-05-10  
Aceptado: 24-06-10

### Resumen

Este trabajo presenta un análisis del primer largometraje zuliano: *Joligud* (1990), de Augusto Pradelli, el cual describe el estilo de vida marabino y lo que significó la destrucción del popular barrio El Saladillo: la pérdida de una semiosfera. El análisis cinematográfico y semiótico (Barthes, 1972; Baiz, 1995; Metz, 1976; Fiske, 1989; Bordwell y Thompson, 1986; Casetti y di Chio, 1991; Greimas, 1979; Sulbarán, 1998; Zeccheto, 2000) de *Joligud*, nos permite descubrir algunos de los elementos característicos de la zulianidad: el voseo, el sincretismo religioso, la arquitectura saladillera, la gaita, la expresividad característica del zuliano y la hibridación cultural; evidenciándose que la producción fílmica del estado Zulia, realizada por zulianos, es expresión de la semiosfera de la región, lo cual la convierte en un valioso documento histórico. De esta manera, cobra importancia la producción cinematográfica regional, especialmente en el rescate del cine como memoria colectiva de la ciudad para las nuevas generaciones.

**Palabras clave:**

*Joligud*, cine zuliano, semiosfera.

### Abstract

This work presents an analysis of the first Zulian feature film: *Joligud* (1990), by Augusto Pradelli, which describes the Marabino life style and what destruction of the popular neighborhood, El Saladillo, meant: the loss of a semiosphere. The cinematographic and semiotic analysis (Barthes, 1972; Baiz, 1995; Metz, 1976; Fiske, 1989; Bordwell and Thompson, 1986; Casetti and di Chio, 1991; Greimas, 1979; Sulbarán, 1998; Zeccheto, 2000) of *Joligud*, allow us to discover some of the elements characteristic of "Zulianity": the use of "vos," religious syncretism, the architecture of El Saladillo, the gaita, the characteristic expressiveness of people in Zulia and cultural hybridization, showing that film production from the State of Zulia, made by Zulians, is an expression of the region's semiosphere, which converts it into a valuable historical document. In this way, regional cinematographic production takes on greater importance, especially in the rescue of the film as a collective memory of the city for new generations.

**Key words:**

*Joligud*, Zulian film, semiosphere.

## Introducción

El barrio El Saladillo nació como un caserío a finales del siglo XVII, cuando Juan de Andrade decidió fabricar una ermita al culto de San Juan de Dios, y una comunidad comenzó a poblarla a finales del siglo XVIII. Éste fue el sitio de reunión por excelencia de los marabinos, donde se desarrollaron las más grandes concentraciones políticas (por ser sede de los centros de gobierno regional y local: gobernación, alcaldía, sindicatos, etc.) y religiosas (por la celebración de las fiestas a la Virgen de Chiquinquirá). De manera que, ésta es la zona urbana que define con mayor precisión el perfil de la ciudad, donde se recogen las más legítimas tradiciones y leyendas.

La extinción casi total del Saladillo representa un motivo de tristeza para la población, que vio derrumbar, con sus casas, parte del sentimiento y la identidad regional. La literatura, el teatro y las artes en general, que se han manifestado en el Zulia, dan cuenta de la importancia del Saladillo para la región y la significación de su pérdida.

Fue en 1972, durante el primer período de gobierno del Presidente Dr. Rafael Caldera, cuando se introdujo al Congreso de la República una Ley de Inversión para Viviendas, que, entre otras cosas, contemplaba un Plan de Desarrollo Urbano, que incluía la "renovación" del Saladillo y la avenida Libertador, obras consideradas básicas para la transformación de Maracaibo en la moderna y funcional urbe que reclamaba el progreso.

Este proyecto para la realización del Gran Boulevard Ciencias implicaba, en su primera etapa, la expropiación de seis manzanas, que posteriormente serían destruidas. Ante esto, los habitantes del Saladillo mantuvieron una actitud de resistencia, como lo reseña la prensa de la época: "El programa del Saladillo ha tropezado con limitaciones, pero va, afirma el Presidente" (Panorama, 14-01-1972, s/p). Sin embargo, la voz de los vecinos ante la imposición gubernamental de destruir sus casas, no se hizo sentir con fuerza. Adicionalmente, todo este proyecto estuvo acompañado por una campaña a favor del progreso y la necesidad de modernizar el Casco Central, en función de las nuevas necesidades económicas y sociales que el crecimiento de la ciudad iba exigiendo; mientras, se desprestigiaba a las estructuras tradicionales, poniendo fecha a su desaparición.

Finalmente, en 1973 se destruyó el barrio El Saladillo, desapareciendo uno de los más importantes patrimonios culturales de la ciudad. "Allí no solo se perdieron las casas y calles que identifican a los zulianos, sino que se dispersó en forma violenta un patrón cultural" (Prieto, 22-11-1997, p. 14).

Con todo, el proceso de remodelación urbana no fue concluido, y a pesar de haberse terminado el Boulevard Ciencias, el resto de las obras quedaron pendientes. Así, lo que se pensó como una gran obra de la modernidad, se convirtió en un espacio desolado y lleno de escombros.

Más tarde, a partir de 1989, el Centro Rafael Urdaneta (CRU) es el encargado de ordenar y preservar lo que quedó del barrio El Saladillo, otorgando en concesión o venta las casas y terrenos que subsistieron. Así, la Calle Carabobo es producto del interés de ésta institución y algunos particulares de reconstruir, de alguna manera, el ambiente arquitectónico que el barrio tenía.

Revisando la prensa de aquellos años, se confirma lo planteado por Ferro (1980, p. 65), en cuanto a que "La historia no suele conservar, de la Historia, más que aquello que legitima el poder de los que gobiernan". No obstante, encontramos "otra historia", contada por el cine regional, que muestra otra visión de lo ocurrido, logrando representar aquellos elementos que la Historia oficial dejó de lado, y que ayudan a comprender las verdaderas dimensiones de lo que fue la destrucción del Saladillo.

Para desarrollar el análisis se tomó en cuenta el aporte de varios autores (Barthes, 1972; Baiz, 1995; Metz, 1976; Fiske, 1989; Bordwell y Thompson, 1986; Casetti y di Chio, 1991; Greimas, 1979; Sulbarán, 1998; Zecchetto, 2000), y se elaboró un instrumento sustentado en la semiótica y en los estudios culturales, que permitió aprehender los indicadores de la semiosfera perdida, mediante el estudio del contexto (tiempo histórico, condiciones y etapas de producción, destinatarios); las secuencias, escenas y planos; los códigos narrativos (estructura narrativa, tiempo narrativo); los códigos técnicos (encuadre, composición, ángulos y perspectivas, movimientos y altura de cámara, iluminación, escenografía, vestuario y maquillaje, actores, sonido, gráficos; la edición y montaje; los códigos de representación (signos icónicos, expresión y movimiento corporal de los actores, relaciones entre los personajes, relaciones con el entorno; y los códigos especializados (representaciones sociales; códigos políticos, culturales, sociales, económicos, psicológicos; códigos estéticos y éticos; elementos retóricos del discurso; códigos ideológicos).

Ahora bien, la noción de semiosfera (Lotman, 1996; 2000), alude al dominio en que todo sistema signico puede funcionar, como espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones; esto es, un espacio semiótico fuera del cual se hace imposible la existencia misma de la semiosis. De

manera que, la semiosfera está constituida por todos aquellos elementos culturales que definen a un grupo humano y que a su vez constituyen los códigos de comunicación socialmente compartidos por ese determinado grupo; creándose así los límites de referencia con respecto al otro, que no pertenece a la misma esfera semiótica. Puede decirse entonces, que la semiosfera del Saladillo (y por extensión, de Maracaibo y del Zulia) estaba constituida por una serie de aspectos, que incluían:

- Una relación vecinal muy particular, debido en parte a la disposición de las casas, las cuales estaban unidas entre sí, facilitando una comunicación cercana y familiar, y propiciando la solidaridad entre los vecinos.
- El uso del voseo y la expresividad al hablar, los cuales manifiestan la extroversión, proximidad y confianza que había entre los vecinos.
- El sincretismo religioso, que incluía, en primer lugar, el culto a la Virgen de Chiquinquirá, junto con San Benito y otros santos, además de prácticas de tipo mágico religiosas.
- La gaita, que nació en El Saladillo, y que originalmente se componía para festejar los carnavales y alabar a La Chinita.
- La relación con el Lago y el Puerto de Maracaibo, pues El Saladillo se encontraba cercano al Malecón, ubicación que propiciaba la presencia e intercambio con extranjeros.

De manera que, la destrucción del Saladillo representó para la ciudad, más que la desaparición de un barrio, la pérdida de un importante patrimonio cultural tangible e intangible, por cuanto se destruyó un espacio físico, pero también un conjunto simbólico de usos, costumbres y tradiciones que tenían lugar, naturalmente, allí.

## **Semiosfera saladillera**

La destrucción del barrio El Saladillo ha sido tratada por muchos artistas y, en especial, cineastas de la región, desde distintas perspectivas y géneros (Arreaza, Méndez y Labarca, 2004). Así, en 1990, se estrena *Joligud*, el primer largometraje zuliano, donde, con el típico humor zuliano, se cuenta la historia de una joven llamada Sarita, descendiente de alemanes, que vive en el barrio El Saladillo, cuya gran belleza motiva a la comunidad a pensar que ella puede llegar a ser una gran estrella de la meca del cine industrial, lo cual salvaría al barrio de la inminente destrucción.

Este largometraje, dirigido por Augusto Pradelli, se estrenó en la ciudad de Maracaibo en 1990, 18 años

después de la destrucción del Saladillo. Ambientado casi completamente en este barrio, en el año 1972, al principio del proceso de expropiaciones, el título de este filme alude a la manera en que los habitantes del Saladillo pronuncian la palabra Hollywood, lugar que representa para ellos la cumbre del éxito artístico, social y económico.

*Joligud* se inicia con un recorrido de Sarita por las calles del barrio (Fig. 1). La familia de ella envía una carta, con su respectiva fotografía, a Hollywood, con la idea de que algún productor de cine vendrá a buscarla. Casi todos en el barrio apoyan esta iniciativa, esperando ansiosamente la llegada de una respuesta. Mientras tanto, Vicentico prepara a Sarita para ser una verdadera estrella de cine, despertando en ella una serie de sueños e ilusiones. Paralelamente, otras historias ocurren, inspiradas en el libro original de Rutilio Ortega "Crónicas del Saladillo" (1985), que describen la cotidianidad del Saladillo y muestran la alegría y jocosidad con que vivían sus habitantes, antes de la destrucción.

El clímax de la historia llega cuando, en la elección de la reina del carnaval, a través de la intervención de Patricia, ganadora de la corona, se evidencia el error cometido y la vana esperanza, al pensar que la salvación del barrio vendría de afuera. Finalmente, la carta con la respuesta de Hollywood llega, siendo Augusto Pradelli el productor de cine que la trae, personificándose a sí mismo, pero no como originario de Maracaibo, sino como representante de Hollywood (Fig. 2). Pero ya es tarde, el barrio ha sido destruido, y su gente desarraigada, incluyendo a Sarita.

Este filme está basado en un momento muy particular de la historia del barrio El Saladillo, cuando los habitantes están siendo desalojados y experimentan un conflicto existencial, dada la imposición gubernamental de destruir este espacio, a fin de levantar nuevas estructuras "más modernas".

*Joligud* inicia con una escena que se repite al final: Sarita adulta, casi inmóvil frente a un espejo, lo cual da a entender que todo lo que ocurrirá a partir de allí es un *flashback* de ese momento. La primera escena muestra el detalle de una caja de música; luego se abre la imagen para mostrar a Sarita frente a una peinadora, sobre la que se encuentra la pequeña caja, en la que una bailarina se mueve al son de una melodía diegética, a la vez que suena el tema "Sueños de papel" (extradiegético). El instrumento musical mecánico, por una parte, evoca el recuerdo del pasado, y por otra, indica una asociación entre Sarita y la bailarina, ambas objeto de la manipulación del entorno. En la escena final se presenta el mismo cuadro, pero enfatizando el detalle de dos fotografías de Sa-



Figura 1

rita (joven y adulta) (Fig. 3), seguido por el detalle de la caja de música. Luego aparece Sarita, en plano medio, cortándose las uñas, como quitándose el disfraz de estrella de Hollywood, dejando atrás finalmente todo el pasado. Ésta escena es también acompañada por el tema "Sueños de papel".

Por su parte, Patricia, contrafigura de Sarita, es presentada como una mujer humana, con virtudes y defectos, de contextura delgada, piel morena, cabello negro y crespo, y rostro fino. Este personaje es enfocado en diferentes ángulos: picados, contrapicados y planos generales, con la intención de no resaltar su aspecto, pues lo que cuenta es su naturalidad e inteligencia. Uno de los ángulos más importantes de Patricia es un contrapicado en la celebración del carnaval, que la posiciona en un lugar de superioridad con respecto a los demás, subrayando su deseo de superación y confianza en sí misma, especialmente en lo que se refiere a la lucha por salvar el barrio.

Otro importante personaje es Vicentico Ferrebús, presentado mayormente con planos generales y medios, para resaltar la expresión corporal que le caracteriza, así como su forma de hablar: correcta y sin palabras vulgares. Dejando a un lado el voseo y el marcado acento marabino, Vicentico hace uso frecuente del inglés en sus expresiones. Él mismo se constituye en voz y representante de Sarita, resultando ser "un homosexual con un sentido hasta más crítico que cualquier macho" (Pradelli, 1998).

Durante todo el filme predominan los planos generales y picados de las calles del barrio, para mostrar el movimiento cotidiano del lugar, ya que éste es uno de los aspectos que desea resaltar el autor-realizador, enfatizando además algunos de los elementos descriptivos del barrio, reseñados en las "Crónicas del Saladillo" de



Figura 2



Figura 3

Rutilio Ortega. Por ejemplo, hay varias escenas donde se observa a los niños jugando carnaval (Fig. 4) y mojando a todos los que pasan por la calle, excepto a Sarita, ya que ella es considerada, no sólo la mujer más bella del barrio, sino un ser intocable, a lo cual Luis Brito (1990, p. 82) hace referencia:

Rutilio Ortega deja precisa memoria de una batalla de bombitas de agua jugada en un carnaval por niños saladilleros. Pradelli la convierte en un eficaz *running gag*: en un bautizo que purifica del único pecado que los saladilleros abominan: el de la presunción. Una lluvia de agua despabila al borracho, otra enfría al manoseador de damas, una tercera emparama a las matronas que se tiran de las greñas discutiendo los méritos de sus hijas. El estudiante hechizado es purificado con pejesapos, criaturas del agua. De esta catarsis bautismal que absuelve de las quimeras



**Figura 4**

individuales sólo se salva Sarita: porque ella es la quimera colectiva. Las aguas no pueden ofender a Venus, que ha nacido de ellas.

### Arquitectura saladillera

En *Joligud* resaltan los tonos de las fachadas de las viviendas, lo cual tiene que ver con la tradición de usar colores vivos para pintar las casas del barrio, que reflejan, de alguna manera, la extroversión característica del marabino. Se hace también énfasis en la luminosidad del día, el sol y el calor, propios de la ciudad.

*Joligud* fue realizada en su totalidad en lo que hoy se conoce como la Calle Carabobo, donde Pradelli intentó recrear todo el ambiente del barrio. El relato se concentra en pocos escenarios: la casa de Sarita (Fig. 5), la casa de Eugenio (Papazón), el baño sin techo de Patricia, el bar y el teatro (Edificio de la Secretaría de Cultura). En los interiores se ve claramente la organización de las casas y la disposición de los muebles, así como también el movimiento cotidiano de sus habitantes. Existen también otras escenografías adicionales, referidas a los momentos de imaginación de los personajes; como por ejemplo, cuando se hace alusión a Hollywood, en las que resalta un fondo negro, que da la idea de un lugar misterioso y ajeno, contrastante con el resto de las imágenes presentadas en el filme, donde la luz y el color predominan.

De igual manera, en el desarrollo del filme, Pradelli se empeña en mostrar el estado en que se encontraban las casas del barrio. A título ilustrativo, aparece una escena en la que Elías, el albañil, repara un techo, mientras ve a Patricia duchándose en un baño al descubierto, lo que evidencia el deterioro de las casas, para ese momento.

### Estilos y atuendos saladilleros

El vestuario y maquillaje de los personajes están referidos a la época y lugar donde se desarrolla la historia. Ropas sencillas (las mujeres con camisones y batas de casa, pantuflas o sandalias; los hombres, generalmente, usan pantalón de corte recto y franelas recogidas sobre la barriga; los niños, con pantalones cortados como short, sin franela y, en algunos casos, sin zapatos), que se constituyen en elementos retóricos de la imagen (Barthes, 1972), al expresar características propias de los habitantes de un barrio de escasos recursos. De igual manera, se comprende que los vecinos del Saladillo estaban vestidos en la calle de la misma manera que en sus casas, y sólo usaban ropa “casual” o “formal” cuando salían del perímetro del barrio, o cuando asistían a un evento especial, como el carnaval (Fig. 6) o el teatro.

Dentro de este aspecto, uno de los elementos más resaltantes es el vestido rojo de Sarita, que simboliza el atuendo de la diva de Hollywood, constituyéndose en



**Figura 5**



**Figura 6**

un elemento retórico y reiterativo, que ella usa durante casi todo el filme, cuyo diseño es copiado de un traje de Marilyn Monroe (Fig. 7). Este traje, además, la hace destacarse de los demás personajes. Ella misma, con su cabello rubio y sus ojos azules, se constituye en un reflejo mudo de la vivacidad de los colores del ambiente.

Al final, cuando ya se ha perdido toda posibilidad de realización del sueño, Sarita aparece con un vestuario sencillo, de colores poco llamativos, con el cabello recogido y sin maquillaje. Así, Sarita deja su apariencia atractiva, para convertirse en un elemento casi sin vida, que renuncia a toda posibilidad de triunfo, quedando en el olvido como un objeto inútil, lo cual se evidencia cuando, al partir el camión de la mudanza, se observa a Sarita en la parte posterior del camión, entre los muebles de su casa, como un mueble más, detrás del espejo, que ya no la refleja a ella, sino a las casas destruidas (Fig. 8).

El grupo de actores que trabajó en el filme –excepto los roles protagónicos, como Sarita, Vicentico, Patricia y Elías–, estuvo constituido por auténticos habitantes del barrio, mientras que otros eran figuras del teatro, que colaboraron gratuitamente. Así, hubo una mezcla entre la autopersonificación y la actuación profesional, tal como lo menciona Pradelli (1998): “Los actores de *Joligud* son la gente de la calle, los vecinos, los amigos, y el grupo de teatro. Ninguno era actor profesional y los que eran de teatro, nunca se habían enfrentado al fenómeno de una cámara”.

## Sonidos y ritmos saladilleros

En cuanto a los sonidos del filme, llama la atención el paso del cartero en su bicicleta (indicado por el chillido de los pedales), que marca los momentos de espera de la respuesta de Hollywood. Este personaje “hace las veces de Dios, de mensajero” (Pradelli, 1998), en escenas que manejan la Ley de Repetición (Sulbarán, 1998), con la finalidad de mostrar el cambio de actitud de los vecinos, frente a la esperanza depositada en la respuesta que ha de venir de Hollywood.

Por otro parte, el uso de la música, siempre oportuna e insinuada, es también significativo en el filme. En general, puede decirse que las letras de las canciones son fundamentales, en la medida en que describen a los personajes y las situaciones principales.

En el caso de Sarita, hay dos temas musicales extradiégéticos que acompañan su actuación y refuerzan el mensaje. Mientras ella sueña con ser una actriz de Hollywood, la canción de fondo es “Si yo fuera estrella”, tema que de alguna manera expresa sus sentimientos, lo



Figura 7



Figura 8

cual ella no hace verbalmente. Y al final del filme, cuando han pasado los años, Sarita se mira al espejo y, nuevamente, una canción (“Sueños de papel”) describe el momento, dejando entender que lo que fue un anhelo personal y de todo un barrio, se destruyó en un instante y muy fácilmente.

Asimismo, Vicentico Ferrebús es presentado por un tema musical. El ritmo y la letra jocosa de la canción describen su personalidad y refuerzan la representación social que se tiene de él.

Un personaje igualmente importante dentro de la historia es Patricia, conocida también como “La Papi-lunga” quien se convierte en un símbolo sexual para el barrio, al ser vista desnuda por todos en la calle, donde lo más resaltante es el gran tamaño de sus genitales, efecto que se logra mediante una toma de contrapicado. Una canción interpretada por Argenis Carruyo hace alusión a esta faceta del personaje.

Por otra parte, es evidente que Pradelli está consciente del significado de los ritmos tradicionales, los

instrumentos musicales y las danzas de las culturas indígenas. Así, la gaita se constituye en un elemento fundamental en lo que se refiere a la celebración del carnaval en El Saladillo, momento cumbre del filme.

De igual manera, el carácter multicultural se expresa especialmente en una escena en la que se mezclan dos manifestaciones culturales: los llamados Chimbanguales (música de tambores, que acompaña la celebración y homenaje a San Benito) y la Chicha Maya (bailé tradicional wayúu, empleado para el cortejo). De esta forma, a lo largo de todo el filme, la música juega un papel fundamental, en la que se observan cambios significativos de acuerdo al personaje o a situaciones determinadas.

## Expresividad saladillera

Particularmente en lo que se refiere al lenguaje, el director del filme hace uso de uno de los símbolos de identificación colectiva regional: el habla marabina, que puede ser considerada un subcódigo derivado del código "lenguaje español en Venezuela". De esta manera, la mayoría de los personajes maneja el voseo, que, junto con la gestualidad al hablar, incluso con cierta exageración, son elementos que caracterizan a la gente de esta ciudad. Adicionalmente, no hay largas pausas en las conversaciones, y en ciertas ocasiones, varios personajes hablan al mismo tiempo, formando una algarabía, propia de la expresividad marabina.

En este sentido, se observa que los elementos del habla regional zuliana han penetrado en las diferentes manifestaciones culturales y el cine no es la excepción. Blas Perozo Naveda, cuando escribe acerca del maracuchismo-leninismo, hace importantes aportes sobre el tema: "es cuestión de vivir y de no tener miedo a expresar en poesía lo que uno vive en esta ciudad (...) el que no diga insolencias en Maracaibo no es un ser normal" (Citado por Rivero, 1984, p. 94). Augusto Pradelli comparte esta opinión, y los personajes de *Joligud* no tienen ningún temor en expresar sus opiniones y sentires en el lenguaje común. Tan natural como el uso del vos, es la utilización de palabras obscenas. Casi todos los personajes se expresan de esa manera, incluso la voz en *off* que escucha el curandero, y que representa a Dios, tal como lo reseña Brito (1990, p. 82):

En *Joligud* Dios aparece en persona, como sol segador. Y por supuesto, es maracuchu. Nunca ha abandonado a su pueblo: tanto, que se le asemeja en la heterogeneidad de

sus ensueños, en su entrega al relajo y al caos, en su iracundia, en su verba efervescente.

Por otra parte, el autor-realizador también destaca la expresión corporal de los habitantes del barrio (que se hace extensiva a la ciudad), unida a su particular forma de llevar la ropa. Por ejemplo, se observa frecuentemente que algunos personajes masculinos usan la franela enrollada sobre el abdomen, dejando éste al descubierto; hecho que simboliza, básicamente, dos aspectos: por una parte, el intenso calor que hay en la ciudad; y por otra, la extroversión natural del marabino, que muestra sin ninguna vergüenza su cuerpo. No obstante, Vicentico, fuertemente influenciado por las corrientes extranjeras, usa un vestuario impecable y ceñido al cuerpo, que además deja ver su delicada expresión corporal.

## Personajes saladilleros

Sarita se encuentra en el plano principal como el eje que guía la trama. Frente a ella, aparece Patricia como antagonista (Greimas, 1979), quien marca la pauta para el contraste y mejor apreciación del personaje central.

Por otra parte, aparecen los apoyos, para ayudar a los personajes principales a desarrollar la acción o misión que les es encomendada (Zecchetto, 2000). En este sentido, se presenta Elena, quien, como madre de Sarita, se ocupa de formarla desde pequeña para que llegue a ser una gran estrella de Hollywood. Por otra parte, aparece Vicentico, quien, una vez que Sarita ha crecido y es identificada como una mujer excepcionalmente hermosa y digna de las más altas esferas artísticas, se dedica a educarla apropiadamente para llevar a cabo el plan. Vicentico es además un personaje temático, ya que representa la conciencia del barrio.

En el caso de Patricia, el personaje de apoyo viene a ser su madre, Adalseinda, quien le inculca valores morales hasta levantarla como una mujer, cuyo comportamiento contrasta con el de Sarita. Como puede verse, durante todo el filme, la presencia femenina ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de los acontecimientos y, de alguna manera, determina la vida de los demás, tal como lo reseña Brito (1990, p. 82):

Las mujeres mandan: desencadenan la peste de los sueños que infesta el barrio; imponen a sus hijas el sueño del estrellato o de la abundancia carnal; encienden el deseo que termina en despeñamiento desde los techos

o en postración sicosomática. El principal personaje masculino es significativamente, un amanerado: suerte de acólito de la Diva encargado de situarla en el Templo del Arte, y quien (...) ha sacrificado su sexualidad a un culto. En recompensa, la Diosa lo decapita en efígie y lo desarma en sueños. Venus Victrix.

Por su parte, los niños están presentes en todos los acontecimientos, llamando la atención al espectador sobre los hechos cotidianos que caracterizaban a este barrio. Además, los comentarios de ellos representan la narración explícita del filme.

## Conclusiones

En Venezuela, durante años, las políticas de modernización se han aplicado arbitrariamente, causando, en algunas ocasiones, irreparables pérdidas. Particularmente en Maracaibo, con la creación del Boulevard Ciencias, se destruyó el barrio El Saladillo, hecho que se refleja en la producción audiovisual de la región.

El análisis fílmico realizado deja claro que el imaginario colectivo está siempre presente en el autor realizador cinematográfico y se refleja en su obra. Por eso, Pradelli recrea la vida del barrio con todas sus significaciones, dejando entrever la carga afectiva que lo une a este espacio y, en escenas como la del juego de los niños y el enfoque de los rostros de los ancianos, deja ver su nostalgia. "La identidad zuliana está en su historia perdida, en su gente, la gente que lo vivió y que lo sintió" (Pradelli, 1998).

Asimismo, en *Joligud* se observan algunos de los elementos característicos de la zulianidad: el voseo, el sincretismo religioso, la arquitectura saladillera, la gaita, la expresividad característica del zuliano y la hibridación cultural; lo cual evidencia que la producción fílmica del Zulia, realizada por zulianos, es expresión de la semiosfera de la región, convirtiéndose así en un valioso documento histórico.

Definitivamente, en Venezuela ya no puede hablarse solamente de cine nacional, sino que deben tomarse en cuenta los cines regionales, que, como el zuliano, desarrollan temáticas locales, con su particular narrativa y lenguaje. El estudio de estos "cines regionales", podría ser una herramienta útil en el rescate y preservación del patrimonio histórico y cultural de cada región y contribuir en el desarrollo de una conciencia colectiva nacional, en función del fortalecimiento de una identidad que

nos permita enfrentar eficazmente el proceso de globalización y, de esta manera, no perder de vista quiénes somos y hacia dónde vamos en el presente siglo.

## Referencias

- Arreaza, Emperatriz, Méndez, Aminor y Labarca, Catalina. (2004). Maracaibo en su cine. *Acervo*. Vol. III, Nº 1. Enero-junio. p. 22-51.
- Baiz, Frank. (1995). El punto de vista en el cine: una propuesta. *Objeto visual 2*. Caracas: Cinemateca Nacional.
- Barthes y otros. (1972). *La Semiología*. México: Editorial Tiempo contemporáneo.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1986). *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf.
- Brito, Luis. (1990). Jericó y Joligud. *Encuadre* Nº 27. Noviembre-diciembre. Caracas: CONAC.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Ferro, Marc. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fiske, John. (1989). *Television culture*. London: Routledge.
- Greimas, Algirdas et Courtes, Joseph. (1979). *Semiotique. Dictionnaire Raisonné de la Theorie du Langage*. Paris: Hachette Universitaire.
- Lotman, Iuri. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- \_\_\_\_\_. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Metz, Christian. (1976). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Ortega, Rutilio. (1985). *Crónicas del Saladillo*. Maracaibo: Editorial Tropykos.
- Panorama. "El programa del Saladillo ha tropezado con limitaciones, pero va, afirma el Presidente" (14-01-1972, s/p). Maracaibo.
- Pradelli, Augusto. (1998). Entrevista. Maracaibo, Hotel Caribe.
- Prieto, C. "Calle Carabobo... relación hombre-entorno". Panorama (22-11-1997). Maracaibo.



Aminor Méndez

***Joligud y la semiosfera perdida***

Rivero, P. (1984). *Golpe y contragolpe en las letras zulianas*. Maracaibo: LUZ. Escuela de Comunicación Social.

Sulbarán, Eugenio. (1998). Metodología de análisis de la narrativa fílmica. Una aproximación semiótica. Trabajo de Grado. Maestría en Ciencias de la Comuni-

cación. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo: LUZ.

Zeccheto, Victorino. (2000). *Seis semiólogos en busca del lector*. Cap. 1: Greimas. Quito: Ediciones Abya-Yala.