

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La revolución sí será filmada:
análisis de la transmisión de ideologías en *La
huelga*, de Sergei M. Eisenstein, y *La primera
carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez**

**Tesis para optar el Título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

**Presentada por
NATALIA GRACIELA AMES RAMELLO**

Lima
2008

ÍNDICE

Agradecimientos	4
------------------------	---

Introducción: *Nuestro objeto de estudio:* Dos casos de cine de los estados comunistas

a) Delimitación del objeto de estudio	6
b) Justificación de los casos elegidos	7
c) Hipótesis	12
d) Enfoque: Historia Social del Cine	15
e) Pertinencia de la investigación en el contexto contemporáneo	19

Capítulo I: La forma retórica en el cine

I. 1. Forma fílmica, forma retórica y significado sintomático	21
I. 2. Características de la forma retórica	25
I. 3. La nueva retórica y el hacer persuasivo	26
I. 3. Principios retóricos: argumentación a través de la pantalla	32

Capítulo II: Metodología

II. 1. Estrategia metodológica	39
II. 1. 1. Instrumentos del análisis	40
II. 1. 2. Método de análisis	41

Capítulo III: Los estados comunistas

III. 1. Repaso histórico e ideológico	47
III. 1. 1. Bases ideológicas del marxismo	48
III. 1. 2. Los estados comunistas en el mundo	52
III. 2. Importancia de la “propaganda” en la concepción marxista	55

III. 3. Las industrias cinematográficas de los casos elegidos	64
III. 3. 1. Unión Soviética (Años 20)	64
III. 3. 2. Cuba (Años 60)	73

Capítulo IV: Análisis de *La Huelga* (Sergei Eisenstein)

IV. 1. Sinopsis	84
IV. 2. Esquema de secuencias	85
IV. 3. Búsqueda de significados sintomáticos	88
IV. 4. Identificación de estrategias retóricas	90
IV. 5. Análisis enunciativo de una secuencia	103

Capítulo V: Análisis de *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez)

V. 1. Sinopsis	112
V. 2. Esquema de secuencias	113
V. 3. Búsqueda de significados sintomáticos	114
V. 4. Identificación de estrategias retóricas	115
V. 5. Análisis enunciativo de una secuencia	126

Capítulo VI: Análisis comparativo

VI. 1. Comparación a nivel de significados sintomáticos	133
VI. 2. Comparación a nivel de estrategias retóricas	136
VI. 3. Comparación a nivel de la enunciación de dos secuencias determinadas	139

Capítulo VII: Conclusiones

Bibliografía	148
---------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer el apoyo de especialistas en el campo de la historia y el análisis cinematográficos que me brindaron valiosa información durante las distintas etapas de acopio de datos. Me refiero a Christian Wiener, Carlos Galiano, Jon Beasley-Murray e Isaac León Frías, y en especial agradezco los comentarios críticos y los consejos de Emilio Bustamante y Ricardo Bedoya. Un reconocimiento aparte merece el señor Francisco Adrianzén, quien no solamente colaboró en la recolección de información sobre la historia de la industria cinematográfica cubana, sino que además gracias a su generosidad me fue posible analizar el filme *La primera carga al machete*.

Agradezco asimismo a mis asesores durante el proceso de investigación, en primer lugar Hugo Aguirre y en un segundo momento Celia Rubina, cada uno de los cuales contribuyó con sus conocimientos y su atención a las diversas partes de la estructura de esta tesis.

Finalmente quiero reconocer el gran apoyo brindado por mi familia durante la investigación y escritura de este trabajo, especialmente a mi hermana Patricia y a mis padres Norma y Raúl. A su permanente interés, a sus consejos y a su confianza durante estos años está dedicada esta tesis.

“La verdad es siempre revolucionaria”

Vladimir Ilich Uliianov, Lenin

*“Puede ser cierto que uno deba escoger entre ética y estética,
pero no es menos cierto que cualquiera que uno escoja,
siempre encontrará el otro al final del camino”*

Jean-Luc Godard

INTRODUCCIÓN

NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO: Dos casos de cine de los estados comunistas

A. Delimitación del objeto de estudio

La relación entre la política y los medios de comunicación se ha estudiado desde diversas aproximaciones (psicología, filosofía, ciencias políticas, entre otras áreas) y durante el siglo XX se abrió un campo nuevo de investigación y debate debido a la aparición de medios masivos como la radio, el cine y la televisión: se dio inicio así a los *media studies*¹.

Las teorías de la comunicación se han dedicado a investigar los efectos de los medios sobre la población; durante el siglo XX encontramos a los teóricos de la Escuela de Frankfurt, los funcionalistas, la perspectiva de McLuhan, entre otras. Todos estos estudiosos señalaron la influencia del cine para establecer patrones de conducta o simpatías hacia determinadas ideologías.

La presente investigación se centrará en aquellas películas que han pretendido transmitir una ideología específica: el marxismo. Pero dentro de las películas que han tratado este corpus ideológico podemos encontrar dos grupos: las que se realizaron como filmes de resistencia frente a un gobierno de oposición y buscaban transformar las ideas de su nación (como el cine militante latinoamericano o el cine de Godard en su etapa de izquierdista radical), y las que, por el contrario, contaban con el apoyo de un gobierno de ideas marxistas interesado en legitimar el sistema político existente.

¹ Se denomina *media studies* al estudio de la historia, la constitución y los efectos de los medios masivos, tomando herramientas de diversos campos como la sociología, las comunicaciones, la antropología, los estudios culturales, la filosofía, las ciencias políticas, entre otros. Como pioneros de los *media studies* podemos citar a Harold Lasswell, la Escuela de Frankfurt o Paul Lazarsfeld, quienes se centraron en el estudio de la propaganda a través de los medios masivos.

El objeto de estudio de esta tesis es precisamente este segundo grupo de películas. Obviamente, la ideología marxista no es la única que ha utilizado el cine conscientemente para movilizar al pueblo cuando estaban en el poder: basta recordar el caso del cine nacionalsocialista y su máximo exponente, Leni Riefenstahl². La utilización del cine (y, en general, de los medios de comunicación) por parte de los grupos de poder dominantes es reconocida en los estudios teóricos y en el sentido común de los individuos; inclusive se le da una importancia crucial a la “representación” del poder, sus imágenes y sus símbolos a través de los medios, tendencia que se va adecuando a la aparición de nuevos medios masivos, como señala Georges Balandier en *El poder en escenas*³.

Sin embargo, el caso del cine de izquierda es especialmente interesante por ubicarse en franca oposición al cine “establecido” o “convencional” que surgió en Estados Unidos, en un Hollywood que legitimaba el estilo de vida capitalista y tanto en forma como en contenido no desafiaba ese *status quo*.

El cine de los estados comunistas no solo tenía como propósito convencer al pueblo y difundir las ventajas de la revolución (por ello se llamaba cine de *agitprop*: agitación y propaganda), sino también proponer un estilo alternativo de hacer y comprender el cine⁴. Como en todas las artes⁵, en el cine la vanguardia política se relacionó estrechamente con las vanguardias artísticas, y por ello, en los inicios de la Unión Soviética se impulsó una nueva comprensión del lenguaje cinematográfico y prácticamente se desafiaba a los espectadores con nuevos estímulos visuales, como el montaje rápido.

Hemos decidido investigar, en este campo de estudio, solamente las películas de ficción, dejando de lado los documentales. Lo que se pretende estudiar es cómo a través de invenciones ficcionales, de puestas en escena y de personajes contruidos para la ficción, los estados comunistas pretendían

² En películas como *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olimpia* (1938), que ensalzaban el régimen nazi a través de una exaltación de sus virtudes.

³ Ver Balandier, 1994.

⁴ Ver Bordwell, 1995a; Reeves, 1999 y Taylor, 1998.

⁵ En la Unión Soviética de los años 20, la literatura, el teatro y las artes plásticas buscaron nuevas vías de expresión para diferenciarse del arte anterior a la revolución. Ver Bordwell, 1995a.

utilizar el poder del cine para ganarse el apoyo de los espectadores, movilizándolos a través de historias.

De esta manera hemos definido el objeto de estudio: dos películas de ficción que pretenden comunicar la ideología marxista (o sus versiones locales) promovidas por un estado que adopta ese enfoque político. Notaremos que en la gran mayoría de regímenes de este tipo se alienta una política cinematográfica de producción de filmes que exalten el estilo de vida o los valores de la ideología dominante; por ello los casos estudiados tendrán relación con políticas estatales conscientes del poder del cine para legitimar y propagar la ideología de sus gobiernos. Estas políticas conciernen a todas las etapas de la creación cinematográfica (escuelas de cine, pre-producción, elección de argumentos, apoyo financiero para el rodaje y distribución)⁶.

El gráfico 1 muestra el camino de delimitación del tema, mediante ejemplos de lo que va quedando fuera del campo de investigación (en *cursivas*, como el cine nazi), hasta llegar al cine de ficción de los estados comunistas.



Gráfico 1: Delimitación del objeto de estudio

⁶ También existen películas de resistencia al interior de los estados comunistas que se oponen al régimen, inclusive desde una postura de izquierda (como en el caso del cine checo -Milos Forman- y polaco – Andrzej Wajda) pero intentando darle un “rostro humano” al comunismo. Estas películas no forman parte del objeto de estudio, pues no cumplen con la característica de ser *promovidas* por el estado en todos los niveles de la producción, ya que en muchos casos llegaron a ser censuradas.

B. Justificación de los casos elegidos

Para acercarnos al tema de manera más manejable, hemos elegido dos películas de diferentes períodos históricos, y las hemos analizado y comparado según sus respectivos contextos. Las películas corresponden a países que llamaremos “estados comunistas”. Este término puede parecer un oxímoron debido a que, según la ortodoxia marxista, el comunismo verdadero busca alcanzar la supresión del estado. Sin embargo se debe pasar por una etapa previa, la llamada “dictadura del proletariado”, que en la práctica se convirtió en una estructura estatal manejada por el Partido Comunista. Esta etapa llegó a durar 70 años en el caso de la Unión Soviética.

En realidad, decir “estado comunista” es una forma breve de decir “estado en proceso de alcanzar el comunismo”, un estado donde ya se llevó a cabo la revolución de los trabajadores y el paso al comunismo real debe ser guiado por el partido, ergo, el estado. Como lo explica Lenin en *El Estado y la revolución*:

“(…) la transición de la sociedad capitalista – que se desenvuelve hacia el comunismo – a la sociedad comunista es imposible sin un «período político de transición», y el Estado de este período no puede ser otro que la dictadura revolucionaria del proletariado”⁷.

El término “estados comunistas” fue el más utilizado para denominar los países del bloque comunista durante la Guerra Fría⁸, si bien ellos preferían autodenominarse “socialismo real” (para diferenciarse de otros gobiernos socialistas en Occidente que llevaban a cabo reformas sociales sin haber pasado por una revolución, y donde el sistema pluripartidista garantizaba la democracia formal).

⁷ Lenin, 1973, pg. 81 y 82.

⁸ Inclusive autores de tendencias marxistas como Eric Hobsbawm explican que el nombre de “socialismo real” era empleado únicamente por los países de ese bloque, mientras que la bibliografía en la que nos basamos en Occidente siempre los ha denominado “estados comunistas”. Consultar Hobsbawm, 2002.

Los estados comunistas llegaron a constituir un tercio de la población mundial durante la Guerra Fría, como veremos más adelante. Pero para esta investigación hemos decidido centrarnos en dos países cuyas industrias cinematográficas se consolidaron más que en los demás, debido a la importancia crucial que se le otorgaba al medio cinematográfico como transmisor de ideologías.

Otra razón para centrarnos en estos casos es que estos países tuvieron épocas importantes de “ebullición” de cine político, con gran apoyo (y control) por parte del gobierno en todas las etapas de la producción cinematográfica: desde la creación de escuelas de cine y el entrenamiento de técnicos hasta la distribución en el territorio nacional, incluyendo apoyo y supervisión en la fase de rodaje (sobre todo debido a que el Estado era el administrador de la infraestructura necesaria para este costoso arte).

Los dos casos elegidos son:

a) *La Unión Soviética de los años 20*

Después de la Guerra Civil que asoló el país, las autoridades soviéticas pudieron prestarle mayor atención a un medio que siempre habían considerado como el más importante en sus objetivos propagandísticos: el cine. Gracias a la creación de escuelas con ideas innovadoras y opuestas a los convencionalismos del cine estadounidense dominante, y el trabajo de cineastas de vanguardia comprometidos con la ideología marxista, los años 20 dieron como resultado un grupo de películas políticas formalmente vanguardistas que ejercen influencia en las artes audiovisuales hasta el día de hoy⁹.

A fines de los 20 las autoridades soviéticas prefirieron optar por un estilo artístico que pudiera “llegar más a las masas”, y el inicio del realismo socialista

⁹ Ejemplos clave de este grupo de películas son *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *La Madre* (Pudovkin, 1926), *Tierra* (Dovchenko, 1930) y, entre los documentales, *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) y *La caída de la dinastía Romanov* (Shub, 1927).

en el cine y otras artes cortó la creatividad y la innovación de los cineastas vanguardistas soviéticos. La situación cambió de manera drástica tras la muerte de Stalin¹⁰, pero la efervescencia política y experimental en el cine no volvería a tener las mismas características que en los años 20.

b) Cuba en los años 60

Si bien el gobierno de Fidel Castro no se presentó en sus inicios como explícitamente comunista, los movimientos políticos y las crisis con las dos superpotencias (EEUU y la URSS) obligaron a los revolucionarios a alinearse al bloque comunista y adoptar un discurso político que enalteciera los principios marxistas.

En el caso del cine encontramos en Cuba un ejemplo interesante: no solo por ser el único país latinoamericano cuyo gobierno impulsaba la exaltación de la revolución a través de los filmes, sino por las circunstancias históricas. Tras la muerte de Stalin en 1953 el realismo socialista en el arte perdió su legitimidad monolítica y esto permitió el surgimiento de cines innovadores, como en el caso de Polonia y Checoslovaquia. Cuba rápidamente entendió el poder del cine para transmitir las ideologías que su población aún no conocía muy bien, pero además contaba con cineastas como Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Octavio Gómez y Julio García Espinosa, cuyas propuestas artísticas apostaban por la innovación y la creación de un cine típicamente latinoamericano, que mostrara las injusticias de las sociedades bajo el poder del imperialismo¹¹. A nivel de estética se propusieron visiones como el “cine imperfecto” que tuvieron gran influencia en el cine militante latinoamericano de esos años¹².

Poco a poco la censura en el cine cubano se fue volviendo más rígida, y a partir de los años 70 la producción cinematográfica se limitó a películas de puro entretenimiento o de críticas sutiles al sistema. La unión entre temática

¹⁰ De otra manera no habrían sido posibles las películas de Tarkovski (cuyo primer largometraje *La infancia de Iván* es de 1962), director muy alejado del concepto de “cine para las masas”.

¹¹ Ver revista *Cine cubano*, años 60.

¹² Ver García Espinosa, 1995.

políticamente comprometida e innovaciones formales tuvo su momento culminante en los años 60, y eso por ello que nos centramos en este período.

c) Sobre las películas elegidas de cada estado comunista

El hecho de elegir estados tan diferentes culturalmente nos ha permitido establecer las diferencias en cuanto al retrato de las particularidades de cada país, pues en el cine de los estados comunistas el elemento nacionalista o hasta “folklórico” es importante para reforzar las conexiones emocionales con el espectador.

Sin embargo las dos películas tienen temáticas similares que nos permiten establecer paralelos en cuanto a la representación del pasado en este tipo de cine. En efecto, las dos películas elegidas se basan en momentos históricos previos a la Revolución. El retrato de un pasado lleno de injusticias y la presencia de mártires que dieron su vida por llevar a cabo los primeros avances revolucionarios incluyen elementos de idealización, maniqueísmo y simpatías por los personajes “buenos” como el obrero, el campesino o el luchador político.

De este modo, a través de la comparación de los dos filmes hemos indagado sobre los elementos comunes de la representación del pasado y las diferencias debidas a la inclusión de la idiosincrasia local en cada ámbito. Las dos películas elegidas son *La Huelga* del director soviético Sergei Eisenstein, del año 1924 y *La primera carga al machete* del cineasta cubano Manuel Octavio Gómez, del año 1969. Ambas cintas pertenecen a las épocas que hemos descrito líneas arriba, es decir, a la efervescencia del cine político de cada uno de los dos países.

C. Hipótesis de trabajo

Las hipótesis están planteadas como respuestas a las preguntas que guiarán la investigación. La pregunta principal, que recorre toda la tesis, es:

¿Cuáles eran los objetivos políticos que buscaba cumplir el cine de ficción promovido por los estados comunistas de la URSS y Cuba, ejemplificado en las dos películas elegidas?

La tesis pretenderá demostrar, a través del análisis de las dos películas elegidas, que el cine de ficción de los estados comunistas de la URSS y Cuba buscaba cumplir el objetivo de transmitir los fundamentos de la ideología dominante¹³ (diferentes versiones y adaptaciones locales del marxismo en cada caso) y persuadir a la población de los beneficios de sus propuestas políticas. Es importante resaltar que buscamos estudiar los mecanismos que utilizaron los dos cineastas escogidos para comunicar estas ideas, pero no vamos a investigar los efectos de estos mecanismos en el público¹⁴.

Es importante notar en esta hipótesis general que existen ciertos términos que serán utilizados respondiendo a una definición operativa explicitada en la tesis¹⁵.

Otras preguntas secundarias se relacionan con aspectos más específicos de nuestro objeto de estudio:

¿Existen elementos comunes (a nivel de temática o técnica cinematográfica) en los filmes elegidos de la URSS y Cuba?

¿Se puede decir que hay un "modelo" o una "forma" fílmica de transmisión de la ideología dominante en estos filmes?

¿El cine promovido por los estados comunistas, en el caso de los filmes elegidos, constituyó un espacio de innovación artística?

¹³ Estos fundamentos ideológicos serán analizados a profundidad en el capítulo III.

¹⁴ Más información sobre este enfoque en el acápite posterior.

¹⁵ En el caso de "estados comunistas", hemos explicado el concepto en la justificación de los casos elegidos (página 6) y se profundizará en el acápite 1 del capítulo III. La noción de "persuasión", asimismo, será matizada en el acápite 2 del capítulo III, para entender la visión marxista con respecto al concepto, más cercano a la naturalización de las ideas en la población que a la manipulación.

Las respuestas a cada una de estas preguntas constituyen nuestras hipótesis secundarias. Para la primera, consideramos que más allá de las particularidades locales, un objetivo común de estos filmes era persuadir al público y legitimar la posición ideológica del gobierno. La búsqueda de este objetivo en común puede haber implicado mecanismos similares en los filmes de los diferentes estados estudiados, y son justamente esos mecanismos los que investigaremos y compararemos.

Sin embargo, la hipótesis referida al “modelo” cinematográfico niega que haya existido tal modelo en los filmes de los dos estados. Si bien existen elementos comunes de forma, lenguaje y temáticas, no existe un modelo ni unas convenciones establecidas o reconocibles. Una probable explicación¹⁶ puede relacionarse con la fragmentación de la izquierda a nivel mundial: a nivel micro, los partidos políticos en cada país se separaban en facciones irreconciliables, y a nivel internacional los estados comunistas se separaban de las políticas dictadas por otros regímenes como la Unión Soviética. Las prácticas artísticas, por lo tanto, buscaban reflejar la “reinención” y adaptación de la ideología marxista que se llevaba a cabo en cada estado. Podemos notar la gran diferencia con el cine de Hollywood, que ha establecido normas cinematográficas que se enseñan y perpetúan en todo el mundo occidental salvo contadas excepciones¹⁷.

En cuanto a la tercera pregunta, más referida al aspecto “formal” de los filmes, nuestra hipótesis plantea que los cines de la URSS y Cuba se caracterizaron por presentar innovaciones, principalmente para oponerse a las convenciones del cine del mundo capitalista. La búsqueda de un “nuevo lenguaje” para transmitir nuevas ideas era un objetivo fundamental para los cineastas de estos estados. Las dos películas elegidas pertenecen a este grupo de filmes que buscaban nuevas vías de expresión. Sin embargo, en cada

¹⁶ Este tema se profundizará en el acápite 1 del capítulo III, sobre el marxismo y los estados comunistas en la historia del siglo XX.

¹⁷ Esto ocurre desde la época del cine mudo, cuando el director D.W. Griffith sentó las bases de la narrativa cinematográfica occidental con películas como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

país los resultados de estas innovaciones tuvieron diferentes matices¹⁸: los cineastas soviéticos tuvieron que someterse a los marcos de lo permitido por el estado, marcos que cada vez fueron estrechándose más hasta ahogar las innovaciones formales; en el caso del cine cubano también fue anquilosándose con los años ante la censura impuesta por el régimen, a diferencia de los filmes de los primeros años plenos de creatividad e innovación¹⁹. Fuera de esos marcos, cualquier intento de experimentación es censurado y corregido.

D. Enfoque: Historia Social del Cine

La manera de acercarnos al fenómeno (nuestro objeto de estudio ya delimitado) tomará elementos de diversas disciplinas: historia política, semiótica fílmica, análisis textual, entre otras. Sin embargo debemos elegir un enfoque determinado, un lugar desde el cual aprehender las características del objeto que nos interesan para comprobar nuestras hipótesis. Se necesita un orden, una jerarquía de técnicas que nos permitan organizar el proceso de investigación.

Al hablar de “cine y política” o “el impacto del cine en la sociedad” notaremos que se han empleado diversos enfoques, que no pretenden abarcar la totalidad del fenómeno, sino que más bien lo ordenan por campos de interés y privilegian ciertos aspectos del análisis.

La teoría de la comunicación nos puede ayudar en el caso de cualquier medio masivo. A lo largo del siglo XX los estudios comunicacionales han decidido concentrarse en diversas partes del proceso de comunicación (medios/mensajes/públicos/contextos, etc.)²⁰, dependiendo de lo que le convenga al objeto de estudio o de la corriente de pensamiento a la cual pertenecen. Por ejemplo, al analizar una campaña presidencial, se puede

¹⁸ Como veremos con mayor profundidad en el acápite 3 del capítulo III.

¹⁹ Ejemplos de estas películas son *Historias de la revolución* (1960), *Muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), las tres de Tomás Gutiérrez Alea; *Lucía* (1968) de Humberto Solás, y *Aventuras de Juan Quinquín* (1967) de Julio García Espinosa, entre otras.

²⁰ Por ejemplo, Harold Lasswell se dedicó al estudio de la propaganda en los medios masivos, centrándose en la parte de los medios, pero la semiótica de la publicidad se centra en el estudio del mensaje.

investigar desde el lado del público receptor (sus reacciones ante la propaganda, los efectos en sus conductas), por el lado de los mensajes (análisis textual de las propagandas en los medios masivos, estudio de los logotipos), etc. Así, siguiendo el esquema del proceso de comunicación (emisor-mensaje-receptor y sus múltiples ramificaciones) podemos separar la instancia que más nos interesa y aplicar un análisis más manejable bajo ese enfoque.

Considerando nuestro objeto de estudio, las *películas* de los estados comunistas, podemos notar que lo que más nos interesa es un análisis del *mensaje fílmico*. No nos interesa tanto la recepción del mensaje (en ninguna de nuestras hipótesis aparece la cuestión de la efectividad de la propaganda), pero sí las maneras en las cuales este mensaje fue comunicado por el medio cinematográfico. Es evidente entonces que le daremos prioridad al análisis textual, pues consideramos el filme como un texto.

Sin embargo, no podemos considerar el film como un objeto aislado de su sociedad, mucho menos en este estudio que pretende investigar los rastros de la ideología dominante en las películas. Por ello también deberemos prestarle atención a los datos contextuales, ya sean históricos o ideológicos, que rodean los filmes estudiados. Esta parte de la investigación será necesaria como base para analizar la relación del film con su sociedad y los mecanismos que usa para retratar, idealizar o adornar la “realidad”, o simplemente representarla.

En el libro *El montaje del franquismo*, de Emeterio Diez Puertas, el autor explica el enfoque que adoptará para estudiar lo que él llama el “montaje” del franquismo, es decir, la política cinematográfica del régimen de Franco²¹. Comienza por diferenciar la disciplina conocida como “Historia Fílmica” (la historiografía del cine que separa las películas en corrientes estilísticas, como las incontables obras de “Historia del Cine”) de otra opción teórica, llamada “Historia Social del Cine”.

²¹ Diez Puertas, 2002, p. 13.

“Desde esta perspectiva, la misión del historiador consiste en investigar al hombre en la sociedad, siendo las películas un producto de la dinámica social. El objeto a observar nunca es el filme por sí solo (...), sino lo que el hombre y la sociedad hacen del cine (en el caso del franquismo, montar y sostener un régimen).”²²

La importancia de las circunstancias históricas en la creación cinematográfica es un tema clave en este enfoque, pues como dice el autor, “cada formación histórica imprime al cine un determinado carácter, de ahí que pueda hablarse con total propiedad de cine franquista”.²³

Otro concepto fundamental de este enfoque (la Historia Social del Cine) es el que se refiere a las *prácticas sociales*. Con este término se refiere a las actividades humanas en relación con sus condiciones estructurales. El término *práctica* enfatiza lo que el hombre *hace*, no solo lo que se propone como objetivo o lo que esté establecido en políticas que pueden o no cumplirse. Siendo el cine el producto de una sociedad (y mucho más en el caso del cine promovido por los estados comunistas), las prácticas sociales cinematográficas (o más bien, la *producción cinematográfica*) constituyen el objeto de estudio de la Historia Social del Cine.

Diez Puertas divide el enfoque de la Historia Social del Cine en tres instancias que se relacionan con los actores del proceso comunicativo: el aparato de producción (identificable con el emisor; en el caso del franquismo –y de nuestros ejemplos- nos referimos a los organismos estatales encargados de transmitir la ideología dominante que promovían la producción cinematográfica), el filme y las prácticas retóricas (el medio cinematográfico, y cómo se configura el mensaje que el emisor pretende transmitir a través de este medio con características particulares) y las prácticas de recepción del público (es decir, los efectos en el receptor).

²² Op. cit., pg. 14.

²³ Op. cit., pg. 15.

El autor decide concentrarse en el aparato de producción, es decir, en el contexto administrativo y material mediante el cual se organizaba la producción cinematográfica. Sin embargo, como hemos comentado líneas arriba, la presente investigación tiene como principal objeto de estudio las películas como textos culturales, por lo cual nos interesa la instancia denominada “El filme y las prácticas retóricas”²⁴.

Sin embargo, el estudio exclusivo de este campo no nos diría mucho sobre la relación de los filmes con las ideas dominantes de su sociedad. Para ello necesitamos estudiar el contexto (el aparato de producción) y las prácticas sociales que llevaron a los estados comunistas a usar el cine como una poderosa herramienta de transmisión de ideologías. Como dice Diez Puertas, “al describir las prácticas cinematográficas, señalamos cómo una sociedad produce el cine, cómo lo vive y cómo se expresa a través de él”²⁵. Esta tesis se pregunta *cómo se expresan* los estados comunistas elegidos a través del cine, tomando como base contextual los datos sobre *su producción y su uso*. O, como dice Nicholas Reeves justificando el análisis histórico en su libro *The power of film propaganda* (1999):

“Cualquier análisis efectivo (del poder de los medios) debe localizar su rol en el contexto de una amplia variedad de fuerzas sociales en competencia, y el análisis histórico se ajusta a este enfoque”.²⁶

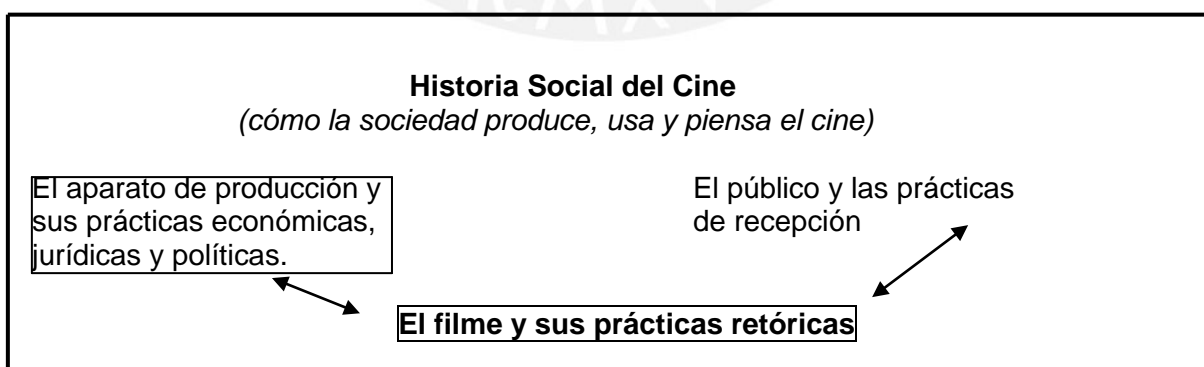


Gráfico 2: Historia Social del Cine e instancias elegidas para la investigación

²⁴ Op. cit, pg. 15.

²⁵ Op. cit., pg. 17.

²⁶ Reeves, 1999, pg. 7 (nuestra traducción).

Es así como nuestro principal centro de atención será el filme y sus prácticas retóricas (que estudiaremos a través del análisis de los últimos capítulos, con las herramientas que explicaremos a continuación), pero también necesitaremos información contextual sobre el aparato de producción y sus prácticas económicas, jurídicas y políticas (la recopilación de estos datos constituye el capítulo III). La parte del público y las prácticas de recepción no será analizada en esta tesis, pues lo que nos interesa son los mecanismos internos de cada filme para comunicar los mensajes políticos que cada estado determinaba como política de gobierno, como veremos en los capítulos posteriores. Los efectos en el público, por lo tanto, no formarán parte de nuestra investigación.

E. Pertinencia de la investigación en el contexto contemporáneo

Puede llamar la atención el hecho de que esta tesis se base en películas de hace varias décadas. Es más, la ideología elegida (el pensamiento marxista), tras la caída del Muro de Berlín en 1989 es considerada por muchos como “caduca” o perteneciente al pasado.

Es por ello que cabe señalar que la elección de la ideología marxista expresada a través de recursos cinematográficos obedece al propósito de ejemplificar la manera en que un corpus teórico determinado se plasma en la pantalla grande. Podríamos haber elegido el nazismo (sobre cuya representación cinematográfica se ha escrito en abundancia, resaltando el artículo “Fascismo fascinante” de Susan Sontag²⁷), el individualismo en el cine hollywoodense (estudiado, por ejemplo, por David Bordwell, Jane Staiger y Kristin Thompson en *El cine clásico de Hollywood*²⁸) u otras ideologías presentes en películas específicas (como sucede en las series de ensayos de Beverly Merrill Kelley *Reelpolitik I* y *Reelpolitik II*²⁹).

²⁷ En *Contra la interpretación*, Sontag, 1969.

²⁸ Bordwell, Staiger y Thompson, 1997.

²⁹ Kelley, 1998.

Sin embargo, por un lado, estas ideologías ya han sido estudiadas en profundidad por otros autores; por otro, en el caso del pensamiento marxista, consideramos que la aproximación ha sido eminentemente formalista, sin tomar en cuenta con la adecuada relevancia el aspecto político de estos filmes. Además, la ideología marxista ofrece un interesante enfoque debido al análisis que se puede realizar de sus fundamentos teóricos: no olvidemos los orígenes filosóficos de su creador, Karl Marx, quien construyó un corpus que se ha convertido en una fuente inagotable de investigaciones y discusiones, aún después de la caída de la Unión Soviética.

No obstante, es importante resaltar que esta tesis consiste solamente en un ejemplo de aplicación del modelo propuesto de análisis de transmisión de ideologías a través del cine. El método que aquí se plantea aspira a servir como herramienta de estudio para tratar cualquier ejemplo de cine político, y en términos generales, cualquier ideología comunicada en la pantalla grande. Utilizando el enfoque de la Historia Social del Cine unido a las herramientas retóricas que explicaremos a continuación, buscamos que incluso las películas contemporáneas pasen a través de este análisis para identificar las ideologías allí presentes, ya sea de manera explícita o sutil. Las películas relacionadas con el pensamiento marxista, en esta tesis, nos sirven como ejemplo, pero el método busca ser aplicable a diversos productos audiovisuales, en una pretensión de volver al espectador más consciente de los manejos ideológicos que se pueden realizar a través de la imagen.

CAPÍTULO I

LA FORMA RETÓRICA EN EL CINE

Como hemos resaltado en la introducción, lo que nos interesa investigar en las películas elegidas es la transmisión de ideologías políticas a través del cine. Los mecanismos que más nos interesa desentrañar en esta investigación son los que se refieren a la persuasión que el cineasta busca efectuar a través de estrategias enunciativas.

Es por ello que en el presente capítulo nos preocuparemos por estudiar las relaciones entre la retórica (entendida como el arte de la persuasión) y el cine, y cómo el estudio de estas relaciones contribuirá a un análisis más profundo de los recursos persuasivos de las cintas elegidas.

I. 1. Forma fílmica, forma retórica y significado sintomático

Con el fin de introducir conceptos que nos serán muy útiles en la etapa de análisis (como “significado sintomático” y “forma retórica”), debemos empezar por explicar el concepto de “forma fílmica”¹ que utilizan David Bordwell y Kristin Thompson en el libro *El arte cinematográfico*².

Desde una perspectiva conocida como teoría cognitiva del filme (una aproximación que se apoya en la psicología cognitiva como una base para comprender los efectos del cine), Bordwell y Thompson usan el concepto de forma para referirse al sistema que percibe el espectador al confrontarse con una obra de arte. El término “percepción” es especialmente importante, pues se refiere a una actividad de la mente que busca confirmar o refutar la presencia de modelos habituales a los que está acostumbrada.

¹ Debemos recordar que en otras perspectivas teóricas el concepto de “forma” difiere del de Bordwell y Thompson. Por ejemplo, en la semiótica de Louis Hjelmslev la “forma” se opone a la “sustancia” en ambos componentes del significado (la “expresión” y el “contenido”), como podemos ver en los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*.

² Bordwell y Thompson, 1995.

Bordwell y Thompson aseguran que la mente tiene estas características dinámicas y unificadoras que atribuyen a todos los estímulos una forma, un “todo” a partir de las “partes”. Los autores aseguran que existe una relación fundamental entre el observador y la obra de arte, que nos lleva a ejercer actividades mentales como la generación de expectativas o el establecimiento de relaciones entre las partes (ya sean versos, colores o personajes).

En el caso del cine específicamente, Bordwell y Thompson también consideran que las películas tienen *forma*:

“Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme”.³

En el libro *El arte cinematográfico*, Bordwell y Thompson revisan los elementos que constituyen el sistema formal de una película: las expectativas generadas, las convenciones a las que estamos habituados, los significados que se generan, así como los principios que se establecen según la sucesión de eventos de cada filme: función de cada elemento significativo, similitud o repetición de los mismos, diferencia y variación de patrones, desarrollo desde el inicio al final, la unidad o desunidad que puede existir en la forma final, etc.

Es importante resaltar que los autores no oponen el concepto de “forma” al de “contenido”, pues consideran que cada componente del filme funciona como una parte de su estructura global. Por ello, el tema o las ideas al interior del filme también forman parte de este sistema total que llamaremos forma.

¿Por qué es útil este concepto para nuestra tesis? Porque atribuye a cada película un sistema formal único percibido por el espectador, que sin embargo se divide en diversos tipos de formas según la utilización que lleve a cabo de sus elementos constitutivos. Estos tipos, propuestos por Bordwell y

³ Op. cit., pg. 42.

Thompson⁴, son: narrativo (donde prima el componente de la narración de una historia), categórico (que se refiere a películas donde el contenido está organizado en categorías o agrupamientos, que se corresponden con los segmentos del filme), retórico (donde prima el elemento de la persuasión del espectador), abstracto (organizado en torno a rasgos puramente visuales como el color, el ritmo o el tamaño, comparando estas cualidades) y asociativo (que sugieren conceptos y metáforas mediante agrupaciones de imágenes). En el siguiente acápite profundizaremos en la noción de forma retórica, fundamental para nuestro estudio.

Otro concepto que Bordwell y Thompson relacionan al de forma es el de *significado*. Los autores afirman que el espectador, como observador activo, busca permanentemente el significado en una obra de arte, ya sea cinematográfica, plástica o literaria, intentando desentrañar lo que ésta dice o sugiere. Proponen cuatro clases de significados atribuidos por el espectador al sistema formal de un filme. Estas clases son:

a) Referencial: Ocurre cuando el espectador identifica elementos concretos y tangibles, tomándolos como imaginarios (formando parte exclusivamente de la diégesis⁵ o mundo espacio-temporal) o reales (en el caso de las películas elegidas, un referente real podría ser la ciudad de La Habana), para elaborar una versión de la historia narrada.

b) Explícito: Este significado implica un nivel superior de abstracción, asignando un significado conceptual a la diégesis construida. Para ese fin puede buscar indicaciones explícitas, como líneas del guión, por ejemplo. Este significado se refiere, entonces, a lo que conocemos como “mensaje” de la película, pero abiertamente expresado.

⁴ Op. cit., capítulos 3 y 4.

⁵ El término *diégesis* fue introducido en la década del 40 por el filósofo Etienne Souriau, quien lo definió como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (citado por Russo, 1998, p. 78). En el cine, lo diegético no implica solamente lo representado en la pantalla, sino también el universo sugerido del cual lo mostrado es sólo una parte.

c) Implícito: Estos significados son más simbólicos, según Bordwell, mientras que los anteriores se identifican con lo que llamamos “significado literal”. Aquí el filme nos habla “indirectamente” según los autores, nos dice cosas según lo que *implican* los elementos de la forma cinematográfica. Es en este nivel donde empieza la *interpretación*, pero siempre basándose en elementos concretos de la cinta como los desarrollos del guión, las relaciones entre los colores, entre otros.

d) Sintomático: Este es el tipo de significado que nos interesa para nuestro análisis. Consiste en tomar los significados explícitos e implícitos, pero atribuyéndoles un sentido más profundo que se relaciona con la manifestación de *valores sociales*, vinculándolos con las circunstancias históricas e ideológicas en las que fueron producidos los filmes.

Según los autores, el grupo de valores que se revela en este tipo de significados se denomina *ideología social*, lo cual nos interesa pues en la presente tesis buscamos identificar la ideología presente en los mensajes que transmiten las películas. Esta ideología puede ser también individual, pues puede mostrar disimuladamente las obsesiones del director (es por ello que el psicoanálisis también se interesa por los significados sintomáticos).

En ocasiones el significado sintomático puede ser un significado *reprimido*, a diferencia de los anteriores que son conscientemente dirigidos al espectador. Como explican los autores, “si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz”⁶.

Bordwell y Thompson afirman que los significados sintomáticos pueden referirse a diversos aspectos de la ideología de la sociedad que los produce, como las creencias religiosas o culturales. Sin embargo, de lo que nos ocuparemos en la tesis es de las posturas *políticas* de sus creadores y de su entorno ideológico de referencia, por lo cual estudiaremos su contexto histórico

⁶ Op. cit., pg. 52.

(la Unión Soviética de los años 20 y Cuba de los años 60) y sus características enunciativas (cómo expresan sus diferentes tipos de significado a través de la forma fílmica).

Es importante recalcar, sin embargo, el riesgo que tiene el concepto de significado sintomático al momento de analizar un filme: es probable que el analista sobreinterprete debido al carácter general y abstracto de este tipo de significado, alejándose de la forma concreta del filme. Los autores nos recuerdan que “un filme *representa* los significados ideológicos mediante su sistema formal particular y único”⁷, tomando en cuenta los aspectos concretos de la película, como las elecciones de ángulos de cámara, el diseño de los personajes, el modelo de actuación, entre otros.

I. 2. Características de la forma retórica

Bordwell y Thompson identifican distintos tipos de sistemas formales, entre los cuales se encuentra – como tipo principal – la forma narrativa. Si bien las dos películas que se analizarán en la presente tesis pertenecen a este grupo (pues ambas cuentan una historia), comparten diversas características que los autores identifican con la *forma retórica*.

Este tipo de cine se caracteriza por argumentar, es decir, presentar argumentos para persuadir al público. El objetivo de estos filmes es “conseguir que el público tenga una opinión sobre el tema y, quizás, actúe de acuerdo con dicha opinión”⁸, es decir, que se buscan consecuencias prácticas en el espectador.

Los autores identifican las siguientes características de la forma retórica:

- Se dirige abiertamente al espectador. El objetivo, como decíamos líneas arriba, es proponer una nueva opinión o reforzar una ya conocida, quizás para impulsar a la acción directa.

⁷ Op. cit., pg. 52.

⁸ Op. cit., pg. 112.

- El tema sobre el cual se quiere convencer se toma como una *opinión*, es decir, no una verdad científica. El director del filme buscará métodos y estrategias para presentarla como la más creíble, la más convincente. La demostración absoluta no es posible, pues se habla de creencias y argumentos ideológicos.
- Muchas veces se apelará a las emociones, no solamente a pruebas objetivas, sobre todo cuando se trata de historias ficcionales y no de documentales.
- Por último, la forma retórica se caracteriza por tratar de convencer al espectador de que tome decisiones prácticas en su vida cotidiana. Lo vemos en la publicidad, en la propaganda política y también en ejemplos de cine político. Sin embargo, esta cualidad de la forma retórica no será analizada en esta tesis porque se relaciona con los efectos en el público, campo que hemos definido como exterior a la investigación.

I. 3. La nueva retórica y el hacer persuasivo

En este punto debemos detenernos en el concepto de retórica que utilizaremos durante la presente investigación. Entendemos “retórica” como el antiguo arte de persuadir y convencer que se cultivó en la Grecia clásica, en la obra de diversos filósofos como Isócrates, Platón y Aristóteles, y que en el siglo XX se ha rehabilitado a raíz de las investigaciones de Chaïm Perelman y otros autores. Así, no hablaremos de retórica como el estudio de las figuras de ornamentación del lenguaje, sino como la técnica del discurso persuasivo, que es como la entiende la corriente de la “nueva retórica”.

“Esta técnica del discurso persuasivo, indispensable para la discusión previa a toda toma de decisión reflexiva, los antiguos la habían desarrollado ampliamente como la *técnica* por excelencia, la de obrar sobre los otros hombres por medio del *logos*”⁹.

⁹ Perelman, 1998, pg. 12.

Para Perelman, la “nueva retórica” es una teoría general de la argumentación que estudia el discurso persuasivo que “pretende ganar la adhesión tanto intelectual como emotiva de un auditorio cualquiera que sea”¹⁰. Afirma, además, que el campo de estudio de la nueva retórica abarca todos los discursos persuasivos que no pretenden una validez impersonal (al contrario de los discursos demostrativos, pertenecientes a las ciencias exactas). Perelman señala que “desde que una comunicación tiende a influir sobre una o varias personas, a orientar su pensamiento, a excitar o a calmar las emociones, a dirigir una acción, ella es del dominio de la retórica”¹¹.

Líneas arriba, hemos citado a Perelman hablando de *logos*, un concepto que evoca términos como *palabra* y *razón*; es por ello que la retórica siempre se ha relacionado con actos de lenguaje oral o escrito. Sin embargo, lo que proponemos en esta tesis es que existen rasgos retóricos¹² en el lenguaje audiovisual de ciertos filmes que pretenden persuadir a la audiencia de las opiniones ideológicas de su enunciador. Así, lo que investigaremos en las películas a analizar será la retórica audiovisual mediante la cual pretenden transmitir mensajes ideológicos y buscan la adhesión del espectador a ciertas posturas políticas.

Si mencionamos la figura del enunciador líneas arriba es porque el enfoque de la “nueva retórica” como una teoría de la argumentación nos conecta al concepto del “hacer persuasivo” que la semiótica propone en el nivel de la enunciación. Ahora bien, ¿a qué nos referimos con “enunciación”? Vamos a basarnos en las concepciones semióticas de Joseph Courtés que menciona en su libro *Análisis semiótico del discurso*, donde describe la enunciación como:

¹⁰ Op. cit., pg. 211.

¹¹ Op. cit., pg. 211.

¹² Por ejemplo, el hecho de presentar a ciertos personajes en ángulo picado o contrapicado (desde arriba o desde abajo), o la acción de asignar colores o motivos musicales a ciertos personajes para ganarse las simpatías o antipatías del espectador.

“(…) una instancia propiamente lingüística o, más extensamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables o reconocibles en los discursos examinados¹³”.

Es por ello que al estudiar la enunciación, las fronteras son las mismas que las del texto estudiado. Se considerará la historia contada, que se identifica con lo que se llama en semiótica el *enunciado enunciado* y, por otro lado, se analiza la manera en la cual esta historia es presentada, lo que es designado como *enunciación enunciada*. Las señales de esta enunciación se buscan en el mismo texto o enunciado¹⁴.

Courtés afirma que “todo enunciado remite necesariamente a una enunciación particular correspondiente”¹⁵, es por ello que las marcas enunciativas (en el caso del cine: el encuadre, la elección de los ángulos de cámara, etc.) no se relacionan con los actantes de la narración: el enunciado enunciado o historia permanece tal cual a pesar de la posición de la cámara. Es así como surgen los roles enunciativos o actantes de la enunciación: por un lado el *enunciador* que lleva a cabo la acción de enunciar el relato, y que no se equipara con el “autor” o con el “narrador” (que es considerado un “delegado” del enunciador), sino que es una instancia creada en el ámbito semiótico para analizar el acto enunciativo. Por otro lado se encuentra el *enunciatario*, que tampoco se identifica estrictamente con el lector, sino que es el beneficiario del acto de la enunciación, una instancia virtual.

En el caso del cine, Desiderio Blanco describe la enunciación en su ensayo “Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica” como

“(…) un efecto de sentido del enunciado y, en consecuencia, una instancia siempre presupuesta e implícita. Lo único con lo que el investigador semiótico cuenta es con el discurso enunciado; a partir de él

¹³ Courtés, 1991, p. 355.

¹⁴ Sin embargo, es importante agregar que otras disciplinas, como la antropología, estudian la enunciación enfocándose en las condiciones de producción del enunciado, por lo tanto, salen del estudio del propio texto.

¹⁵ Op. cit., pg. 357.

tiene que construir la instancia de la enunciación y las figuras discursivas con las que ésta aparece en el enunciado¹⁶”.

Lo que intentaremos llevar a cabo con el análisis enunciativo será rastrear las operaciones de producción que se llevan a cabo en la enunciación fílmica y que dejan su marca en diversos aspectos concretos del filme, como el montaje, la fotografía, los decorados, etc. Estas operaciones se dividen en dos fundamentales: la selección y la combinación, que según Blanco, “declaran la presencia ausente de la enunciación¹⁷”.

Para terminar con esta breve explicación de la instancia de la enunciación, debemos diferenciar entre las dos dimensiones que ofrece todo enunciado: la dimensión del relato (que comprende relaciones entre los roles narrativos, que a pesar de ser decididas por la instancia enunciativa, se manifiestan en el nivel del relato y competen a los actores del mismo) y la dimensión del discurso (en la que entran en juego los actantes de la enunciación, por lo cual las operaciones de producción como por ejemplo el montaje son solamente captadas por el enunciatario o espectador). Como dice Blanco, “la dimensión discursiva se juega siempre entre el enunciador y el enunciatario. Y es en esta dimensión en la que se inscriben las figuras más importantes del discurso cinematográfico¹⁸”.

Continuando con la explicación del concepto del hacer persuasivo, volvemos a Joseph Courtés. El autor explica que los actantes de la enunciación tienen su propio programa narrativo:

PN =	S1	→	(S2	∩	O)
	Enunciador		Enunciatario		Enunciado

En efecto, el acto de la enunciación se presenta como un /hacer saber/ que ejerce el enunciador sobre el enunciatario, para que éste llegue a la

¹⁶ Blanco, 2003, pg. 97. Debemos destacar que Courtés no se concentró específicamente en el análisis de textos fílmicos, mientras que Blanco sí se enfocó en la enunciación fílmica.

¹⁷ Op. cit., pg. 98.

¹⁸ Op. cit., pg. 100.

conjunción con el enunciado. La enunciación, entonces, es considerada una actividad cognoscitiva, pues pretende transmitir un saber de un sujeto de hacer a un sujeto beneficiario.

Sin embargo, como señala Courtés, el esquema no es tan simple, pues la enunciación no se reduce a una adquisición del saber, sino que existe además una *manipulación*: “el fin de la enunciación no es tanto /hacer saber/ como /hacer creer/ (...). El enunciador manipula al enunciatario para que éste se adhiera al discurso que se le dirige”¹⁹.

Así, la comunicación entre el enunciador y el enunciatario va más allá del típico esquema de emisor/receptor, en el cual el segundo adopta una posición más bien pasiva. En el hacer persuasivo, el manipulado es un sujeto de hacer, pues el /creer/ es también una acción. Courtés enfatiza esta última característica de la persuasión citando el estudio de A. J. Greimas sobre el /convencer/: “llevar a alguien a reconocer la verdad de una proposición (o un hecho)”²⁰.

En el caso de la retórica audiovisual, cada elección del plano sintagmático implica una manipulación del enunciador, pues los planos o los ángulos elegidos muestran algunas cosas y ocultan otras, es decir, consisten en /hacer ver/ y /hacer no ver/ al enunciatario según el deseo del enunciador. Como dice Courtés, “si el enunciador elige /hacer ver/ o /hacer no ver/ (...), puede ser, tal vez, por ejemplo, en razón de los valores temáticos (...) a los que el enunciador quiere hacer adherir al enunciatario”²¹. El enunciador del acto fílmico elige mediante el /hacer ver/ y el /hacer no ver/ las figuras a las que dará importancia, y con ello, los temas y significados que pretende proponer al espectador.

¹⁹ Courtés, 1991, pg. 360.

²⁰ Op. cit., pg. 360.

²¹ Op. cit., pg. 361.

Es así como se configuran cuatro posibles posiciones actanciales para el enunciatario y tres deixis²²:

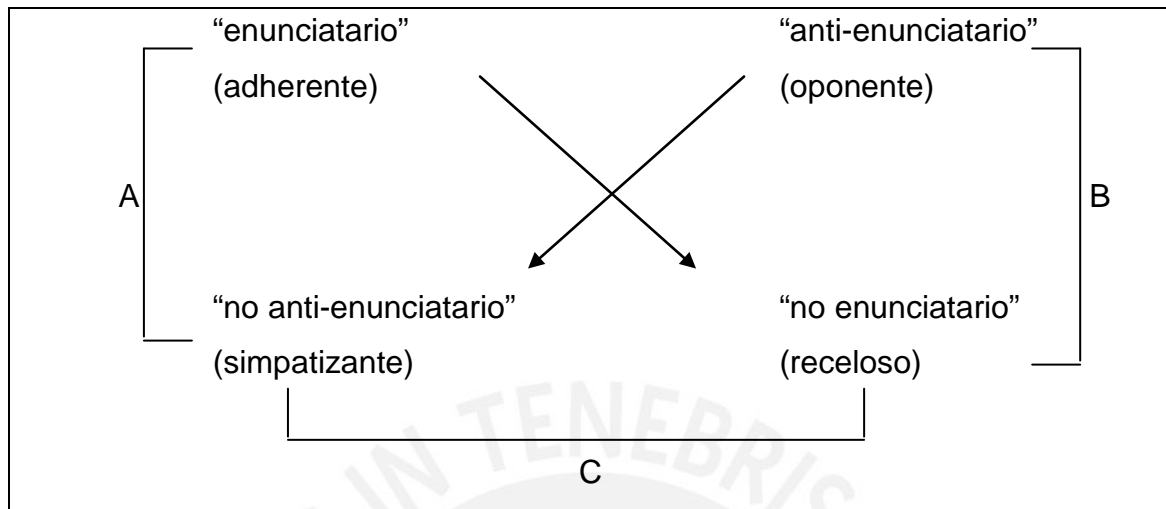


Gráfico 3: Posiciones actanciales del enunciatario según Courtés, 1991, pg. 362.

Las deixis, en este caso, señalan que en A se encuentran los persuadidos, mientras que en B están los no convencidos. C constituiría el grupo más neutro.

Courtés habla de la figura de la *identificación* con el héroe del relato, que consiste en compartir sin reservas el punto de vista del enunciador. La identificación permite que el espectador vea en el héroe cualidades y valores a los que se adhiere. Éstos transportan una visión ideológica, la misma que el enunciador busca que se ponga en conjunción con el enunciatario.

Es importante recalcar que existen muchas posiciones intermedias para el espectador entre estos extremos, que además pueden ir variando a medida que avanza el relato; es decir, se será más o menos “enunciatario” o “anti-enunciatario” según avance la historia o el relato. Además, existe la figura del término neutro: la “indiferencia” en relación con las ideologías o creencias en juego.

²² Las deixis son definidas por Albano, Levit y Rosenberg en su *Diccionario de semiótica*, 2005, como la “dimensión fundamental del cuadrado semiótico. Dada pues su relación de implicación, es la que establece la reunión de uno de los términos del eje de los contrarios con el eje de los contradictorios” (op. cit., pg. 67).

El rol enunciativo del enunciador, según Courtés, es doble, pues debe /hacer creer/ al enunciatario para que se adhiera a su punto de vista, y al mismo tiempo debe impedir que el espectador se convierta en “anti-enunciatario”, es decir, que se adhiera a un punto de vista contrario; lo que intenta es /hacer no creer/ para que el “anti-enunciatario” permanezca virtualizado, transformándolo en “no anti-enunciatario”.

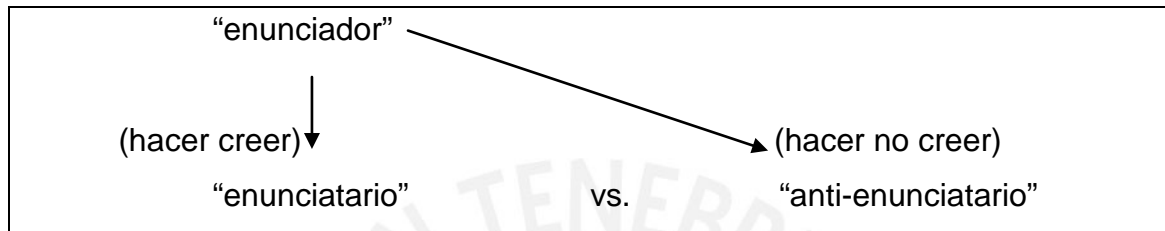


Gráfico 4: Rol enunciativo del enunciador, en Courtés, 1991, pg. 363.

En la presente investigación demostraremos cómo los enunciadores de los dos filmes a analizar emplean diversas estrategias retóricas para /hacer creer/ al espectador los fundamentos de la ideología a transmitir, es decir, las ideas comunistas. El objetivo es buscar adherentes a la causa y convencer a aquellos que aún están recelosos, por lo cual el enunciador debe buscar maneras de /hacer creer/ las ideas deseadas y /hacer no creer/ las ideas consideradas erróneas, anticuadas o contrarias a la revolución.

I. 4. Principios retóricos: argumentación a través de la pantalla

Como mencionamos líneas arriba, la retórica como la definimos en esta tesis se inició en la Grecia clásica, y uno de sus principales teóricos fue Aristóteles, mientras que en la época contemporánea el autor que más ha estudiado la retórica bajo esta concepción ha sido Perelman. Para esta investigación hemos estudiado a ambos autores, quienes se dedican sobre todo al discurso oral o escrito, mas no al discurso cinematográfico. A continuación resumiremos diversos principios de la retórica antigua y la nueva retórica que contribuirán al análisis de las películas elegidas, a realizarse en los últimos capítulos de la tesis. Es importante recalcar que en este acápite buscamos ejemplos cinematográficos para ilustrar los principios retóricos que explican Aristóteles y Perelman.

I. 4. 1. Géneros oratorios

Aristóteles distinguió en la *Retórica* tres géneros oratorios según el fin de los discursos y el papel reservado al auditorio²³. Estos géneros son el deliberativo (en el que el orador aconseja o desaconseja sobre eventos del porvenir que incumben a la asamblea en su conjunto), el judicial (en el cual el orador acusa o defiende a un inculpado sobre hechos del pasado) y el epidíctico (en el cual el orador alaba o critica las cualidades de una personalidad).

A primera vista, puede parecer que las películas a analizar pertenecerían al género deliberativo, pues buscan la adhesión del auditorio a ciertas ideas que incitan a la acción en el futuro. Sin embargo, Perelman nos recuerda que esta distinción de géneros es artificial, pues en un solo discurso se pueden mezclar diversos géneros. En efecto, en una sola película soviética (proponemos como ejemplo *La línea general*, de Eisenstein) podemos encontrar deliberaciones sobre lo que se debe hacer con la problemática agraria del país, juicios sobre las acciones pasadas de la época zarista, y elogios a los líderes de la revolución debido a sus políticas exitosas.

Según Perelman, es el género epidíctico el que tiene más componentes educativos, pues su papel es intensificar la adhesión a valores representados por la personalidad tratada. Si bien el género deliberativo pretende suscitar una acción inmediata con respecto a un caso concreto, el discurso epidíctico pretende crear una disposición a la acción de acuerdo a ciertos valores.

Es importante tener en cuenta estos tres géneros y sus características específicas para analizar las estrategias retóricas que los filmes políticos llevan a cabo. No olvidemos que la retórica antigua nació de la mano de la política²⁴,

²³ Ver libro 1 de Aristóteles, 2002.

²⁴ Como explica Alberto Bernabé en la introducción a la *Retórica*, op. cit., pg. 11, en la Grecia clásica el estudio de la retórica obedeció a razones prácticas, pues en el ejercicio de la democracia se necesitaba persuadir a través de discursos para tomar decisiones políticas que afectaban a toda la comunidad.

manteniendo una relación estrecha que continúa hasta nuestros días y que ha sido reinventada por los medios de comunicación en el siglo XX.

I. 4. 2. Componentes de la eficacia de la persuasión

Para Aristóteles, los componentes de una persuasión eficaz son lo que llama el *ethos* oratorio (el conjunto de atributos que conforma la imagen del orador, como la función que ejerce y el papel que asume en la persuasión), el *logos* (el llamado a la razón por medio de argumentos) y el *pathos* (los procedimientos retóricos que buscan despertar las pasiones del auditorio)²⁵.

Es notoria la importancia que da Aristóteles a los aspectos psicológicos como el carácter del orador o las pasiones de los destinatarios. En la *Retórica* dedica extensos capítulos²⁶ a analizar los posibles sentimientos que se suscitan con el discurso, así como las reacciones peculiares del anciano o del joven. También recalca que para influir en la sensibilidad del oyente se debe hacer uso de las cualidades estéticas del lenguaje, lo que demuestra que no solamente los argumentos lógicos son la parte eficaz de la persuasión.

En el caso del cine, ¿de quién hablamos cuando nos referimos al “orador”? Podemos referirnos al “enunciador” del que hablamos líneas arriba, o podemos usar otro término propuesto por el teórico francés de la posguerra, Albert Laffay, y retomado por los autores Gaudreault y Jost en su libro *El relato cinematográfico*²⁷. En efecto, Laffay postula que el relato es ordenado por un “mostrador de imágenes” o “gran imaginador” (en francés: *grand imagier*)²⁸. Esta instancia sería equivalente al enunciador literario, una instancia superior a las de primer nivel (es decir, los actores), que es la encargada extradiegética de emitir las “señales” de la enunciación.

Los atributos del orador también se pueden transferir al propio medio cinematográfico: por ejemplo, el “prestigio” del que tratan tanto Aristóteles

²⁵ Ver op. cit., libro 1.

²⁶ Op. cit., libro 2.

²⁷ Gaudreault y Jost, 1995.

²⁸ Op. cit., pg. 22.

como Perelman en sus obras²⁹ se puede entender, en el caso cinematográfico, como una cualidad de la que gozaba el cine en sus inicios, en los que se glorificaban (y hasta se sobreestimaban) las ventajas de esta nueva máquina artística. De ello hablaremos en el repaso de las condiciones históricas de las industrias elegidas, pues este prestigio tecnológico y artístico le daba al medio una imagen de credibilidad que ayudaba a la persuasión.

I. 4. 3. Adaptarse al auditorio: mecanismos de identificación

“El orador, si quiere obrar eficazmente con su discurso, debe adaptarse a su auditorio”, dice Perelman, y afirma que esto significa escoger como punto de partida de su razonamiento premisas admitidas por su auditorio. “El fin de la argumentación es (...) transferir a las conclusiones la adhesión concedida a las premisas”³⁰, señala, y explica que es más fácil trabajar con premisas que el público acepte que con premisas controvertidas, en las que se tenga que trabajar para lograr la adhesión.

En las películas a analizar veremos que los puntos de partida de los que surge la argumentación son compartidos por el auditorio (el pueblo ruso o cubano). Por ejemplo, el estereotipo del obrero honrado y del burgués corrupto son aceptados automáticamente por el público porque forma parte de su imaginario colectivo. Además, existe un fuerte componente de *identificación* del que se valen los cineastas en estos filmes: en *La huelga*, el público considera que las condiciones de trabajo de los obreros son injustas porque se identificará con estos personajes. Mediante el uso de personajes cercanos y verosímiles, los espectadores ven representados simbólicamente sus necesidades, deseos, miedos y represiones, las cuales se solucionan (o se frustran de manera trágica) de una forma vicaria, a través de los protagonistas.

Este mecanismo de proyección es el que produce la empatía con los personajes, de tal manera que al finalizar el filme los espectadores no sólo se

²⁹ Aristóteles lo hace en el libro 2 de la *Retórica*, mientras que Perelman lo consigna en el capítulo 2 de *El imperio retórico*.

³⁰ Perelman, 1998, pg. 43.

sentirán conmovidos sino también movidos a la acción. Por lo menos, ese es el cometido de los realizadores; no siempre sucedió de esa manera, justamente porque en ocasiones el discurso no se adaptaba al auditorio (debido a significados demasiado intelectuales o profundos que el pueblo no ilustrado no podía captar con facilidad, como ocurrió con el montaje intelectual de Eisenstein en *Octubre*).

I. 4. 4. Los valores como instrumentos de persuasión

Una vez que admitimos que todo discurso persuasivo debe adaptarse al auditorio, reconocemos que habrá ciertos valores que ese auditorio admita y que será necesario reforzar en la argumentación para conferir adhesión a las premisas. En el caso de las películas de propaganda, algunos valores utilizados son el patriotismo (sobre todo en épocas de guerra), los valores familiares (suelen ser los que invocan a la acción política, como en *La madre*³¹), entre otros.

Según Perelman, “los valores universales juegan un papel importante en la argumentación, pues ellos permitirán presentar los valores particulares, aquellos sobre los cuales se establece el acuerdo de grupos particulares”³² (es decir, de los auditorios específicos).

Perelman también distingue entre los valores abstractos, como la justicia, y los valores concretos, como Cuba o la Revolución:

“El valor concreto es el que se le da a un ser particular, a un objeto, a un grupo, o a una institución concebidos en su unicidad. Subrayar la unicidad de un ser es por este mismo hecho valorizarlo”³³.

Este concepto es importante debido a que en muchas películas de propaganda de izquierda el rol del Partido Comunista está valorizado

³¹ Dirigida por Vsevolod Pudovkin en 1926.

³² Perelman, 1998, pg. 50.

³³ Op. cit., pg. 50.

positivamente, como la concreción de diversos valores universales y al mismo tiempo la encarnación de una masa en una sola personalidad que funciona como un personaje abstracto de la diégesis (por ejemplo, en *La huelga*, los obreros que reparten volantes para mover a la revuelta no son individualizados, configurando un personaje colectivo que es el que efectúa la acción “incitar a la huelga”). El Partido, así, se convierte en un instrumento de persuasión al interior de la argumentación que se lleva a cabo en el filme.

I. 4. 5. Selección, presencia y presentación de premisas

Aristóteles enseña que el orador debe elegir sus premisas de acuerdo a una selección cuidadosa que tome en cuenta el tipo de auditorio y el objetivo del discurso³⁴. Perelman afirma que elegir ciertos elementos “los pone en el primer plano de la conciencia y por este hecho les da una *presencia* que impide olvidarlos”³⁵.

El concepto de la presencia es importante por su efecto sobre la sensibilidad del auditorio, pero es importante combinarlo con las técnicas de presentación, “creadoras de presencia”, según Perelman. Cada argumento presentado debe provocar una fuerza especial en la conciencia, y como veremos más adelante, directores como Sergei Eisenstein tenían muy presente este hecho (el director ruso investigó las maneras de presentar estímulos visuales para persuadir al público, desde su montaje de atracciones hasta su montaje intelectual).

I. 4. 6. La argumentación por el ejemplo y por el modelo

Perelman afirma que “argumentar por el ejemplo es presuponer la existencia de algunas regularidades de las que los ejemplos darán una concreción”³⁶. En efecto, utilizar un ejemplo para argumentar es una manera de pasar del caso particular a la generalización. De esta manera se da, a lo único,

³⁴ Ver libro 1 de la *Retórica*, Aristóteles, 2002.

³⁵ Perelman, 1998, pg. 58.

³⁶ Op. cit., pg. 143.

el valor de arquetipo. Es lo que sucede en filmes como los que se analizarán en esta tesis: tanto *La huelga* como *La primera carga al machete* son ejemplos de acontecimientos pre-revolucionarios. Al contar un evento, de alguna manera se condensan todos los demás eventos que llevaron a la Revolución, logrando una narración épica que representa todas las huelgas, todas las luchas.

En cuanto a la argumentación por el modelo, se presentan casi siempre modelos para imitar, siendo similar al argumento por autoridad. El prestigio del modelo, la admiración que provoca, hacen surgir un deseo de imitación. Es lo que ocurre con las películas que narran acciones valerosas de los pueblos o de los líderes, como sucede en la famosa *Alexander Nevsky*, aclamada por el pueblo ruso debido a la valiente lucha que llevan a cabo los campesinos rusos contra los caballeros teutones.

Otra figura importante es la del antimodelo, al cual el auditorio no querrá asemejarse. Esto es lo que ocurre con los estereotipos negativos que se desarrollan en los filmes de propaganda como, otra vez, *Alexander Nevsky*. Los caballeros teutones son mostrados como totalmente fríos, crueles y sanguinarios, sin mostrar un solo personaje alemán sin esas características. Aquí, el espectador capta la generalización, un mecanismo sintético que atribuye cualidades a los alemanes debido al retrato que se ve en el filme.

CAPÍTULO II

II. 1. Estrategia metodológica

Como veíamos en la introducción, el enfoque en el que nos ubicaremos (la Historia social del cine) privilegia el estudio del filme y sus prácticas retóricas, ¿cómo analizaremos esas prácticas en cada película escogida? El análisis textual es el mecanismo más conocido y establecido desde la aplicación de la semiótica a los textos culturales durante el apogeo del estructuralismo. Pero diversos libros como *Análisis del film* de Jacques Aumont y Michel Marie nos demuestran que el análisis textual es una alternativa entre otras opciones de acercamiento al film. De hecho, los autores enfatizan desde el inicio que, así como no existe una teoría unificada del cine, tampoco existe un método universal de análisis de filmes: “no se debería considerar el análisis de filmes como una verdadera disciplina, sino, según los casos (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas.”¹

En efecto, el libro no recomienda un método específico, sino que reseña, comenta y clasifica los análisis más importantes que se han llevado a cabo en los estudios cinematográficos, “con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de la aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial”². Es decir, el analista cinematográfico es libre de elegir el método analítico que más le convenga a su objeto de estudio e hipótesis, o puede crear el suyo propio a partir de características de otros análisis.

II. 1. 1. Instrumentos del análisis

Los métodos analíticos utilizan instrumentos para llevar a cabo sus investigaciones: “un análisis se define por una mirada de conjunto y una estrategia global: este análisis y esta estrategia determinan el recurso a este o

¹ Aumont y Marie, 1993, pg. 13.

² Op. cit., pg. 14.

a aquel “instrumento” o, mejor dicho, a este o a aquel estado intermediario del objeto”³.

Aumont y Marie clasifican estos instrumentos en tres tipos: descriptivos, citacionales y documentales. Para la presente investigación usaremos sobre todo los del primer tipo, pues nos permiten transmitir a lenguaje verbal las imágenes de los filmes y de esta manera llevar a cabo un análisis escrito. Sin embargo debemos ser cuidadosos con la descripción, pues

“no se trata de describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen, de modo que el método utilizado en la descripción siempre procederá, a fin de cuentas, de la materialización de una hipótesis de lectura”⁴.

Esto significa que la elección de los segmentos o secuencias a describir ya implica una postura metodológica, que debe responder a los objetivos de la investigación. En nuestro caso, por ejemplo, elegiremos segmentos o rasgos de los filmes que reflejen de manera especial la ideología marxista. Esta elección ya conlleva una “interpretación”, y es el primer paso del análisis.

Los instrumentos citacionales (fragmentos de películas, fotogramas) también serán útiles pero en un menor grado, pues la tesis se presentará de manera escrita y la inclusión de fotogramas servirá para ilustrar momentos específicos, pero la explicación de segmentos y argumentos será descrita verbalmente.

Por último, los instrumentos documentales (provenientes de fuentes exteriores a los filmes, como los documentos sobre planes de rodaje, las notas de prensa, las críticas, las entrevistas a los directores, etc.) también nos servirán, pero como parte de la información contextual. Esta información nos servirá de base para relacionar el filme y sus prácticas retóricas con su sociedad.

³ Op. cit., pg. 55.

⁴ Op. cit., pg. 73.

II. 2. 2. Método de análisis

En *Análisis del film*, Aumont y Marie explican un método especial de análisis, relacionado con la historia del cine. Entre los ejemplos se encuentran investigaciones sobre el cine clásico de Hollywood, el western de los 30's, el cine mudo francés, entre otros.

Estos análisis se basan en la posibilidad de “revelar fenómenos históricos y definir, mediante la permanencia de ciertos rasgos, estilos fílmicos propios de épocas determinadas”⁵. A diferencia de otros tipos de análisis (como el semiótico, en el que las barreras del análisis son las del mismo texto), aquí cobra importancia la perspectiva contextual, es decir, conocer el contexto histórico del film y la corriente estilística a la que pertenece.

Se entiende que el análisis de grandes corpus cinematográficos (en nuestro caso, “el cine de los estados comunistas”), para ser más manejable, debe elegir casos representativos. Estos casos deben pertenecer al conjunto histórica y formalmente homogéneo, definido como el objeto de estudio. La “representatividad” de los casos elegidos debe ser establecida por el analista, de acuerdo a sus criterios de análisis. Por ejemplo, si para nuestro caso lo relevante fuera el éxito en la taquilla de las películas de los estados comunistas, entonces *La huelga* no sería un caso representativo, pues las masas de la Unión Soviética preferían ver filmes que siguieran las convenciones hollywoodenses en el momento del estreno de los primeros filmes de Eisenstein⁶. Por el contrario, para nuestra investigación el caso de *La huelga* sí es representativo, pues el énfasis en nuestro análisis se refiere a la transmisión de la ideología dominante a través del cine, y *La huelga* constituye un claro ejemplo de los primeros intentos por comunicar el marxismo y los beneficios de la revolución al público.

⁵ Op. cit., pg. 250.

⁶ Como afirma Reeves en *The power of film propaganda: myth or reality?*, 1999, donde demuestra que filmes comerciales como *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), un relato de ciencia ficción, tuvo más éxito de taquilla que los filmes vanguardistas.

Sin embargo, al ser un acercamiento contextual, el análisis de corpus cinematográficos de la historia del cine necesita usar los recursos de los otros tipos de análisis. Por ejemplo, como explican Aumont y Marie, la noción de “código” (proveniente del análisis textual) es útil al momento de comparar las películas elegidas. En el caso del cine de los estados comunistas, hay códigos que se comparten porque la ideología que pretenden transmitir parte de premisas similares (el marxismo y sus adaptaciones locales, la lucha de clases, la comparación con un pasado injusto, entre otros temas).

Pero un análisis de este tipo no puede remitirse exclusivamente a la estructura textual de los filmes, como explicábamos en el acápite anterior, pues las diferentes culturas de cada momento histórico definen su interpretación:

“(Las codificaciones sociales) remiten a un exterior social del film, a unas codificaciones representativas o ideológicas que se desarrollan en una sociedad en general, a unas convenciones – generales o particulares – que hacen que esta sociedad pueda existir como tal, que produzca un cierto tipo de filmes y que el público se identifique con la institución cinematográfica”.⁷

Por ello, nuestro método de análisis seguirá el camino de diversos textos que investigan la relación entre cine y política⁸: combinará la investigación de fuentes históricas con el análisis de las películas elegidas. Ahora bien, ¿cómo se efectuará el análisis de los filmes?

Análisis retórico

Siguiendo lo que hemos propuesto en el capítulo I de la tesis, investigaremos la forma retórica de las dos películas a analizar. Esto implica

⁷ Op. cit., pg. 265.

⁸ Como ejemplos pertenecientes a la bibliografía de esta tesis podemos mencionar el libro de Robert Taylor *Soviet Russia and Nazi Germany: Film propaganda*, 1998, y el libro de Nicholas Reeves, *The power of film propaganda: myth or reality?*, 1999, sobre la propaganda fílmica en Europa, y el de Hyangjin Lee, *Contemporary Korean cinema: identity, cultura, politics*, 2000, sobre el cine coreano, que también adoptan un método analítico combinado.

rastrear los métodos de persuasión que se encuentran al interior de la estructura formal de las cintas.

El análisis retórico tendrá dos etapas: primero, se investigarán los significados sintomáticos de cada película, apoyándonos en la información contextual (críticas, entrevistas, reseñas). Para cumplir con este objetivo nos basaremos en el concepto de significado sintomático de Bordwell y Thompson, ya explicado en la página 19 del capítulo I.

La segunda etapa comprenderá la identificación de las diversas estrategias retóricas que utilizan los filmes para llegar al público y persuadirlo del mensaje. Para este objetivo también nos basaremos en las nociones de Bordwell y Thompson sobre la forma retórica en el cine.

Otros autores cuyos análisis nos servirán de modelo de trabajo son Beverly Merrill Kelley⁹, quien estudia las ideologías políticas en películas del período clásico de Hollywood, centrándose en la importancia de la identificación con los personajes, y Marc Ferro¹⁰, quien investiga las relaciones entre cine e historia, enfocándose en la manera en que los regímenes políticos se ven reflejados en los filmes de su época.

El método de Ferro recomienda partir del “contenido aparente” del filme (el análisis de las imágenes, la crítica de las fuentes externas) para buscar “agentes reveladores”, tomando en cuenta las características de la sociedad y la ideología (que estudiaremos a través del análisis histórico previo). El objetivo es llegar al “contenido latente” para analizar la zona de realidad social no visible, o en términos de Bordwell, los “significados sintomáticos”.

Análisis enunciativo

La última parte del análisis consiste en el análisis enunciativo de una secuencia del filme, elegida de acuerdo a criterios de representatividad. ¿Por

⁹ Con su libro *Reelpolitik. Political ideologies in '30s and '40s films*, 1998.

¹⁰ Con su libro *Historia contemporánea y cine*, 1995.

qué solamente un fragmento? No se puede analizar un film *completo*, no existe un análisis exhaustivo que agote todos sus aspectos significativos. Por ejemplo, en la semiótica fílmica el análisis del fragmento (la escena, la secuencia, el inicio, etc.) implica la metonimia de una operación más amplia, que puede implicar no solo el análisis de la totalidad del film (pues si hay un sistema textual este debe estar presente en cada fragmento) sino también el estudio estilístico de un autor o, como en esta tesis, la investigación sobre un corpus ligado histórica e ideológicamente.

El análisis enunciativo se llevará a cabo siguiendo el modelo de análisis de la semiótica discursiva, siguiendo en especial el método de Joseph Courtés. La noción del film como “texto” y el concepto de “código”, provenientes de la semiótica fílmica de Christian Metz¹¹, nos servirán como base para tomar estos filmes como “obras artísticas autónomas”, cada una con un uso diferente del código cinematográfico. Este concepto será especialmente útil al explicar las innovaciones formales y temáticas del cine de los estados comunistas a comparación del cine convencional, pues estas diferencias se investigarán a través del análisis del uso de sus técnicas expresivas.

En este punto es importante tocar el concepto de “lenguaje cinematográfico”. Concepto polémico, sirvió de base para interesantes debates y reflexiones, sobre todo a cargo de Christian Metz. Este autor¹² afirma la existencia de un lenguaje fílmico susceptible de ser estudiado con métodos adaptados de la lingüística. Si bien matiza sus enunciados demostrando que el cine no se puede equiparar a un lenguaje estrictamente hablando, demuestra que podemos analizar los filmes entendiendo su organización estructural como un proceso de elecciones al interior de un código:

“La noción de código permite describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el “lenguaje cinematográfico”. (...) Tal como se define en “Lenguaje y cine”, la noción de código permite examinar, en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a

¹¹ Ver Metz, 2002.

¹² En su célebre ensayo “Lenguaje y cine” en Metz, 2002.

la mayor parte de los filmes, como los fenómenos cinematográficos más localizados y determinaciones culturales externas al final y fundamentalmente variables.”¹³

La organización en cada filme de ese código general (que incluye la escala de planos, los tipos de ángulos, los movimientos de cámara, los estilos de montaje, en fin, todas las *elecciones creativas* que debe tomar el director para representar la historia) constituye el *sistema textual filmico* de cada película. Este sistema es específico de cada texto (si bien puede compartir características similares con otros filmes, como ocurre en los filmes de género o en nuestro objeto de estudio), y constituye un “modelo” de su estructura formal. Sin embargo debemos tener en cuenta que el sistema textual del film no es una organización conscientemente creada por su autor antes de filmar, sino “un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación – según una lógica y una coherencia propias del texto en cuestión – de ciertos códigos”¹⁴.

Al parecer esta multiplicidad de elementos provenientes de diversos métodos analíticos provocaría un análisis desorganizado de los filmes. Esto podría ocurrir si no se tuviera claro el objetivo del análisis. No vamos a analizar *todos* los aspectos de las películas elegidas: nos interesa la transmisión de ideas políticas a través del cine. Por ello efectuaremos *un análisis comparativo de la representación de la ideología dominante* en los dos filmes. Por ejemplo, no nos concentraremos en los rasgos que demuestren la maestría técnica del montaje eisensteniano, sino en su relación con la transmisión de la ideología marxista (su concepto de “montaje dialéctico”, es decir, el choque de imágenes opuestas para crear significaciones sintéticas).

Una de las funciones del análisis que mencionan Aumont y Marie es la que lo define como “revelador ideológico”: el análisis de filmes que se preocupa por la comunicación de ideas políticas. Los métodos que hemos explicado nos permitirán ir más allá de la falsa división forma/contenido: el “contenido”

¹³ Aumont y Marie, 1993, pg. 100.

¹⁴ Op. cit., pg. 100.

ideológico de un film se encuentra en todo el texto, en su organización del sistema textual. La ideología transmitida va mucho más allá de la “historia” contada: la estructura expresiva de un film tiene un papel ideológicamente decisivo. A través de nuestro análisis, integrado a una apreciación ideológica bien documentada, queremos demostrar la incidencia e influencia de las elecciones creativas en la interpretación política de los casos estudiados.



CAPÍTULO III

LOS ESTADOS COMUNISTAS

III. 1. Repaso histórico e ideológico

En este capítulo haremos una revisión de la doctrina marxista, efectuando una revisión histórica y una explicación de conceptos y categorías relevantes para la investigación. El pensamiento de Karl Marx (cuyas ideas abarcan los campos de la historia, la filosofía y la política) sería imposible de aprehender en un apretado resumen como el que expondremos a continuación. Lo que nos interesa aquí es cómo el pensamiento marxista se adaptó en la práctica, los objetivos que se plantearon los estados comunistas y las prácticas sociales que se derivaron de la adopción de este corpus teórico.

No explicaremos diversos conceptos de la teoría marxista que no se relacionan directamente con nuestro objeto de estudio; más bien, investigaremos las ideas que atañen a la organización de la sociedad, la lucha de clases, la consecución de la revolución y el carácter “científico” del análisis marxista. Estos conceptos nos servirán para entender mejor la importancia atribuida a la propaganda en general y al cine en particular en los gobiernos estudiados. Asimismo revisaremos aspectos de pensamientos derivados del marxismo (por ejemplo, el revisionismo leninista) que implicaron una comprensión diferente de ciertos fenómenos sociales y determinaron el uso sistemático de la propaganda en los estados comunistas.

III. 1. 1. Bases ideológicas del marxismo

Los orígenes del marxismo

Para comprender la llegada al poder de las ideas comunistas desde 1917, debemos retroceder en el tiempo y revisar los orígenes del pensamiento marxista. Karl Marx (1818-1883) vivió en una época de transformaciones

sociales y nacimiento de ideologías que posteriormente se difundirían por el mundo. Como leemos en la biografía escrita por Isaiah Berlin¹, los primeros intereses de Marx se derivaron hacia la filosofía y la historia. Posteriormente su encuentro con el análisis económico lo llevó a elaborar teorías sobre la sociedad, no solo la del siglo XIX. En efecto, el pensamiento de Marx (claramente influenciado por Hegel, aunque en rebelión abierta contra su “idealismo”) pretendía abarcar la historia de la humanidad como un proceso inevitable por el cual pasarían todas las sociedades.

Si bien Marx participó en la vida política de su sociedad (muestra de ello es la redacción del *Manifiesto Comunista*², publicación escrita con Engels que buscaba captar adeptos para el partido comunista), cuando la agitación política en Europa se detuvo, con el fracaso de la Revolución de 1848, Marx se dedicó eminentemente a la investigación y la escritura, viviendo por momentos en una pobreza extrema³.

Sus intereses intelectuales no pudieron ser totalmente satisfechos, pues nunca terminó su obra cumbre, *El Capital*. Gran parte de su pensamiento se encuentra en los “cuadernos” que redactaba como esquemas de lo que serían sus obras posteriores. Esta es una de las razones por las cuales sus ideas han sido interpretadas de maneras, en ocasiones, totalmente disímiles⁴.

Marx volvió a la vida política con ocasión de la Primera Internacional (Asociación Internacional de los Trabajadores). Ya desde ese tiempo las disputas entre diferentes facciones socialistas ocasionaban cismas y discusiones ideológicas. El marxismo conseguía adeptos entre aquellos que se oponían a diferentes versiones del socialismo, incluyendo el anarquismo de Proudhon. Sin embargo, el movimiento creció mucho más tras la muerte de Marx.

¹ Berlin, 1973.

² Marx y Engels, en *Los marxistas*, de Wright Mills, 1964.

³ Ver Berlin, 1973.

⁴ Por ejemplo, hay quienes consideran que el Marx posterior a *La Ideología Alemana* era un Marx “científico” en oposición al Marx “filosófico” de la juventud (como es el caso de la ortodoxia althusseriana), mientras que otros opinan que el joven Marx expresa los fundamentos de lo que luego serían sus grandes teorías, y que no hay contradicciones entre ambas etapas (filósofos como Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*).

Influencia del marxismo en el ambiente político europeo

Como explica Stromberg, “en el pensamiento de Marx se fundieron en un sistema más o menos armonioso el socialismo, el hegelianismo y la economía política”⁵. Todo esto fue combinado con un intento de definir el proceso de desarrollo de las sociedades según “leyes” exactas, la búsqueda de una “ciencia de la sociedad”.

Sin embargo, las ideas marxistas fueron ramificándose y las “interpretaciones” derivaron en facciones muchas veces opuestas. La liberación y realización del individuo, que Marx enfatizó en sus obras como el principal objetivo del comunismo, se deformó durante el estalinismo, un sistema totalitario y represor que distaba mucho de los ideales de Marx.

El pensamiento marxista con los años se simplificó y dogmatizó como producto de los intentos por difundirlo de manera masiva. No se pretendía que todos los obreros leyeran y entendieran obras complicadas como *El capital*, por lo cual el uso de manuales y panfletos simplificadores - y muchas veces deformadores - se hizo común.

El énfasis de Marx en que “no es la conciencia del hombre la que determina el ser, sino que, por el contrario, es su ser social el que determina su conciencia”⁶ y su teoría sobre las estructuras sociales (la infraestructura material es la que determina la superestructura de las ideas) se transformó con los años en un tosco determinismo económico, que los ortodoxos defendían dogmáticamente.

La adhesión masiva al partido comunista exigía una versión “masticada” de la doctrina marxista. Así, los principios básicos se redujeron a la explotación de los obreros y su lucha de clases contra el explotador, la inevitabilidad de la revolución y la sociedad que se alcanzaría a través de ella: sin clases, sin

⁵ Stromberg, 1988, pg. 221.

⁶ Ver *La ideología alemana*, Marx y Engels, 1980.

injusticias, el final de un largo tránsito de la esclavitud a la libertad. Este discurso (presente sobre todo en la obra *El capital*) consiguió que los partidos comunistas de diversos países ganaran miembros y se fueran convirtiendo en fuerzas políticas importantes.

La llegada al poder: el revisionismo leninista

Ahora bien, esto ocurría cuando las ideas marxistas seguían siendo ideas, esperando la llegada de la Revolución. En octubre de 1917, en medio de la crisis social desatada por la Primera Guerra Mundial, esta situación cambió por completo, como nos explica Eric Hobsbawm en su libro *Historia del siglo XX*⁷. La llegada al poder de los bolcheviques (una facción marxista radical dirigida por Lenin) implicó la aplicación del pensamiento marxista a través de políticas estatales. Empezando por el hecho de que la Revolución no se dio a la manera que había pronosticado Marx (se dio en un país eminentemente agrario, no industrializado, y no fue producto de un movimiento de las masas proletarias, sino de un partido político anteriormente minoritario frente a propuestas menos radicales, como los mencheviques), el nuevo gobierno ruso necesitaba adaptar las teorías marxistas a su peculiar situación histórica.

Es aquí donde entra en acción el revisionismo leninista. Desde los primeros años del siglo XX Lenin utilizó elementos del marxismo uniéndolos a su propia interpretación, como explica Roland N. Stromberg en su libro *Historia intelectual europea desde 1789*⁸. Es así como nace el marxismo-leninismo. Su revisionismo se basó en privilegiar ciertos elementos del marxismo (como el “materialismo dialéctico”, que en realidad no aparecía en las obras de Marx, sino más bien en la obra posterior de Engels⁹) y en brindar explicaciones para acelerar la llegada de la Revolución. El partido bolchevique, así, aparecía como un grupo privilegiado de hombres que debían llegar al gobierno y desde ahí establecer la “dictadura del proletariado”. Si el país aún no estaba industrializado, entonces el gobierno bolchevique llevaría a cabo la

⁷ Hobsbawm, 2002.

⁸ Stromberg, 1995.

⁹ Como en el libro *Del socialismo utópico al socialismo científico*, escrito en 1880.

industrialización, para cumplir las etapas de evolución de la sociedad. Si la masa proletaria aún no estaba convencida de la verdad científica del análisis marxista de la historia y la sociedad, era tarea de una “elite de revolucionarios profesionales” (los mismos que tomaron el poder) llevar la doctrina a las masas, de manera que se internalizara en cada individuo el pensamiento comunista.

Era difícil congeniar estas ideas con los libros escritos por Marx. Lenin consideraba que en Rusia la única manera de progresar en el desarrollo histórico era una conspiración revolucionaria, y por ello intentó reconciliarla con el marxismo¹⁰. El concepto de *vanguardia* era fundamental en el revisionismo leninista: no se podía esperar que la masa proletaria adquiriera conciencia de clase y llevara a cabo la revolución; para Lenin el proletariado representaba solo potencialmente la voluntad de la historia. Una “vanguardia” de luchadores marxistas debía organizarlo y guiarlo, encabezando la revolución y estableciendo la dictadura del proletariado. Por ello estaba en contra de métodos más reformistas y democráticos, como la extensión del sufragio, que para Marx preparaban el camino para la construcción del poder proletario. Lenin consideraba que el proletariado por sí solo no llegaría a la revolución: había que guiarlo y acelerar los cambios. Estas ideas serían aceptadas por diversos partidos comunistas a nivel internacional durante el siglo XX.

El revisionismo leninista implantó una ortodoxia férrea que se aceptó dogmáticamente, incluyendo violentas represiones ante los que pensaban de manera diferente¹¹. Amparándose en la lucha de clases, se acusaba a los opositores de “enemigos del pueblo”, relegando todo el pensamiento anterior por su carácter “burgués”. Según la ortodoxia marxista, la ideología se entiende como “falsa conciencia”, culpable de lavar los cerebros del pueblo para apoyar a la clase dominante. El carácter científico de los análisis marxistas probaba

¹⁰ Ver Stromberg, 1995, capítulo IV.

¹¹ Ver Hobsbawm, 2002.

que esa era la única “verdad” aceptable, y el estado comunista ruso se construyó sobre ese pensamiento que denominaban “monolítico”¹².

Las políticas estatales de la Unión Soviética respondieron a las ideas de Marx y Engels sobre la “dictadura del proletariado”. A pesar de que, en teoría, tras la Revolución el Estado se “extinguiría”, ambos autores fueron partidarios de tomarlo y de utilizarlo en el intervalo entre la revolución y la construcción definitiva del comunismo¹³. En esto se diferenciaban de otros socialistas del siglo XIX más reformistas que revolucionarios. Justamente, gran parte del éxito de las ideas comunistas se debió a esa inminencia de la Revolución y la posibilidad de que los trabajadores tomaran el Estado, una respuesta atractiva ante la impaciencia de los que querían “cambiar el mundo”. Como dijo Lenin, “(la doctrina de Marx) transformó por primera vez el socialismo, de utopía, en una ciencia”¹⁴.

III. 1. 2. Los estados comunistas en el mundo

Los primeros años después de la Revolución

A partir del triunfo de la Revolución Rusa en 1917, los partidos comunistas de todo el mundo consideraron que la Revolución en sus países era un objetivo realizable¹⁵, y recibieron nuevos miembros convencidos de la verdad científica de la ortodoxia marxista y el revisionismo leninista.

Sin embargo, la represión en los estados capitalistas contra los partidarios del comunismo (pues los consideraban una seria amenaza ante el triunfo en Rusia) ocasionó que en muchas ocasiones el partido se organizara clandestinamente, y que para la mayoría de la sociedad apareciera satanizado.

¹² Es interesante notar que el concepto de “ideología” como falsa conciencia que domina a las masas se aplica a todas las “ideologías” que no son el marxismo (el capitalismo, el liberalismo, el fascismo, etc.) pero el marxismo no se considera ideología sino “análisis científico”. La ortodoxia althusseriana enfatiza el uso de este término al señalar el poder de la “ideología” en general como engañosa y encubridora. Ver Harnecker, 1973.

¹³ Ver Stromberg, 1995, que comenta las ideas presentes en *El capital*.

¹⁴ Citado en Harnecker, 1973, pg. 334.

¹⁵ Ver Hobsbawm, 2002.

A pesar de la aparente inminencia en algunos países de una Revolución (en Alemania el Partido Comunista era el principal rival del nacionalsocialismo, e inclusive el idioma oficial de la Internacional era el alemán), la estigmatización del comunista logró que se expandiera en las sociedades el miedo a la revolución proletaria y a la pérdida de las ventajas del capitalismo. Esta fue una de las razones por las cuales durante el período de entreguerras (1919-1939), a pesar de algunas insurrecciones independientes (Bulgaria y Alemania en 1923, Indonesia en 1926, China en 1927 y Brasil en 1935), no apareció ningún nuevo estado comunista.

La posguerra

Sin embargo, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el tratado de Yalta repartió los territorios ocupados entre los aliados¹⁶, y de esta manera la Unión Soviética cumplió el objetivo de “expandir el comunismo” que buscaban desde el inicio de la revolución. En efecto, la idea de Lenin y sus partidarios era iniciar la revolución proletaria en el mundo para luego expandirla, según los pronósticos de Marx (quien, sin embargo, pensaba que este proceso se iniciaría en naciones más avanzadas como Inglaterra o Alemania).

Los países anteriormente ocupados por el nazismo se convirtieron con el tiempo en estados comunistas, gobernados por el Partido Comunista local y siguiendo las directivas de Moscú. Los movimientos locales de resistencia que apoyaron a los aliados a combatir los ejércitos nazis tomaron el poder con un pensamiento marxista que controlaba la Unión Soviética¹⁷. Inclusive los regímenes comunistas establecidos tras 1945 en la zona del este y sudeste asiático (China, parte de Indochina y Corea del Norte) también se consideran como producto de la resistencia durante la guerra, pues estaban ocupados por el ejército japonés. Como explica Eric Hobsbawm en el capítulo “La revolución mundial” de su obra *Historia del mundo contemporáneo*:

¹⁶ Op. cit., capítulo VII.

¹⁷ En las regiones donde hubo resistencia armada de índole marxista pero que fueron liberadas por EEUU y Gran Bretaña (como el norte de Italia y Grecia) se instaló un régimen democrático liberal que con la Guerra Fría pasó a reprimir los partidos comunistas.

“La segunda oleada de la revolución social mundial surgió de la segunda guerra mundial, al igual que la primera había surgido de la primera guerra mundial, aunque en una forma totalmente distinta. En la segunda ocasión, fue la participación en la guerra y no su rechazo lo que llevó la revolución al poder.”¹⁸

El proceso de la llegada de la revolución al poder en estos estados es peculiar: no existió un vacío de poder, sino que el ejército que liberó dichas zonas (el soviético) apoyó a los movimientos comunistas para que se hicieran cargo del gobierno. El caso de China es especial por la división de las fuerzas de resistencia (el Kuomintang y el maoísmo que lo derrotó en 1949).

La guerra fría

Posteriormente a este nuevo mapa del mundo en manos de los dos bloques (el que representaba la democracia liberal y el de los estados comunistas) se desarrolló la guerra fría¹⁹, una etapa que marcó el siglo XX por la permanente amenaza de enfrentamiento entre las potencias y la competencia por dominar territorios, ideológica y económicamente hablando. La expansión del comunismo se siguió dando en el Primer Mundo debido a la estrategia de la “guerra de guerrillas”, una forma diferente de llegar al poder (adoptada por Mao, por ejemplo, en su gran marcha del campo a la ciudad). Por otro lado, los procesos de descolonización que se llevaban a cabo en grandes regiones del globo abrían el camino a alternativas comunistas.

Los partidos comunistas o inspirados en el marxismo se fortalecían en diversos países a pesar de la represión, y en el mundo las ideologías políticas se ordenaron en un esquema bipolar: todo era blanco o negro, o más bien, blanco o rojo. La imposibilidad de “no alinearse” se demostró con la llegada de la Revolución Cubana al poder, inicialmente liderada por un movimiento independiente del Partido Comunista cubano. Las oscilaciones de la política internacional decidieron que Cuba se aliara definitivamente con el bloque

¹⁸ Hobsbawm, 2002, pg. 87.

¹⁹ Op. cit., capítulo VIII.

comunista y practicara una doctrina ortodoxa y represiva como en el resto de estos estados²⁰.

Eric Hobsbawm resume las características comunes que estos regímenes compartían a pesar de sus diferencias locales:

“En todos ellos encontramos sistemas políticos monopartidistas con estructuras de autoridad muy centralizadas; una verdad cultural e intelectual promulgada oficialmente y determinada por la autoridad política; economías de planificación central; y hasta la reliquia más evidente de la herencia estalinista: la magnificación de la personalidad de los dirigentes supremos”²¹.

Es así como llegamos al momento histórico en el cual diversos estados comunistas que han pasado por un proceso revolucionario organizan el aparato estatal de acuerdo a sus objetivos políticos. En la década de los sesenta, los dos países de donde provienen nuestros casos de estudio (la Unión Soviética y Cuba) ya son estados comunistas. Más adelante explicaremos en profundidad sus procesos particulares con relación a sus sistemas de producción cinematográfica, después de esta necesaria revisión histórica que nos ubica en su contexto temporal.

III. 2. Importancia de la “propaganda” en la concepción marxista

Al hablar de “propaganda”, usualmente se usa en sentido peyorativo, pues el sentido actual del término se relaciona con el “lavado de cerebros” que lleva a cabo un régimen para convencer al público mediante la manipulación burda. Para efectos de nuestra investigación, debemos hacer un recorrido histórico a través de los diferentes usos que se le han dado al término, para llegar al sentido especial que tenía en la concepción marxista.

²⁰ Op. cit., capítulo XIII.

²¹ Op. cit., pg. 394.

III. 2. 1. Definición del término “propaganda”: historia, usos y definición operativa para la investigación

Los orígenes del término “propaganda” se remontan al siglo XVII. En 1622 el papa Gregorio XV instituyó la Bula Papal *Inscrutabili Divinae* estableciendo la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (Congregación sagrada de propagación de la fe), cuyo propósito era recobrar aquellos adeptos perdidos por la Iglesia Católica a raíz de la Reforma. La nueva congregación se denominó coloquialmente como “la propaganda” y durante los siguientes dos siglos el término se utilizó para describir actividades evangelizadores de ese tipo.

A principios del siglo XIX el término comenzó a perder su sentido exclusivamente religioso. Cien años después, durante la Primera Guerra Mundial, su utilización ya era usual, sin embargo su sentido era mucho menos claro. Normalmente se usaba de modo peyorativo, acusando al enemigo de convencer al pueblo con “propaganda” manipuladora.

Sin embargo el término causaba dificultades, pues para lo que un bando significaba “propaganda” podía ser la “verdad” para el otro. Por ello en el siglo XX se dejó de lado la noción de “verdad” o “mentira”, para caracterizar la propaganda según la manera en la que es presentada y difundida. La descripción de Terence Qualter, citada por Reeves, insiste en este aspecto:

“La propaganda es el intento deliberado de unos pocos para influir en las actitudes y el comportamiento de muchos a través de la manipulación de comunicaciones simbólicas”²².

Qualter enfatiza más el uso de la propaganda (sus objetivos) que la forma en la que ésta se manifiesta (el término “comunicaciones simbólicas” es bastante amplio e incluye a mucho más que los medios de comunicación masivos).

²² Citado en Reeves, 1999, pg. 11 (nuestra traducción).

Para Richard Taylor, autor de *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (1998), el término debe ser analizado desde sus elementos básicos. Define la propaganda como la transmisión de ideas y/o valores de una persona o un grupo a otro. Analiza las figuras del “propagandista” (el que lleva a cabo la propaganda, ya sea quien la planea a niveles gubernamentales o quien realiza una obra siguiendo los lineamientos de los organizadores) y del “propósito”, concepto que también para Qualter resultaba esencial, pues la propaganda se caracteriza por ser consciente y deliberada.

Según Taylor, la propaganda es más efectiva si sus orígenes se esconden. Esta aseveración es controvertida, pues está en nuestro sentido común (por ejemplo, durante el gobierno de Fujimori la propaganda que descalificaba a los oponentes del régimen llegó a niveles tan burdos que la gente terminó por rechazarla). Pero, como veremos más adelante, en determinados contextos (como el de los estados comunistas), el hecho de que la propaganda se presente como tal, inclusive promovida por un “Ministerio de Instrucción Pública y Propaganda”²³, no perjudica sus objetivos, pues el mensaje comunicado se presenta como una “verdad” que debe ser transmitida.

Taylor a continuación intenta establecer diferencias entre los términos “propaganda”, “educación” e “información”, conceptos que en los gobiernos totalitarios confunden sus límites. El autor ensaya una explicación (poco argumentada) sobre el carácter “pasional” o emocional de la propaganda, frente a la racionalidad de la educación y la información. Esquematiza una separación de funciones: “la educación enseña *cómo* pensar, la propaganda enseña *qué* pensar”. Sin embargo esta división no es útil para nuestro trabajo pues en la concepción marxista, como veremos más adelante, la educación y la propaganda fundían sus límites y se consideraban parte de un mismo esfuerzo: transmitir la ideología dominante a las masas.

²³ Como en el caso del gobierno republicano español de los 30.

Otras definiciones pecan de parciales o ingenuas. Inclusive Lasswell explica que “la transmisión de actitudes controversiales es propaganda, la transmisión de actitudes aceptadas es educación”. ¿Y quién define las actitudes “aceptadas”? ¿La sociedad a la que pertenece el propagandista, o el analista? En ese caso toda transmisión de actitudes sería propagandística o educativa dependiendo desde dónde se la estudie. Taylor explica que la educación abre las mentes, mientras que la propaganda las cierra, concepción totalmente opuesta a la ideología marxista que usaba la propaganda para mostrarle al pueblo lo que ellos consideraban como la verdad (absolutamente todas las otras opciones eran falsas, por lo tanto, la propaganda abría la mente hacia la verdad científica).

Taylor cae en la misma trampa de la definición de propaganda que explicábamos antes: lo que es la verdad para él (o más bien, para su sociedad) es “educación” o “información”, mientras que “toda transmisión de ideas cargada de valores debe ser calificada necesariamente como propaganda”²⁴. ¿A qué se refiere con “transmisión cargada de valores”? ¿Acaso la CNN practica una transmisión “neutra” de la información?

Otros comentarios de Taylor que se han vuelto parte del sentido común se refieren a que la propaganda funciona como una droga “sedante”, que no estimula sino que anestesia. Las dos películas que hemos elegido para la tesis demuestran que el impulso a la acción y a la reflexión era parte importante del objetivo propagandístico del cine de los estados comunistas (si bien esa acción y esa reflexión debían dirigirse por caminos señalados y previniendo posibles digresiones).

Un aspecto relevante de la propaganda en el siglo XX se refiere al público al que está dirigida, y esto se debe a la aparición de los medios masivos. Efectivamente, la propaganda en el siglo XX es una actividad esencialmente pública, dirigida a la masa, no a una élite cultural. Inclusive la propaganda de grupos políticos clandestinos se dirige casi siempre a las masas (obreras,

²⁴ Taylor, 1998, pg. 12 (nuestra traducción).

campesinas, etc.): aunque no tengan acceso a los medios masivos, confían en que su mensaje se propagará a través de volantes, intervenciones furtivas y el “boca a boca”.

Según Fraser, autor citado por Reeves, lo que diferencia los procedimientos propagandísticos de otros métodos como la extorsión o el soborno, es que dependen del elemento *comunicativo*, más que de la recompensa o el castigo. En efecto, la propaganda se relaciona con la comunicación más que cualquier otro medio de imposición de ideologías.

Y es por ello que la propaganda fílmica es un campo de estudio tan llamativo. Porque durante los primeros años del siglo XX el cine se convirtió en el único medio *realmente* masivo (en la Unión Soviética, por ejemplo, la radio y la prensa debían lidiar con la diversidad de idiomas y el analfabetismo). La ilusión de un arte aparentemente más accesible, menos exigente y más fácil de comprender que la palabra escrita o hablada logró que se estableciera el “mito” del inmenso y efectivo poder de la propaganda fílmica.

Además del “paradigma de los efectos” de la escuela funcionalista (que consideraba los medios masivos como poderosas instancias de persuasión y manipulación contra las cuales el receptor no podía defenderse), las anteriores características que citamos le atribuyeron al cine un poder teóricamente ilimitado y capaz de transformar las conductas de las sociedades. En los acápites sobre las industrias cinematográficas de los estados comunistas elegidos constataremos que los objetivos de la propaganda fílmica no se cumplieron en la medida en que sus impulsores esperaban.

Pero antes de pasar a explicar la concepción especial de la propaganda que tenían los estados comunistas, prestemos atención a una frase de Aldous Huxley, quien como siempre se adelantó a su tiempo y notó una característica de la propaganda que los eventos históricos posteriores comprobarían:

“La propaganda política y religiosa es efectiva, al parecer, solo en aquellos que ya están convencidos, en parte o por completo, de su verdad... El

curso de la historia es ondulatorio, porque (entre otras cosas) los hombres y las mujeres conscientes fácilmente se cansan de un modo de pensamiento y emociones que dure mucho tiempo. La propaganda otorga fuerza y dirección a los movimientos sucesivos del sentimiento y el deseo popular; pero no hace mucho por crear esos movimientos. El propagandista canaliza un arroyo ya existente. En una tierra donde no hay agua, escarba en vano.”²⁵

III. 2. 2. Concepción de “propaganda” para el marxismo: “abrir los ojos”

Para analizar la concepción marxista de la propaganda, es necesario revisar los conceptos de “superestructura” e “infraestructura” de la sociedad que aparecen en el pensamiento de Marx²⁶.

Para la doctrina marxista la “base real” (*grund*) de la sociedad está conformada por las fuerzas productivas del hombre, todo lo que se pueda considerar como medios materiales de producción. Recordemos que esta visión materialista de la realidad considera que el trabajo es la forma por excelencia de lo humano, es lo que nos define como seres humanos. La filosofía marxista en este punto se diferencia de las filosofías anteriores que ponían el énfasis en la contemplación y la reflexión metafísica o epistemológica: para Marx el punto de partida es la actividad productiva del hombre, y a partir de ahí (de la base *real*) analiza la sociedad en la que se encuentra.

Podemos ver esta estructura como un edificio: los cimientos de la sociedad son los *medios materiales de producción* de los que dispone el hombre (que cambian según la etapa de desarrollo en la que se encuentre esa sociedad: en el capitalismo se refiere sobre todo a la maquinaria industrial). Estos cimientos determinan el “primer piso” del edificio, las *relaciones sociales*

²⁵ Citado en Taylor, 1998, pg. 18 (nuestra traducción).

²⁶ Estos conceptos ya aparecen en obras como *La ideología alemana* (aunque no precisamente en esos términos), pero son explicadas de manera más sistemática en el análisis de la sociedad capitalista que Marx lleva a cabo en *El capital*.

de producción que se establecen entre los hombres de dicha sociedad (de aquí surge el concepto de *clase social*, por ejemplo, definida por la propiedad o no propiedad de los medios de producción).

Esta base real o infraestructura económica determina la llamada *superestructura ideológica* (que sería algo así como el “techo” o tejado que protege la construcción), donde se incluyen las instituciones y prácticas jurídicas, políticas, morales, religiosas y (lo que nos lleva al tema de nuestra investigación) culturales, artísticas y educativas.

Debido a que la infraestructura económica determina lo que sucede en la superestructura ideológica, son las clases dominantes (es decir, las que poseen y manejan los medios de producción) las que definen y controlan la ideología de una sociedad. Inclusive los discursos “críticos” a las clases dominantes no son más que eso: simples “ideologías” que no parten del análisis de lo único verdaderamente real, que es la producción y sus mecanismos. De ahí el famoso aforismo de Marx, según el cual los filósofos antes de él habían tratado de interpretar el mundo; a partir del marxismo, era la hora de transformarlo²⁷.

Entonces, encontramos que según el pensamiento marxista la “ideología” se presenta como “falsa conciencia”, un cuerpo de pensamiento impuesto por la clase dominante (o como se denominaría después, por la “hegemonía”). Esta “ideología” no es necesariamente una mentira, pero sí un *encubrimiento* de la realidad, una *re-presentación* que corresponde a los intereses de la clase explotadora, para perpetuar la explotación.

El análisis marxista de la realidad pretende ser una *presentación* de la realidad tal cual es, porque parte de la base real de las prácticas sociales. Es así como en el texto *La ideología alemana* Marx opone su análisis (que tiene carácter de *ciencia*) a la ideología imperante en su país²⁸. Su ciencia es real

²⁷ En las *Tesis sobre Feuerbach*, escritas en 1845.

²⁸ Los críticos de Marx señalan que el pensamiento de Marx también entraría en la categoría de lo que él llama “ideología”, pero en los estados comunistas la oposición entre la ciencia del análisis marxista y la

porque se basa en lo único real, la producción, mientras que la ideología es siempre una re-presentación que pasa por los filtros de la clase dominante. Es por ello que un elemento esencial del marxismo del siglo XX consistirá en señalar y criticar la tradición ideológica en la que se encuentra la sociedad.

Para los estados comunistas es fundamental extirpar los rastros de la ideología de la antigua clase dominante y hacer conocer el análisis científico de la sociedad que lleva a cabo el marxismo. Según la ortodoxia marxista que se impone en estos estados, este análisis *descubre* la verdad que la ideología previa *encubre*. Todo punto de vista alternativo es deformador, una re-presentación, no es aceptado porque el análisis marxista *presenta* la realidad.

Uniendo este enfoque al revisionismo leninista, comprenderemos la noción particular de la propaganda para los estados comunistas. Para Marx la masa proletaria desarrollaría su conciencia de clase progresivamente, mientras se acentuaban las contradicciones sociales, y esto implicaría internalizar el análisis marxista de la historia y la sociedad y llegar a la revolución. En 1917 las masas aún no desarrollaban de esta manera su conciencia de clase: el partido bolchevique funcionó como la “elite revolucionaria” que llegó al poder. Por lo tanto era el encargado de difundir el análisis marxista a las masas, de la manera más eficaz posible.

Por ello no podemos decir que la propaganda en los estados comunistas fuera un proceso de “lavado de cerebros”: era preciso que la masa llegara a la conclusión de que la situación en la que se encontraban antes de la Revolución era injusta, que el partido comunista debía gobernar y que todo esto tenía una explicación rigurosa, científica y basada en la realidad.

Así, mientras la ideología previa encubría la realidad, la propaganda comunista la descubría; mientras que la ideología de la clase dominante pre-revolucionaria pretendía mantener el *status quo* que le convenía para seguir en el poder y manejar a sus fuerzas productivas mediante la alienación para que

ideología se mantuvo tan esquemática que para efectos de esta tesis no discutiremos las implicancias de estas críticas.

no tomaran conciencia de clase y no llevaran a cabo la Revolución, la propaganda *abre los ojos* de las masas ante la realidad de las estructuras de la sociedad.

Ahora bien, no se pretendía que el pueblo leyera las obras completas de Marx. Como explicamos en el acápite sobre la influencia del marxismo, lo que importaba era entregar una versión simplificada del pensamiento marxista para que las masas conocieran sus fundamentos y de esta manera legitimar la revolución.²⁹ Si bien los líderes (la vanguardia revolucionaria) ya habían captado las ideas del análisis marxista, la propaganda serviría para que el pueblo también las comprendiera.

Para los bolcheviques, por ejemplo, como señala Reeves³⁰, la educación y la propaganda eran indivisibles: ambos estaban bajo el control del Comisariado Popular de Ilustración (solo el nombre ya indica la noción de “apertura” que significaba la propaganda comunista). Se entendía que la revolución solo se completaría cuando el pueblo hubiera cambiado su mentalidad³¹, por eso los mecanismos educativos también eran una forma de propaganda. Por ejemplo, para Lenin era esencial que en la Unión Soviética se masificara la alfabetización para que las masas entendieran la política, que se expresa de manera más eficaz a través de los textos.

El cine era una de las armas principales de la propaganda de los estados comunistas, debido a su alcance masivo y su atractivo tecnológico, ligado con la modernidad. Sin embargo, en cada país que se aplicó una política de propaganda fílmica las circunstancias históricas y políticas determinaron diferentes organizaciones de la industria cinematográfica. A continuación pasaremos a analizar el aparato cinematográfico de los dos países estudiados

²⁹ Eric Hobsbawm cita en su libro *Historia del siglo XX* una encuesta en Moscú sobre las obras de Marx y demuestra el casi total desconocimiento de la teoría marxista más allá de los manuales.

³⁰ Ver Reeves, 1999.

³¹ Esta noción permanece vigente; por ejemplo, en el libro *Para leer al Pato Donald*, se señalan los rasgos ideológicos que se transmiten a través de las historietas de Disney (individualismo, búsqueda de intereses personales, acumulación de riqueza, etc., todos conceptos relacionados con el capitalismo) que contribuyen a que el gobierno socialista liderado por Salvador Allende no consiga una legitimidad popular mayoritaria.

para establecer comparaciones y disponer de una base contextual para el estudio de las películas elegidas.

III. 3. Las industrias cinematográficas de los casos elegidos

Siguiendo el enfoque de la Historia social del cine (explicado en el capítulo I) presentaremos un resumen histórico del aparato de producción cinematográfica de los países estudiados. Cabe señalar que este estudio se centró en etapas temporales delimitadas, lo que responde a los criterios de elección de los casos ya explicados en el capítulo 1.

Estas consideraciones históricas nos permitirán una mayor comprensión del fenómeno cinematográfico que supone el texto fílmico. En cada época el cine y sus avances tecnológicos y creativos proporcionaron diferentes ventajas y dificultades para los gobiernos de turno, por lo cual las problemáticas son distintas según el tiempo y el espacio estudiados. Por ejemplo, como veremos, era esencial para los soviéticos que el cine fuera mudo (pues la gran diversidad de lenguajes en su territorio lo convertía en un vehículo “universal” de transmisión de ideas), mientras que en Cuba los elementos folklóricos y populares que se transmitían sobre todo a través de la música reforzaban un sentido de nación que era fundamental para los fines del gobierno.

III. 3. 1. Unión Soviética (Años 20)

El cine: la más importante de las artes

El caso de la Unión Soviética, por su carácter pionero en la historia del cine de los estados comunistas, es interesante porque estableció parámetros y formas de entender el cine bajo un régimen de estas características. No en vano los siguientes gobiernos del bloque comunista siempre citarían la frase de Lenin: “Para nosotros, el cine es la más importante de las artes”.

Ya hemos comentado en el capítulo anterior la concepción que los bolcheviques tenían de la propaganda, su relación con la educación y sus

objetivos de transmisión de los fundamentos de la revolución para legitimar el régimen a los ojos del pueblo. El cine tenía poco más de 20 años de existencia en octubre de 1917, sin embargo el nuevo arte ya tenía masas de fanáticos en la Rusia zarista, incluyendo al mismo zar Nicolás II. Era un éxito en las zonas urbanas rusas, pero la población rural aún no oía hablar de este nuevo invento. Uno de los retos que se plantearían los bolcheviques al llegar al poder sería llevar el cine al campo, invirtiendo grandes cantidades en infraestructura.

El cine era especialmente importante para los bolcheviques como medio de propaganda por dos características principales que pertenecían únicamente a este nuevo soporte:

**Su aparente “universalidad”.* El cine parecía un lenguaje que todos podrían entender, pues era silente, y los subtítulos eran muchas veces escasos, pues en esa época se enfatizaba el aspecto visual del film y se dejaban de lado los diálogos (y cuando existían se leían o traducían simultáneamente en la sala de proyección). En el caso de Rusia este aspecto era fundamental, porque los niveles de analfabetismo eran altísimos (solo en Chechenia alcanzaba al 99% de la población) y la diversidad de idiomas en el territorio soviético dificultaba la comunicación a través de la radio o la prensa masiva.

**Su modernidad.* En los primeros años del siglo XX el “culto a la máquina” y a la tecnología existía tanto en el ámbito político como el artístico (recordemos la corriente futurista liderada por Marinetti). Si bien a los lectores del siglo XXI este punto puede parecer extraño, debido a nuestra conciencia ecológica, ésta se ha desarrollado en las últimas décadas debido al descubrimiento de las consecuencias negativas de la industrialización. Los años 10 y 20 estuvieron marcados por la esperanza del progreso a través de la tecnología, y el cine se ligaba a los ojos del pueblo con la maquinaria tecnológica y la modernidad. Era arte, pero un arte con un fuerte componente técnico, una “fábrica de ilusiones”. En el caso de la Unión Soviética, al llegar el cine a un poblado atrasado, los pobladores se maravillaban por sus avances técnicos, y los bolcheviques esperaban que la población reaccionara relacionando al régimen con el progreso, en contraste con el atraso de la Rusia zarista.

Ahora bien, ¿por qué hablamos de la URSS de los años 20, y no desde 1917? Es importante recordar que la Revolución bolchevique triunfó debido al vacío de poder imperante y no implicó luchas violentas en el famoso octubre de 1917³². Pero las fuerzas opositoras al régimen provocaron una guerra civil que duró hasta 1920. Es por ello que los esfuerzos de los bolcheviques para impulsar la industria cinematográfica no pudieron concretarse de manera satisfactoria hasta el final de la guerra civil.

La reconstrucción de la industria fílmica tras la guerra se llevó a cabo con expectativas demasiado optimistas, como considera Taylor en su libro *Soviet Russia and Nazi Germany: Film propaganda*. A pesar de que su tesis es que el poder de la propaganda fílmica es inmenso y efectivo, afirma que los objetivos que se plantearon los bolcheviques no tomaron en cuenta diversos elementos como la incomprensión de los filmes por parte de las masas (estaban demasiado confiados en la “universalidad” de sus imágenes) y la predilección de los públicos hacia los filmes de entretenimiento, más que los de propaganda.

Lenin prestó atención a este último punto, y dictaminó que debía haber un porcentaje similar de filmes de entretenimiento (la mayor parte provenientes de Hollywood, pues en ese momento la producción soviética aún no despegaba por falta de recursos) y de propaganda, que incluían cortos y documentales de archivo de la guerra civil. Lo que sucedió en la mayoría de los casos fue que el público soviético prefería las películas de Hollywood y veían el cine propagandístico por obligación. Sin embargo Lenin estaba convencido de que el cine de entretenimiento era esencial para atraer a la audiencia a las salas y que progresivamente eligieran el cine más ideológicamente elaborado.

En cuanto a la producción fílmica, tuvieron que pasar unos años tras la Revolución para que los cineastas soviéticos pudieran crear sus filmes. La falta de fondos de los organismos del estado para comprar equipos y material fílmico (que no se producían en la Rusia zarista, y los pocos que había se los llevaron

³² Como cita Hobsbawm, 2002, se dice que hubo menos heridos en la toma del Palacio de invierno que en la filmación de la misma escena para la película *Octubre*.

los dueños a otros países durante la guerra civil) no impidió que un número reducido de profesores y estudiantes experimentaran con el cine: las clases de dirección de Kulechov se hacían “representando” las historias en el salón de clases, y las clases de edición se efectuaban con materiales de archivo de la Rusia zarista (lo que contribuyó enormemente al posterior énfasis en la creación a través del montaje que compartieron los cineastas soviéticos del período).

Etapas de la industria cinematográfica en los 20

La historia de la producción filmica estatal sufrió muchos vaivenes a lo largo de esta época, pero podemos resumirlos en los siguientes hitos importantes:

*En 1919 se da paso a la nacionalización de la industria fílmica y la creación de la VFKO, una sección del Comisariado de Ilustración que se encargaba de las actividades fotográficas y cinematográficas. Ese mismo año se creó la primera escuela de cine en Moscú, por iniciativa del entonces encargado de la VFKO, Lunacharsky, un conocido impulsor del medio cinematográfico.

*También en 1919 se inició la producción de los *agitka* (literalmente “pequeña pieza de agitación”), breves documentales noticiosos que traían noticias desde el frente y promovían la adhesión a la causa del Ejército Rojo. Asimismo, se realizaron cortos ficcionales sobre personajes que se unían a la lucha, pero su presencia fue minoritaria.

*En cuanto a la intención de llevar el cine más allá del ámbito urbano, el hito más importante del año 1919 fue la creación de los *agitpunkty*, centros de agitación ubicados estratégicamente en estaciones de tren, centros comunitarios, hospitales, reservas del ejército, etc. En estos centros era posible ver cine de propaganda soviética sobre la guerra, discutir el contenido de los films en foros, leer paneles noticiosos sobre el avance de la lucha, y además estaban dotados con equipos de filmación que les permitían realizar documentales en zonas rurales alejadas y mostrar la problemática de aquellas comunidades olvidadas tantos siglos por el régimen zarista.

*Una versión célebre de los *agitpunkty* fue la del tren de propaganda, cuya primera prueba se realizó en 1919. Al final de la guerra ya había ocho trenes de propaganda y un barco a vapor que cumplía los mismos fines. Eran básicamente lo mismo que los *agitpunkty*, pero móviles: llevaban todos los equipos necesarios para proyectar, filmar y revelar material cinematográfico, y en cada estación congregaban a la población con el fin de dar a conocer el esfuerzo del Ejército Rojo. La esperanza y el optimismo revolucionario de esta actividad se puede comprobar al leer el libro biográfico de Alexander Medvedkin: *El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas*, que narra el entusiasmo de la primera experiencia en un tren de propaganda.

*Durante la Nueva Política Económica establecida por Lenin en 1921, se retiró gran parte del apoyo económico a la industria fílmica (la NEP intentaba acelerar el progreso de la sociedad –que estaba en una fase agraria- al estilo capitalista, para coincidir con los pronósticos de la teoría marxista). Se creó Goskino, una empresa independiente del Comisariado de Ilustración que debía buscar sus propios fondos para distribuir los filmes. En esta etapa la Goskino se dedicó a importar grandes cantidades de películas hollywoodenses, pues atraían mayor cantidad de público y lo que necesitaba la empresa era fondos para subsistir. La etapa de Goskino no permitió gran cantidad de producciones nacionales: el 85% de películas en cartelera eran extranjeras.

*En 1924 se creó Sovkino, un organismo con fondos estatales y más responsabilidades, que alcanzaban la producción y distribución de filmes, incluyendo la elección de temas propagandísticos. La etapa de Sovkino estuvo marcada por el éxito de las películas soviéticas, que por primera vez consiguieron audiencias masivas. Muchos de estos filmes eran de puro entretenimiento al estilo hollywoodense pero con temas “revolucionarios”, como historias de amor entre un soldado del Ejército Rojo y una campesina. Las películas de los cineastas de vanguardia (Eisenstein, Pudovkin, Dovchenko, Vertov y Shub principalmente) eran financiadas con entusiasmo por su contenido fuertemente ideológico, pero no eran recibidas de igual manera por el público, que prefería los filmes de entretenimiento.

*En la etapa de Sovkino se fortaleció el proceso de *kinofikatsiya* o “cineficación”. El objetivo era llevar el cine al ámbito rural, pero no de manera itinerante como durante la guerra, sino estableciendo salas de proyección en las poblaciones y centros comunitarios. Esta tarea se vio obstaculizada por la falta de entrenamiento de los trabajadores que muchas veces estropearon los equipos, y por la dificultad de comprensión por parte de los campesinos del aparentemente “universal” medio cinematográfico, que requiere ciertas destrezas para “leer” la imagen (hecho que los bolcheviques no habían tomado en cuenta).

*La etapa de Sovkino se acabó en 1928, con la Revolución Cultural Proletaria. La corriente del realismo socialista en la literatura y la pintura se trasladó al cine, donde el nuevo objetivo fue “buscar éxito comercial con temas e ideologías soviéticas”, pues el cine era un “instrumento del proletariado”³³. Se criticó duramente al cine de vanguardia, pues no había conseguido atraer al público ni transmitir su mensaje satisfactoriamente (además se le acusó de ser “burgués”, “elitista” y “críptico”).

*En 1930 Shumiatsky (el jefe de Soyuzkino, el nuevo organismo encargado de la producción fílmica) puso obstáculos a los cineastas de vanguardia y promovió el cine “inteligible para millones”, donde lo que importaba era transmitir una ideología fácil y masticada para atraer a los públicos de manera masiva, privilegiando el aspecto cuantitativo. Se dio inicio así al realismo socialista en el cine, que durante todo el régimen estalinista daría muy pocas obras de valor. Los cineastas vanguardistas siguieron filmando bajo los parámetros de Soyuzkino y fueron obligados a cortar las innovaciones, sin embargo Eisenstein consiguió hacer algunas obras maestras como *Iván el Terrible* y *Alexander Nevski*.

³³ Citas de la Conferencia del partido sobre cine de 1928, extraídas de Reeves, 1999.

El cine soviético de vanguardia

Es importante notar que los filmes vanguardistas (lo que ahora se conoce como “el cine soviético” por excelencia) no fueron los más populares ni representativos del período estudiado como se cree comúnmente. Nicholas Reeves lo demuestra con datos estadísticos (mayor taquilla de los filmes de Hollywood, comprensión reducida del cine de vanguardia) en su libro *Film Propaganda: Myth or Reality?* Entre 1924 y 1930 los cineastas de vanguardia dirigieron menos de 30 películas, mientras que los filmes soviéticos que tuvieron más éxito eran, por lo general, los que se ajustaban más a las convenciones del cine dominante.

Sin embargo, los filmes de vanguardia, sobre todo en el caso de *El Acorazado Potemkin*, tuvieron un considerable éxito en el extranjero. Esto se puede explicar por la esperanza de los comunistas (sobre todo en Alemania, donde celebraron mucho el filme) que ignoraban las características de la Revolución Rusa y solo conocían el aspecto innovador y de fuerte carga ideológica del cine de Eisenstein. Con la Unión Soviética pasó lo que pasaría años después con Cuba: el escenario aparentemente no propicio para la Revolución (un país atrasado, agrario y premoderno) logra convertirse en un estado comunista y funciona como ejemplo para aquellos países occidentales que, de esta manera, confían que la Revolución se esparcirá por el mundo.

A pesar de los diferentes estilos de los cineastas, podemos encontrar las siguientes características comunes en los filmes de vanguardia, que los diferenciaban del cine convencional de Hollywood (que dominaba el mercado)³⁴.

*Se establece siempre una tensión definida entre las fuerzas del “bien” y el “mal”. De un lado se alinean las fuerzas populares que llevan a cabo la Revolución, del otro los enemigos reaccionarios del cambio.

³⁴ Estas características son citadas en los libros de Reeves, 1999, Taylor, 1998 y Bordwell, 1995a, y se comprueban al confrontarse con el visionado de los filmes.

*Los estereotipos *positivos* se corresponden con la visión marxista de la Unión Soviética dividida en clases sociales. Los héroes siempre están en una categoría “respetable” (obrero, campesino, soldado, etc.) y el villano es de la clase opuesta (capitalista, burgués, espía extranjero, terrateniente). El trabajador siempre es recto, calmo, valiente, sacrificado, compasivo, fuerte y alegre. El estereotipo *negativo* siempre se retrata con alguna de estas características: gordo, artificial, no saludable, frío, cruel, corrupto, sin corazón, inhumano. Se utilizan recursos visuales para aumentar la impresión negativa, como ángulos aberrantes o picados que disminuyen o deforman al personaje.

*Es importante el mecanismo de *identificación* con el público. Para ello se utiliza una imaginería cercana y universal (por ejemplo, la figura de la madre, que aparece en los filmes de Pudovkin y Eisenstein como disparador de la acción cuando intenta proteger a sus hijos). Otra maniobra para causar la identificación es la utilización de nombres genéricos (“el trabajador”, “la madre”) que generalizan las problemáticas. También se eligen casos representativos para resumir el pasado: por ejemplo, *La huelga* escenifica una de tantas revueltas de obreros: es todas y a la vez es ninguna, cualquier obrero podría haber sido masacrado al final del film.

*El juego entre lo colectivo y lo individual es también interesante. El héroe siempre forma parte de una comunidad, si no es precisamente *la* comunidad en sí (por ejemplo en *El acorazado Potemkin*, donde el que parece ser el “protagonista” – Vakulinchuk – es asesinado a la mitad del film, y el verdadero protagonista es la masa). Esta comunidad implica una fuerza política y una solidaridad económica (recordemos los regalos de Odessa al acorazado Potemkin) que la señalan como agente potencial del cambio. Muchas veces los estereotipos positivos son presentados de manera colectiva (los obreros, los bolcheviques, los campesinos) mientras que los estereotipos negativos son individuales, aislados de la comunidad (como el príncipe Kerensky, encargado del gobierno provisional en *Octubre*).

*Otra característica que resalta es la idealización de la sociedad soviética, especialmente al compararla con el pasado injusto. Las películas históricas

demuestran que antes de la Revolución la situación era peor, y se usa mucho el mecanismo del paralelo histórico entre figuras del pasado y el presente (como en la lucha entre los rusos y los caballeros teutones en *Alexander Nevsky*). Se celebra el progreso y se compara la unión Soviética con otros países que después de la Primera Guerra Mundial quedaron en estado crítico.

*Un elemento que se empieza a perfilar y que será enfatizado en el realismo socialista es el culto a la personalidad del líder, por ejemplo con Lenin en *Octubre*. Esto parece una contradicción con el carácter colectivo de los “buenos”, pero se corresponde con el revisionismo leninista, pues reconoce en los líderes a individuos lúcidos y capaces de guiar la revolución debido a sus especiales características.

*A pesar de que las películas vanguardistas eran acusadas de “difíciles” y “elitistas”, podemos notar que existe una simplificación que llega a la tosquedad en ciertos casos. Esta simplificación maniquea, según Taylor, es importante porque alude a las predisposiciones psicológicas y los valores humanos fundamentales del bien, el mal, la moral, lo correcto³⁵.

*Los problemas contemporáneos de la nueva sociedad se retratan muy rara vez: se prefiere la representación histórica de hechos pre-revolucionarios o éxitos del régimen. Si se presenta un problema contemporáneo, se resuelve echándole la culpa a un chivo expiatorio (el Ejército Blanco, espías extranjeros, los restos de la aristocracia local, etc.)

*El papel de la ideología marxista es fundamental. Legitimar la revolución y transmitir los fundamentos del pensamiento comunista se da de diversas maneras según los directores. Todos eran entusiastas revolucionarios, pero no eran dogmáticos (Eisenstein ni siquiera se unió al Partido Comunista, y sus justificaciones para el montaje dialéctico reciben influencias tanto de Marx como de los haikus japoneses³⁶), y eso les permitía experimentar diversas formas para comunicar el nuevo mensaje de la Revolución. Querían transmitir estas ideas a

³⁵ Ver Taylor, 1998, capítulo 5.

³⁶ Ver Eisenstein, 1944.

la población funcionando como una vanguardia artística paralela a la vanguardia política conformada por los bolcheviques.

*A nivel de estilo cinematográfico, los cineastas de vanguardia pretendían romper con el pasado “burgués” del medio cinematográfico, rompieron con las convenciones estilísticas imperantes (realismo, respeto de los ejes en el montaje, narrativa transparente, etc.) convencidos del axioma marxista según el cual una nueva sociedad proletaria produciría su nueva cultura proletaria. Y, como dijo Alexander Gvozdev en su crítica de *El acorazado Potemkin*, “forma y contenido se han fusionado en una poderosa unidad y un film con un tema revolucionario ha encontrado su forma artística revolucionaria propia”³⁷.

Al revisar este panorama conflictivo que culminó con la condena del cine de vanguardia y el inicio del realismo socialista en el cine soviético, podemos concluir que los bolcheviques encargados de la propaganda fílmica no supieron conciliar las demandas del cine popular y las de la propaganda política. Como afirma Reeves, “si bien demostraron habilidad para la propaganda fílmica y el cine comercial, muy pocas películas lograron ambas cosas”³⁸.

III. 3. 2. Cuba (Años 60)

Las circunstancias históricas y el panorama ideológico existentes al inicio de la Revolución cubana son muy diferentes a los que encontramos en la Unión Soviética de los años 20. Las diferencias temporales y geográficas condicionan una situación enteramente distinta, que intentaremos resumir en las siguientes páginas.

La primera ley en el campo de la cultura

El 23 de marzo de 1959, apenas 83 días después de la toma de poder por parte de los revolucionarios liderados por Fidel Castro, se crea mediante la Ley número 169 el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

³⁷ Citado por Reeves, 1999, pg. 75 (nuestra traducción).

³⁸ Reeves, 1999, pg. 78 (nuestra traducción).

(ICAIC), el cual centralizaría progresivamente todas las labores de producción, distribución y exhibición cinematográficas de la isla.

Esta ley fue la primera promulgada en el campo de la cultura después de la Revolución, lo que demuestra la gran importancia que el nuevo gobierno le concedía al cine. La ley empieza afirmando “por cuanto: el cine es un arte”, y además lo caracteriza como un “instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva” y “el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”.³⁹

La ley reconoce la importancia de crear una industria cinematográfica y un aparato de distribución modernos, rechazando la producción anterior. Los filmes previos a 1959 fueron concebidos, según la ley, con “criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos”⁴⁰. En efecto, la Revolución rechazará más de 60 años de producción cinematográfica, en los cuales, sobre todo en la época del sonoro, las cintas realizadas en Cuba eran en su mayoría coproducciones con México, que explotaban los rasgos “exóticos” de la isla y copiaban esquemas y fórmulas del cine comercial estadounidense (Cuba era el principal consumidor en América Latina de cine de Hollywood) y mexicano (que era visto por la mayoría de la población, ya que el 43% de los habitantes eran analfabetos).

Sin embargo, el ICAIC no surgió de la nada. Los principales artífices de este organismo, como Alfredo Guevara (director del ICAIC), Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, entre otros, desarrollaron actividades en la sección de cine de la asociación cultural de izquierda “Nuestro Tiempo” durante la década del cincuenta. Además de promover los cine-debates e impulsar una cultura cinematográfica que incluía las nuevas corrientes europeas como el neorrealismo, estos personajes produjeron el documental “El Mégano”, reconocido como antecedente del cine cubano revolucionario, el cual fue retenido por las autoridades del gobierno de Batista desde su estreno en 1955.

³⁹ Ley de creación del ICAIC, en *Cine cubano* número 9.

⁴⁰ Op. cit.

Gutiérrez Alea y García Espinosa estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma durante la década del cincuenta, donde entablaron contacto con Cesare Zavattini, guionista de filmes neorrealistas que se convertiría en un mentor del cine cubano de los primeros años de la Revolución. Otros personajes también llegarían a Cuba a inicios de la década del sesenta, como los documentalistas Joris Ivens y Chris Marker, además de realizadores del bloque comunista.

Construyendo una industria

Tras una conflictiva década de agitaciones revolucionarias, el ejército revolucionario derrocó al gobierno de Batista el 1º de enero de 1959, e inmediatamente después se dio inicio a la gran ola de reformas de carácter socialista. Los primeros años de la Revolución fueron testigos de la gran campaña de alfabetización, la nacionalización de las industrias extranjeras, las zafras o recolecciones de caña de azúcar, así como el bloqueo de Estados Unidos y el intento de invasión de Bahía de Cochinos. Mientras el gobierno se debatía por definir sus características ideológicas (buscando una independencia difícil de conseguir en la época de la Guerra Fría), el ICAIC comenzó sus múltiples labores.

En su primer año, el ICAIC nacionaliza la producción, distribución y exhibición de las películas cubanas, así como la dirección de la Cinemateca. Con la ayuda del Ejército Rebelde se realizan los primeros documentales, como *Sexto aniversario* de Julio García Espinosa o *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea, con temáticas relativas a celebraciones revolucionarias o las primeras medidas del gobierno en temas agrarios.

Además, se producen cortos didácticos para formar al campesinado en plena reforma agraria, que comienza en 1960. Estos cortos cumplen la doble función de educar al público y formar cuadros profesionales en las diferentes áreas de la producción cinematográfica. Es aquí donde inicia su carrera el director de *La primera carga al machete*, Manuel Octavio Gómez.

También en 1960 se inicia la producción de un noticiero periódico, que posteriormente será dirigido por el reconocido documentalista Santiago Alvarez, así como la publicación de la revista *Cine cubano*, dirigida por el propio Alfredo Guevara. En este año se realizan los primeros largometrajes de ficción: *Cuba baila*, de Julio García Espinosa (basado en un guión de Cesare Zavattini) e *Historias de la revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea, sobre los eventos previos a la toma del poder por parte de los revolucionarios.

La producción de cortometrajes documentales y de ficción va aumentando, pues la política del ICAIC era formar nuevos cuadros a través de la práctica, gracias a la colaboración de países como la Unión Soviética que aportaban equipos y profesionales que pasaban temporadas de enseñanza en la isla. En cuanto a la programación cinematográfica, en 1961 se nacionalizan las empresas norteamericanas de distribución, por lo cual el ICAIC controla la distribución y la exhibición de todo el mercado cinematográfico.

A partir del bloqueo de los Estados Unidos (en 1962) la presencia de películas de dicho país en las carteleras cubanas será casi nula, a excepción de reestrenos de películas previas como *El ciudadano Kane*. Sin embargo, desde el comienzo el ICAIC, a través de la revista *Cine cubano*, admitió que la idea de controlar la exhibición comprendía independizarse de los modelos colonialistas, ejemplificados por el cine hollywoodense. Es por ello que, para el año 1970, de 124 películas que se exhiben en Cuba, 26 provienen de la URSS, 23 son japonesas, 14 francesas, 10 españolas, 8 italianas, 7 húngaras, 6 checoslovacas, 4 polacas, 3 inglesas, 3 brasileñas, 11 norteamericanas (incluyendo 10 reestrenos y una independiente), 2 de la República Democrática de Alemania, 2 búlgaras, 1 yugoslava, 1 rumana, 1 mejicana, 1 sueca y 1 nigeriana⁴¹.

Durante la década del sesenta se buscó la variedad internacional en la programación cinematográfica cubana, pues se buscaba educar a un público

⁴¹ “El cine y la educación”, de Julio García Espinosa y Manuel Pérez, en *Cine cubano* número 69-70.

que había vivido sesenta años de “colonialismo cinematográfico”. Las labores de la Cinemateca y los Cine Clubes se vieron complementadas por los Cine-móviles, unidades de transporte equipadas con proyector y otros equipos cinematográficos que recorrían la isla para ofrecer funciones especiales y gratuitas en los rincones más alejados del país.

Los cine-móviles, dependientes del Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC, comenzaron a funcionar en 1961 y durante la década del sesenta sus proyecciones aumentaron progresivamente: de 4603 funciones ofrecidas en 1962, el número de las mismas llegó a 74 980 en 1969, contando con 7 284 975 espectadores⁴². Las proyecciones se iniciaban con la presentación del Noticiero ICAIC Latinoamericano, tras el cual se presentaba un largometraje de ficción. Las procedencias de estos largometrajes eran variadas: se encontraban tanto clásicos estadounidenses como filmes europeos, latinoamericanos o soviéticos.

A partir de 1963 García Espinosa ocupa el cargo de vicepresidente del ICAIC y se inicia una nueva política que comprende la realización de coproducciones con países que cuentan con una industria cinematográfica más desarrollada. En estos casos, los directores y parte del equipo técnico son extranjeros, lo que permite el aprendizaje de los cubanos que participan en el filme. Es así como nace la recientemente rescatada *Soy Cuba*, dirigida por Mikhail Kalatazov.

En 1964 esta política comienza a cambiar y se opta por dar preferencia a realizadores cubanos con experiencia en cortos documentales y de ficción. Aumenta de esta manera la producción de largometrajes, así como la cantidad de realizadores. Es así como en 1964 se producen seis películas cubanas, cinco de las cuales son óperas primas. La influencia del neorrealismo italiano en este cine que comienza a forjarse es evidente. Al mismo tiempo, la actividad en el campo del corto documental se afianza, sobre todo gracias a la

⁴² “Un reportaje sobre el Cine-móvil ICAIC”, de Héctor García Mesa, en *Cine cubano* número 60-62.

producción de Santiago Álvarez, quien se convierte en el abanderado del cine anti-imperialista en América Latina.

En 1965 se prohíben diversas películas y guiones que plantean problemas políticos, ocasionando la marcha del país de algunos talentos cinematográficos como Fernando Villaverde. Sin embargo, es también el año de *Muerte de un burócrata*, de Tomás Gutiérrez Alea, que plantea una crítica a los peligros de la burocracia en una sociedad socialista.

A partir de 1966 la producción de largometrajes se reduce a causa de la crisis económica que atraviesa el país. Sin embargo, es en estos años previos a 1970 en los cuales la producción cinematográfica cubana dará sus obras más emblemáticas, como *Lucía* de Humberto Solás, *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea y *La primera carga al machete*.

1968 es el año del centenario del comienzo de las luchas por la libertad de Cuba, por lo cual las películas que se realizan ese año desarrollan sus historias en el pasado pre-revolucionario. Para estos fines utilizan una combinación de las técnicas del documental y las influencias del neorrealismo italiano. Solamente una película trata sobre el presente: *De la guerra americana*, de Pastor Vega.

A fines de la década, a causa de la concentración de esfuerzos del gobierno en llegar a la meta de diez millones de toneladas en la recolección de caña de azúcar, la producción cinematográfica es mínima, destacándose sobre todo los cortos de Santiago Álvarez.

A partir de la década del setenta la cantidad y calidad de los largos pasan por un proceso de reflujo, al mismo tiempo que ocurren cambios políticos en el país y en la opinión internacional con respecto a la isla. Comienza una fuerte represión interna (sobre todo en el caso de la literatura) y en los filmes la carga ideológica se ve atenuada, se cubre más la problemática social que la política, disminuyendo la retórica revolucionaria a la que se le daba preferencia a fines de la década anterior. Recién a fines de los ochenta,

con la liberalización de la Unión Soviética y los fuertes conflictos del partido comunista cubano, el cine volverá a convertirse en un entorno creativo, prolífico y, en ocasiones, crítico.

Corrientes ideológicas en el cine cubano de la década del sesenta

Para comprender el ambiente cultural en el que se desarrolló el cine cubano de inicios de la Revolución debemos situarnos en el contexto ideológico de la época. Para empezar, es importante notar que los revolucionarios llegaron al poder en 1959, seis años después de la muerte de Stalin. El post-estalinismo en la esfera de influencia soviética influyó en diversos campos, incluyendo la cultura, provocando una fuerte auto-crítica y una liberalización moderada de los modelos artísticos como el realismo socialista.

Por otro lado, es fundamental comprender la importancia que tuvo Cuba durante la década del sesenta, como símbolo de la factibilidad de la Revolución en América Latina. Su persistencia a pesar del intento de invasión y el bloqueo de Estados Unidos inspiró al resto del continente, y sus políticas culturales de “descolonización” marcaron la pauta para todos los militantes latinoamericanos.

En el caso del cine, en la década del sesenta y principios de los setenta existieron importantes movimientos de cine latinoamericano que buscaban independizarse de la influencia del cine de Hollywood, buscando su propio lenguaje. La efervescencia del momento provocó diversos encuentros entre estos cineastas de Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia, entre otros países. Las reuniones en Pésaro (Italia) y los festivales de cine de Viña del Mar (que se iniciaron en 1967) sirvieron como puntos de debate de ideas alrededor del colonialismo cultural imperialista y las maneras de combatirlo a través de un cine militante.

En esta época se gestaron diversos movimientos y teorías que apuntaban a lograr un arte cinematográfico independiente, que aprovechara las tradiciones de cada país y contribuyera a la liberación del público/pueblo. Cabe mencionar, por ejemplo, el Cinema Novo de Brasil, el Tercer Cine de Argentina

y, en el caso de Cuba, las ideas del “Cine Imperfecto” de Julio García Espinosa. El autor planteaba que “hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario”, aludiendo a las posibilidades de hacer un cine “consciente y resueltamente interesado”, que no se dejara detener por los problemas de técnica o de “calidad”.

“Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no lo interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?”⁴³

Para García Espinosa, es fundamental el papel de la Revolución en el desarrollo del cine: “es la revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. (...) Por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre”⁴⁴.

García Espinosa reclama un “arte popular” que se opone al “arte de masas”: “El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. (...) Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas”⁴⁵.

Pero no solamente García Espinosa le daba esta importancia fundamental al cine como herramienta cultural e ideológica. Diversos escritos de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, entre otros, abogan por diversos puntos que contribuirían a la independencia del cine latinoamericano, como una relación más directa con el espectador, que lo tome como participante; la necesidad de contar las historias reales del pueblo, de cómo se llegó a la

⁴³ “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa. En *Cine Cubano*, número 120.

⁴⁴ Op. cit.

⁴⁵ Op. cit.

Revolución a través de una lucha persistente, contándolo con un lenguaje propio; el deber ético de reeducar el gusto del público, alejándolo de los modelos racistas y colonizadores del cine de Hollywood, entre otros aspectos.

En estos alegatos por un cine propio del pueblo, es notoria la influencia de las ideas de Karl Marx. Se habla de cine de masas contra el cine de la elite, de llevar la voz de la clase trabajadora a la pantalla, del carácter del arte como mercancía-fetiché, de la alienación cultural llevada a cabo por el cine imperialista, entre otros conceptos. Además, se hace constante referencia a la importancia que le otorgaba Lenin al arte cinematográfico.

El discurso de estos autores toma el ámbito del cine como un campo de batalla: así como se consiguió el poder político a través de la guerrilla, el cine también debe ser militante para llegar a la revolución cultural. Es por eso que Tomás Gutiérrez Alea califica al cine como “un arma ideológica del más grueso calibre”.

“El cine es un medio de gran impacto emocional en las masas. Es por definición un arte de masas, con todo lo que esto representa políticamente. Ningún otro medio influye tan hondamente en la conciencia del espectador. (...) Hoy se empieza a cumplir la voluntad del pueblo y ésta exige, en primer lugar, una gran sinceridad en la exposición de sus problemas”⁴⁶.

Para estos autores, el cine podía ejercer poderosas funciones políticas. Basta constatar lo que escribió Alfredo Guevara sobre el documental *Esta tierra nuestra*: “No es un documento de archivo sino un arma de combate. (...) Cada presentación del film tenía la misma significación de un plebiscito. El público tras verlo no podía contener sus impulsos y expresaba libremente su adhesión a la causa revolucionaria. Desencadenaba una serie de potencias y las hacía explosivas”⁴⁷. Guevara también caracteriza todas las actividades del ICAIC

⁴⁶ “El cine y la cultura”, Tomás Gutiérrez Alea, en *Cine cubano*, número 2.

⁴⁷ “Revisando nuestro trabajo”, de Alfredo Guevara, en *Cine cubano* número 2.

como “instrumentos de cultura cinematográfica y armas que abren brechas en las conciencias muertas”⁴⁸.

El control de la programación para “reeducar” el gusto del público es otro aspecto del cual los autores se ocupan, como en la ponencia “El cine y la educación”, de Julio García Espinosa y Manuel Pérez:

“El control de la programación cinematográfica hizo posible la diversificación en la exhibición de los filmes, erradicando el señorío de la producción norteamericana. (...) Descartado todo filme que atente directa o indirectamente contra la Revolución, se abren las posibilidades para que de la variedad y confrontación entre las más diversas cinematografías surjan las posibilidades de descolonización, no sólo en el plano del gusto cinematográfico sino también en el de la conciencia. Este combate contra las huellas del pasado colonial deja hoy ver los frutos de un crecimiento de la vanguardia de espectadores y un ascenso general de la capacidad de apreciación y análisis por todo el pueblo de las posibilidades del cine”⁴⁹.

Sin embargo, a pesar de las grandes responsabilidades que se otorgaban al cine como “formador de conciencias” e “instrumento educativo”, se le daba prioridad a las cualidades artísticas del cine, característica destacada desde el principio en la Ley que creó el ICAIC: “creemos sinceramente que si del creador o de la obra artística se exige un mensaje “revolucionario” (...) sólo se logrará un objetivo, asesinar espiritualmente al creador, asfixiar el arte en una cámara de oxígeno”⁵⁰.

Es así como en el cine cubano de los sesentas se optó por expresar las inquietudes y el espíritu de transformación del momento, buscando nuevos lenguajes artísticos tratando de no caer en la propaganda y el panfleto. La situación cambió en los setentas, debido a la censura y las crisis políticas del

⁴⁸ “Una nueva etapa del cine en Cuba”, de Alfredo Guevara, en *Cine cubano* número 3.

⁴⁹ “El cine y la educación”, de Julio García Espinosa y Manuel Pérez, en *Cine cubano* número 69-70.

⁵⁰ “Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura”, de Alfredo Guevara, en *Cine cubano* número 9.

régimen. Sin embargo, en el film a analizar, *La primera carga al machete*, nos encontramos en el momento de máxima creatividad al servicio de la Revolución en el cine cubano.



CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LA HUELGA

IV. 1. Sinopsis

La acción de *La huelga* (Sergei M. Eisenstein, 1924) se sitúa en una fábrica de la Rusia zarista, en la que se respira cierto descontento entre los obreros. Por ello, un capataz notifica estas inquietudes a la dirección, quien lo comunica a la policía. Ésta se contacta con espías que invaden la fábrica y el barrio obrero, mientras que los partidos de izquierda convocan a los trabajadores a la lucha mediante panfletos.

El suicidio de un obrero acusado injustamente de robo desencadena la huelga, ocasionando que la fábrica se detenga. Los obreros se organizan a pesar de la represión y presentan sus demandas a los accionistas, quienes no las toman en cuenta y las rechazan. El trabajo de los espías continúa, entregando miembros del comité organizador que delatan a sus líderes. Mientras que el comité decide continuar la huelga, la policía conspira para que unos malhechores incendien un depósito de licores y poder echar la culpa a los obreros. Sin embargo, la maniobra fracasa ante el rechazo de los huelguistas, quienes son dispersados por los bomberos.

Ocurren algunos arrestos pero la huelga sigue, por lo que el gobierno envía tropas para controlar la situación. Los obreros se manifiestan y son salvajemente reprimidos en sus propias viviendas. Mientras el líder de los obreros se niega a negociar con los jefes, la sangrienta matanza es comparada mediante el montaje con el sacrificio de un toro en un camal. Los obreros son asesinados en masa, y un rótulo final compara esta matanza con las ocurridas en diferentes fábricas rusas en la época del zarismo.

IV. 2. Esquema de secuencias

Para facilitar el análisis del filme, hemos dividido al mismo en secuencias diferenciadas y delimitadas aplicando el criterio de la gran sintagmática del cine de Christian Metz. Según Metz¹, la secuencia es una serie de planos donde se puede notar una sucesividad diegética, incluyendo a veces elipsis entre plano y plano, y en la cual hay un “sentido único” o una acción completa. En narratología, una secuencia narrativa muestra una serie de acontecimientos, cuyo conjunto es fuertemente unitario².

En ese sentido, la delimitación en secuencias se ha realizado para ordenar el análisis, sabiendo de antemano que el alcance de esta segmentación es más subjetivo que universal: el propio analista impone sus criterios, si bien basándose en las directivas propuestas por Metz. La división de secuencias de *La huelga*, para los fines de esta tesis, sería de la siguiente manera:

- 1) Créditos sobre pantalla negra. Se cierra con una cita de Lenin sobre la organización del proletariado.
- 2) Primera parte: “En la fábrica está todo tranquilo”
 - a) Movimiento en la fábrica. Obreros se esconden del capataz para discutir.
 - b) El capataz le cuenta al director sobre las charlas entre los obreros, el director lo comunica a sus superiores quienes llaman a la policía.
 - c) Lista de agentes espías: presentación de cada agente: La Raposa, la Lechuza, el Mono, el Bulldog.
 - d) Un grupo de activistas se reúne para planificar movilización, son espiados por la Lechuza. Se reúnen en el campo y en la fábrica.
 - e) Los bolcheviques convocan a la huelga y los obreros distribuyen los panfletos en la fábrica.
- 3) Segunda parte: “El motivo de la huelga”.
 - a) Robo del micrómetro: obrero lo denuncia en la dirección y lo acusan.

¹ En el ensayo “La gran sintagmática del cine”, en Metz, 2002.

² Como encontramos en Aumont y Marie, 2006.

- b) Imágenes de la fábrica y la depresión del obrero, quien finalmente se suicida. Sus compañeros lo bajan y el capataz los trata de dispersar. Se desencadena la huelga.
 - c) La huelga se expande y se detienen las máquinas. Los obreros salen corriendo por los pasillos, hay confrontaciones con trabajadores reacios. Resistencia en la vieja fundición.
 - d) Los obreros se reúnen fuera de las oficinas, presentan sus demandas, secuestran al gerente y al capataz y los tiran al agua para humillarlos.
 - e) Los obreros se alejan, las máquinas se detienen, imagen de obreros con los brazos cruzados.
- 4) Tercera parte: “La fábrica permanece cerrada”.
- a) Escenas cotidianas en el barrio obrero. Fábrica abandonada. Juegos de los niños imitando a sus padres.
 - b) Secuencia de montaje paralelo³:
 - b. 1. Burgués come solo, se pasea por la fábrica vacía, hasta las máquinas se le rebelan.
 - b. 2. Reunión de obreros en el bosque, formulan sus demandas.
 - c) Secuencia de montaje paralelo:
 - c. 1. Los accionistas leen las exigencias de los obreros pero se interesan más por el nuevo bar. Desechan el pliego de reclamos.
 - c. 2. Los policías se preparan para dispersar a los obreros.
 - c. 3. Los obreros celebran en el bosque pero llegan los policías e intentan dispersarlos, a lo que los obreros responden sentándose en el pasto.
 - d) Secuencia de montaje paralelo:
 - d. 1. Nueva reunión de trabajadores, discuten entre ellos.
 - d. 2. Los accionistas siguen debatiendo, se despiden.
- 5) Cuarta parte: “La huelga se arrastraba”
- a) Escenas de hambre, de enfado de las esposas, de abandono. Empeñan lo que encuentran para sobrevivir.
 - b) Un joven intenta robarle a dos muchachos que lo persiguen, lo encuentran y le pegan.

³ En el montaje paralelo, dos espacios o más se intercalan mediante cortes, dando la impresión de un “mientras tanto”.

- c) Joven obrero come una sopa en la calle, lee la declaración de los accionistas que rechaza los reclamos y la arranca. La Lechuza lo fotografía y revela la imagen. El obrero se encuentra con camarada y leen la declaración.
- d) La Lechuza lleva la foto al jefe de policía. Persiguen al joven obrero, hay un enfrentamiento con unos burgueses en un coche y finalmente lo arrestan y lo golpean.
- e) En un entorno de lujo burgués, el jefe de policía le ofrece pacto al joven obrero para no ir a la cárcel si colabora. El obrero acepta y delata al líder.
- f) Secuencia de montaje paralelo:
- f. 1. Líder discute con los obreros la respuesta de los accionistas. Debaten si continúan con la huelga. La Lechuza los espía y se esconden en el cementerio.
 - f. 2. Jefe de policía mueve su mano, que mediante sobreimpresión se cierne sobre los obreros al firmar un decreto de cárcel a los agitadores.
- 6) Quinta parte: “La provocación del desastre”.
- a) Un espía se reúne con “El Rey”, jefe de un grupo de malhechores, quien recluta a cinco de éstos.
 - b) El Mono espía a dos obreros en el mercado. Persecución por la ciudad.
 - c) Los malhechores atacan el depósito de licores mientras los obreros se dirigen a su reunión. Los policías no hacen nada. Los obreros no responden a la provocación, deciden apagar el incendio. Una obrera consigue llamar a los bomberos. Los hombres del Rey cometen vandalismo.
 - d) Los obreros abandonan el incendio, llegan los bomberos y los dispersan con chorros de agua. Los trabajadores luchan por huir pero no lo consiguen, los líderes son arrestados.
- 7) Sexta parte: “Liquidación”
- a) Llegan las tropas del gobierno, primera confrontación con los obreros. Niño se mete entre los caballos, la madre lo busca y empieza el enfrentamiento.

- b) Persecución de las tropas a través de la fábrica.
- c) Invasión de los militares en las viviendas de los obreros.
- d) Líder en prisión recibe propuesta de jefe de policía y de burgués.
- e) Matanza de obreros alternada con imágenes del sacrificio de un toro.
- f) Comentario final: unos ojos entrecerrados se abren, acompañados de intertítulos con mensajes.

IV. 3. Búsqueda de significados sintomáticos

Para esta parte del análisis retomaremos el concepto de “significado sintomático” que planteamos en el capítulo 1 (ver página 19). Recordemos que el significado sintomático es uno de los tipos de significado que proponen Bordwell y Thompson, el que se refiere específicamente a las relaciones entre la película y el contexto social y político en el que fue producida.

Es importante resaltar que *La huelga* formaba parte originalmente de un proyecto de serie cinematográfica que comprendería ocho filmes, llamada *Hacia la dictadura*. Sin embargo, de los ocho filmes solamente se llegó a realizar el quinto, que fue justamente *La huelga*. Los demás trataban, entre otros temas, sobre la prensa clandestina, los encarcelamientos y las deportaciones, el trabajo entre las masas, etc. El proyecto del Proletkult⁴ consistía en recrear mediante la ficción el camino que el pueblo llevó a cabo para llegar hasta la dictadura del proletariado (el régimen soviético desde que la revolución llegó al poder), siguiendo la consigna de Lenin: “La producción de los nuevos filmes, impregnados de la concepción comunista y que reflejen la realidad soviética, debe empezar con la crónica”⁵.

Si bien el guión de *La huelga* planteaba recrear las huelgas de 1903 en Rostov del Dov, en ningún momento se hace una referencia explícita a estos hechos: la huelga presentada en pantalla condensa las características de

⁴ El Proletkult, fundado en 1917 por el teórico y burócrata soviético Bogdanov, era una mezcla entre una central obrera y un movimiento de cultura popular que buscaba un arte específicamente proletario. Eisenstein se unió al Proletkult al terminar la guerra civil, haciendo teatro con Meyerhold. El argumento de *La huelga* es del Proletkult, así como los actores del filme. Ver Seton, 1960.

⁵ Citado por Grasso, 1978, pg. 27.

muchas huelgas pre-revolucionarias, configurando un resumen y una concentración de las diferentes revueltas que prepararon el camino para la Revolución. Este aspecto se refuerza en el intertítulo final, que menciona los nombres de lugares donde ocurrieron diversas masacres de obreros ocurridas en la época zarista (sobre todo en la primera década del siglo XX)⁶.

Es así como encontramos el primer significado sintomático del filme: la huelga que vemos en pantalla es una lección general, siendo representativa de varias huelgas históricas (debido a que no hay una referencia explícita del tiempo y el espacio particular e histórico de la huelga mostrada en el filme). El valor de ejemplo de esta huelga permite que los espectadores recuerden las otras revueltas obreras de las que han tenido noticias y traspasen las valoraciones que se desprenden del filme (admiración hacia los obreros, repugnancia hacia los capitalistas) a los protagonistas de todas las huelgas reales que ocurrieron antes del régimen soviético.

Pero ¿cómo está presentada esta huelga para que pueda servir de ejemplo? Esto se debe a que *La huelga* no solamente condensa las características de diversas huelgas rusas pre-revolucionarias (mencionadas al final del filme), sino que además, como menciona David Bordwell, la película “presenta una anatomía del proceso político”⁷. Y este es el segundo significado sintomático: el filme muestra todas las fases de una huelga, un proceso típico del mundo capitalista que la revolución pretende destruir

Eisenstein afirmaba que el filme “hace un paralelismo entre la “producción” de una huelga y la propia producción industrial⁸”, pues vemos de manera esquemática las diversas etapas por las que va pasando la huelga desde su inicio hasta la liquidación final. En efecto, a través de cada secuencia, somos testigos de diversas etapas: la agitación, la huelga en sí, los efectos de la inactividad, la provocación, el debilitamiento de la huelga y la masacre final.

⁶ Según encontramos en Bordwell, 1995a.

⁷ Bordwell, 1995a, pg. 74.

⁸ Citado por Bordwell, 1995a, pg. 74.

Eisenstein además diagnostica las fuerzas con las que tiene que enfrentarse la clase obrera a través de las diversas pruebas y crisis que surgen en el camino. Para presentarlas, el director se vale de una dramatización estilizada por los elementos de la forma fílmica. Es así como se presenta el tercer significado sintomático: las claras oposiciones entre los personajes que se refieren a bandos distintos de la historia de la revolución, según la teoría marxista (enfrentamiento antagónico de clases entre los obreros y las fuerzas del capital).

Así, podemos notar que en la película se trabaja por una empatía positiva hacia las fuerzas del proletariado y una caricaturización de las fuerzas del capital. El principal recurso del que se vale Eisenstein para este fin es el estilo de actuación (exagerado y grotesco en los capitalistas, espías y policías, naturalista en los obreros), además de trucos de montaje (para caricaturizar a los espías mediante sobreimpresiones) y las acciones de los personajes (mientras que los burgueses y los espías están individualizados, los pocos proletarios que destacan lo hacen sólo durante escenas cortas, dándole prioridad a las acciones masivas como las reuniones o las manifestaciones).

De esta manera se configuran los principales significados sintomáticos de *La huelga*, un filme que se apoya en oposiciones entre personajes y estratos para reforzar la idea del enfrentamiento entre clases sociales, en especial en una situación límite como una huelga, una típica respuesta a los problemas estructurales del sistema capitalista. A continuación veremos cómo la película pretende transmitirnos estos mensajes a través de diversas estrategias retóricas.

IV. 4. Identificación de estrategias retóricas

Como hemos explicado en el capítulo I, nuestra definición de “retórica” se limita a la técnica de la persuasión: los mecanismos a través de los cuales el enunciador pretende convencer al enunciatario, transmitirle un saber y que el público lo acepte. En este acápite nos ocuparemos de aquellas estrategias expresivas que utiliza la película *La huelga* para convencer al espectador del

mensaje político que desea transmitir el filme, que se relaciona con los significados sintomáticos que analizamos en el acápite anterior.

a) Una secuencia, un rollo

La estrategia de editar cada secuencia de manera que ésta coincida con un rollo de manera exacta es utilizada en todas las películas mudas de Eisenstein, y contribuye a la eficacia en la transmisión del mensaje. Cada secuencia del filme corresponde a la duración de un rollo de película, lo que posibilita que en el intermedio entre una secuencia y otra sirva para cambiar el rollo y no interrumpir la continuidad de la acción (algo que solía pasar con los proyectores manuales de la época, pues el proyccionista debía cambiar el rollo y en ocasiones su demora desconcentraba al espectador del flujo de la narración)⁹.

De esta manera Eisenstein configura unidades cerradas en sí mismas, casi cortometrajes de la misma duración, que captan la atención del espectador sin interrupciones e ilustran diferentes etapas del proceso típico de una huelga (cada secuencia tiene un título como “El motivo de la huelga” o “Liquidación”, mostrando las fases del levantamiento de los obreros), en marcha ascendente hacia el clímax.

b) Uso dinámico de los intertítulos

En *La huelga*, el director busca interactuar con su público de diversas maneras, explotando incluso los recursos más convencionales para reinventarlos a su manera. Es lo que ocurre con los intertítulos, que cobran vida y se convierten en imágenes simbólicas. Por ejemplo, cuando los caracteres del “Pero” (después de “En la fábrica todo está tranquilo”, en la secuencia 2a) se agrandan y se superponen para dar la impresión de una pieza de maquinaria, somos testigos de un uso innovador de los intertítulos que llama la atención del espectador por su dinamismo y su comparación con la máquina

⁹ Ver Bordwell, 1995a.

(ver figuras 1, 2 y 3). Como dicen Gaudreault y Jost¹⁰, esta utilización de los intertítulos tiene fines plásticos y rítmicos, pues construye una secuencia visual atractiva a partir de los caracteres rusos “H” y “O”, la cual termina sobreimpresionada con una rueda.



Figura 1

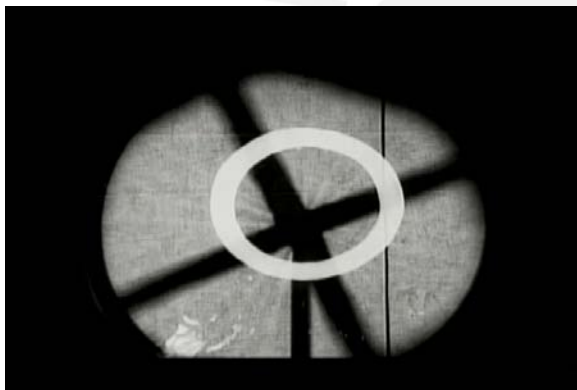


Figura 2

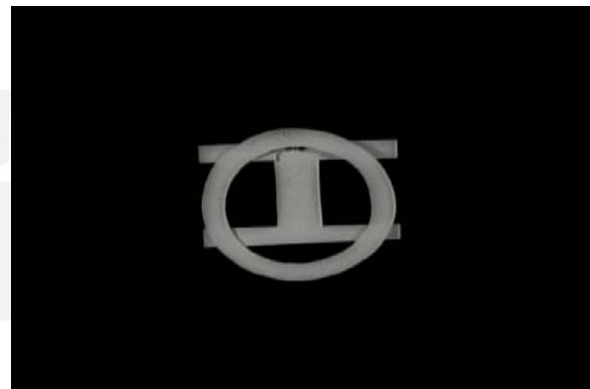


Figura 3

Por otro lado, en diversas partes del filme los intertítulos parecen ser atribuidos a toda la masa, más que a un personaje en particular, lo que refuerza el concepto de protagonista colectivo. Esto ocurre, por ejemplo, en el mitin de los obreros de la fábrica (secuencia 4b), en la que los huelguistas formulan sus demandas de manera colectiva. Los intertítulos dicen “¡Policía!”, por ejemplo, y no se ve a una sola persona que lo diga, sino que todos los obreros gritan y huyen, aludiendo a que lo han mencionado todos juntos, configurando un intertítulo colectivo, es decir, palabras pronunciadas por la “masa”.

¹⁰ Ver Gaudreault y Jost, 1995, pg. 71.

Otros intertítulos utilizan el recurso enunciativo de la ironía para provocar la adhesión del espectador al lado de los obreros. El enunciador muestra un texto y en la pantalla muestra lo contrario: por ejemplo, en la secuencia 4c, cuando el intertítulo dice “La administración, habiendo considerado las demandas de los trabajadores con el máximo cuidado...”, en realidad vemos que los accionistas se han burlado de las demandas e incluso las han degradado usándolas para limpiar sus zapatos. El uso de los intertítulos permite crear esta ironía que el espectador capta y logra que el público rechace a los accionistas por la falsedad de sus palabras.

c) Contraste entre clases sociales

El contraste que mencionamos en el acápite anterior entre las clases sociales en lucha se representa a través de diversas estrategias retóricas. El significado sintomático de las oposiciones se expresa mediante recursos visuales y temáticos. Esta oposición, que se repetía en los filmes soviéticos de vanguardia de los años 20¹¹, fue llevada a la pantalla por Eisenstein de diversas maneras, utilizando los elementos del lenguaje cinematográfico como la dirección de arte, la dirección de actores, el guión, entre otros.

Por un lado, a través del estilo de actuación de los diversos grupos se establecen diferencias. Por ejemplo, mientras los burócratas, policías y espías son representados como caricaturas grotescas, con gestos faciales y corporales muy exagerados, la masa del pueblo se presenta de manera más naturalista, para que el espectador se identifique más con este grupo. El registro de actuación de aquellos que caracterizan al proletariado busca resaltar sus cualidades humanas y heroicas, mientras que la caricaturización de las fuerzas del capital permite que el espectador los desprecie a través de la burla o el rechazo.

Otro contraste que se establece tiene que ver con la asociación entre las parejas máquinas/pueblo y oficinas/capitalistas. El trabajo manual e industrial

¹¹ Como vimos en el capítulo III.

se relaciona con los obreros, mientras que el trabajo intelectual se identifica con las oficinas de los burócratas. Como explica Bordwell, “por medio de la oposición de máquinas y burocracia, Eisenstein accede al nivel abstracto, mostrando la distinción marxista entre las fuerzas y relaciones de producción”¹². En efecto, esta distinción es central en el pensamiento de Marx: en el comunismo se aspira a sobrepasar este cisma mediante una superación de la división del trabajo. Este aspecto es retórico pues aplica la estrategia de las oposiciones para ilustrar un punto clave de la teoría marxista, es decir, para comunicar un mensaje y convencer al espectador de la verdad del mismo.

Otro recurso que diferencia las clases sociales es el de la individualización. Ésta aparece casi exclusivamente en el ámbito de las fuerzas del capital: los espías son individualizados por apodos, así como los malhechores, los burgueses y los jefes de la fábrica y de la policía configuran caricaturas identificables. En cambio, entre los obreros casi no hay diferencias: los pocos personajes que resaltan desaparecen rápidamente (el obrero traidor, el suicida, etc.). Se refuerza así el anonimato de las masas que deben trabajar unidas para llegar al cambio social, como dicta el credo comunista.

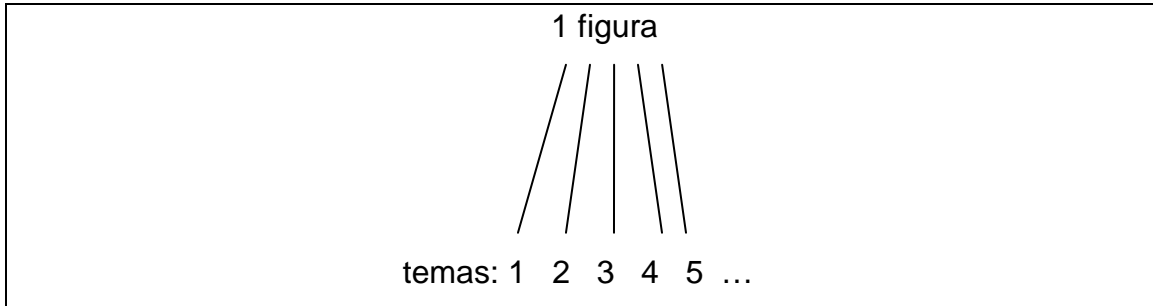
Por último, otra estrategia que refuerza la oposición entre fuerzas es la de los motivos que se asocian a cada grupo. Según Joseph Courtés, los motivos son una manera especial de relación entre los componentes figurativos y temáticos de un discurso¹³, en la cual una misma figura corresponde a diversas tematizaciones. Como dice Courtés, en el caso de los motivos, “lo figurativo es considerado como una invariante y lo temático es identificado con una variable contextual”¹⁴. Los motivos presentes en *La huelga* cumplen una función narrativa (debido al desarrollo que presentan del inicio al fin del filme) y semántica (pues cargan diversos significados, entre los que se encuentran los

¹² Bordwell, 1995a, pg. 74.

¹³ Lo figurativo es “todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales (...), todo lo que depende de la percepción del mundo exterior” (Courtés, 1991, pg. 238), mientras que lo temático “se caracteriza por su aspecto puramente conceptual” (op. cit., pg. 238). Es decir, lo figurativo expresa a través de diversos modos concretos los conceptos abstractos del plano temático.

¹⁴ Courtés, 1991, pg. 243.

conceptos de /crueldad/, /salvajismo/, /compañerismo/, entre otros). A continuación reproducimos el esquema de Courtés¹⁵ sobre el motivo para una mejor comprensión:



Un motivo que podemos encontrar en *La huelga* es el motivo del agua, que al principio se identifica con los obreros y sus lugares de reunión, asociándose a los temas de /esparcimiento/ y /unión/, como vemos en la figura 4, pero en la escena de los bomberos se vuelve contra ellos de manera agresiva, como en la figura 5, configurando el tema del /ataque/ y la /violencia/. Otro motivo es el del círculo, que al inicio se asocia con la fábrica, la maquinaria y el trabajo, debido a las formas circulares de algunas máquinas o los lugares donde se reúnen los obreros (ver figura 6), pero luego se identifica con los malhechores, pues éstos se reúnen en un lugar lleno de círculos (ver figura 7). Finalmente, en la escena de los bomberos, el círculo también se vuelve contra los obreros, quienes son atacados contra las ruedas (ver nuevamente figura 5).



Figuras 4 y 5

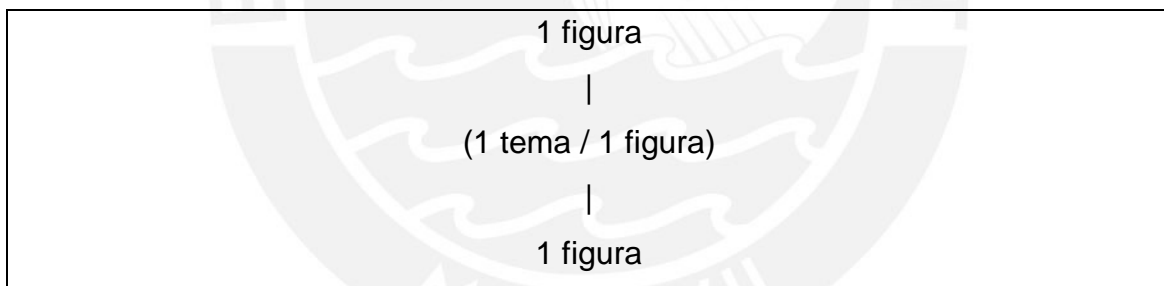
¹⁵ Op. cit., pg. 243.



Figuras 6 y 7

d) Montaje creador de metáforas

Según Courtés, las metáforas son otro tipo de relación especial entre lo figurativo y lo temático. En este caso, la relación entre dos figuras está mediatizada por un elemento temático o figurativo. El esquema para Courtés es el siguiente¹⁶:



Las dos figuras en cuestión se aproximan por un elemento de carácter ya sea temático (como cuando en la poesía se compara dos figuras por una cualidad conceptual común) o figurativo (cuando se atribuyen semejanzas debido a un aspecto visible, como la forma o el color de las dos figuras). El cine permite asociar diversas figuras para crear ricas metáforas; esto ocurre especialmente en las películas más experimentales y que explotan más el lenguaje cinematográfico.

¹⁶ Ver Courtés, 1991, pg. 245.

Hay un gran número de metáforas en *La huelga* que contribuyen a reforzar los significados sintomáticos de los que hablamos en el acápite anterior. Hemos visto por ejemplo las que se configuran a través del estilo de actuación, los motivos visuales, etc., pero ahora pasaremos a ver las que se construyen a través del montaje.

Para Eisenstein el montaje era el medio más poderoso para sugerir conceptos a partir de imágenes. Si bien en los años posteriores a *La huelga* llegó a desarrollar mucho más sus teorías (hasta llegar al concepto de “montaje intelectual” del que habla en sus escritos de la década de los 30¹⁷), en este filme se muestran los resultados de sus experimentos con lo que él llamaba “montaje de atracciones”. Lo más importante en este montaje es la emoción causada al espectador (a diferencia de la propuesta más racional del “montaje intelectual” posterior), a través de un choque que remueva la percepción del público y lo haga reflexionar¹⁸.

El interés de Eisenstein por un montaje dialéctico lo llevó a crear un gran número de metáforas puramente visuales, en las que la suma de una imagen A y una imagen B da como resultado un concepto C, es decir, un choque más que un encadenamiento de planos¹⁹. Podemos ver este mecanismo en los siguientes momentos:

- En la secuencia 2c, los espías (imagen A) son asociados mediante sobreimpresiones a distintos animales (imagen B) como el mono, la lechuza, el perro, etc., ocasionando que la /animalidad/ (concepto C) se traslade a la valoración de dichos personajes (ver figuras 8, 9 y 10). En este momento de la película, los animales son identificados

¹⁷ A través del “montaje intelectual”, Eisenstein pretendía llevar al cine conceptos complejos, incluso cuerpos teóricos, a través de la edición. Es así como elaboró el proyecto de llevar al cine el libro “El Capital” de Karl Marx. Ver Bordwell, 1995a.

¹⁸ “Atracción es cada momento agresivo, es decir, cada elemento que someta al espectador a una presión sensorial y psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada, para obtener determinadas conmociones emotivas del espectador; conmociones que, a su vez, le conduce, todas juntas, a la conclusión ideológica final”, escribió Eisenstein en su artículo “El montaje de atracciones”, de 1923 (en Eisenstein, 1977).

¹⁹ Las principales influencias en las que se inspiraba el montaje dialéctico de Eisenstein eran los ideogramas chinos, los haikus japoneses y, por supuesto, la teoría marxista, una adaptación del modelo hegeliano de tesis-antítesis-síntesis. Ver Bordwell, 1995a.

con las fuerzas del capital, identificando a los espías con las mascotas de una tienda²⁰.



Figuras 8 y 9



Figura 10

- En la secuencia 3b, se contrasta el movimiento de la fábrica (imagen A) con los rasgos de depresión y el suicidio del obrero (imagen B), mostrando por un lado la /actividad/ y por el otro la /muerte/ (ver figuras 11 y 12). El concepto C podría ser interpretado como el contraste entre el ritmo incesante de la fábrica y los sentimientos personales de los obreros, es decir, la indiferencia del sistema ante los conflictos de la gente.

²⁰ Más adelante se muestra cómo los obreros toman el control de los animales a su alrededor (en el tercer rollo, cuando vemos a los obreros con sus animales: gatos, aves de corral, cabras, domesticados y dóciles), y al final vemos que se compara al pueblo con un toro sacrificado, equiparando esta vez al pueblo con un animal indefenso.



Figuras 11 y 12

- En la secuencia 3e, al concretarse la huelga tras la movilización de los obreros, una imagen de tres obreros de diferentes generaciones (imagen A) se asocia mediante sobreimpresión con una rueda que se detiene (imagen B). La /rigidez/ (en el sentido de no-movimiento) es el concepto C que surge de la detención de la actividad de la rueda y de los brazos cruzados de los obreros, quienes además representan la unión y la lucha de la masa proletaria al hacer el mismo gesto desafiante y firme ante la autoridad (ver figura 13).

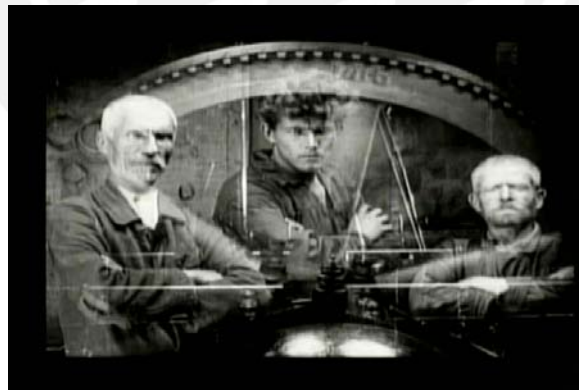


Figura 13

- En la secuencia 4c, el dueño de la fábrica muestra el nuevo invento del bar que exprime un limón (imagen A) mientras los policías acosan a los obreros en el campo con sus caballos (imagen B). El /aplastamiento/ (concepto C) efectuado por el brutal ataque se asocia al limón exprimido por el jerarca, quien tiene en sus manos metafóricamente el futuro de los obreros (ver figuras 14 y 15).



Figuras 14 y 15

- En la secuencia 5f, el jefe de policía mueve una mano abierta (imagen A) que por sobreimpresión parece dirigirse a un grupo de obreros reunidos y cerrarse sobre ellos (imagen B), mientras que prepara un documento que insta un decreto de cárcel para los huelguistas violentos. Se refuerza así en un solo plano sobreimpresionado (figura 16) el /sometimiento/ del pueblo por parte de los jerarcas (concepto C).



Figura 16

- En la secuencia 7d, el jefe de policía derrama los tinteros (imagen A) sobre el mapa del barrio obrero (imagen B). Gracias al blanco y negro, la tinta asemeja la sangre que corre encima del mapa y que anuncia la matanza que ya se está llevando a cabo en las viviendas de los trabajadores. El jefe de policía pone la mano encima de la tinta, aludiendo nuevamente al /control/ (concepto C) que ejerce sobre las vidas de los obreros (ver figura 17).



Figura 17

- En la secuencia 7e, la matanza de los obreros por parte de las tropas (imagen A) se mezcla mediante montaje paralelo con el sacrificio de un toro (imagen B), como se aprecia en las figuras 18 y 19. La /brutalidad/ de las tropas (concepto C) se ve realzada por la violencia de los cuchillazos, mientras que la sangre del toro se asocia a la de los obreros (que no se ve, pero se intuye debido a los torrentes que surgen del sacrificio del toro).



Figuras 18 y 19

Como vemos, las metáforas van aumentando su nivel de complejidad mientras avanza la película, hasta llegar a la última, la metáfora del toro, que precisa una asociación entre una escena diegética y una claramente no diegética, pues el toro no pertenece a la narración. Este estilo de metáfora era la preferida de Eisenstein, pues cargaba significados más allá del argumento del filme y hacía surgir el concepto de manera más chocante, pero el director

era consciente de que había que preparar al público para llegar a ese momento a través de metáforas justificadas narrativamente.

e) *Apelación directa al espectador*

En la película *La huelga* notamos una clara intención: su objetivo es remover al espectador de su asiento y agitarlo a favor del mensaje transmitido. Por eso mantiene vínculos con el público a través de la interpelación de los intertítulos, ya explicada líneas arriba, las metáforas que sólo son recibidas por el espectador (pues son herramientas enunciativas que los personajes no captan), entre otros elementos. Como leemos en el análisis de Desiderio Blanco de *Ciudadano Kane*, “el enunciatario es el único destinatario de la escritura cinematográfica”²¹. En efecto, mientras que los personajes no son conscientes de los rótulos y las metáforas del montaje, el espectador sí lo es, y depende de él darle sentido a las imágenes propuestas.

El momento en el que esta interpelación es más evidente es en el comentario final, que también es una metáfora: dos ojos entreabiertos se abren completamente ante el intertítulo que menciona las matanzas de huelgas pre-revolucionarias (ver figura 20). Finalmente, un intertítulo resalta la palabra “Recuerden”, dirigida abiertamente al espectador para que tome conciencia de la lucha llevada a cabo por la masa obrera y que preparó el camino para la revolución. Los ojos abiertos no son de ningún personaje, son los de un testigo que ha visto toda la historia de la huelga hasta la matanza, igual que el espectador. Como dice Blanco sobre *Ciudadano Kane*, “el espectador (...) entra en contacto con un /saber/ del que antes estaba disjunto. El enunciatario es requerido como una actancia imprescindible para que tenga sentido la secuencia”²².

La toma de conciencia que pretenden representar estos ojos abiertos nos recuerda lo que comentábamos en el capítulo I: la conjunción del enunciatario con el enunciado, el “hacer saber” que permite transmitir un

²¹ Blanco, 2003, pg. 125.

²² Op. cit., pg. 105 y 106.

mensaje y, si se consigue el efecto deseado, que éste se adhiera a la causa que busca el enunciador. Recordemos además que en el cine se da un caso muy especial, pues el “hacer saber” se asocia con el “hacer ver”, uniendo el carácter cognitivo de la persuasión con el carácter visual; en el caso de esta imagen, el concepto se representa literalmente.



Figura 20

IV. 5. Análisis enunciativo de una secuencia

Como explicamos en el capítulo I, los aspectos que nos interesan de la enunciación cinematográfica son aquellos que se relacionan con el “hacer persuasivo”, es decir, los recursos que utiliza el enunciador para lograr la adhesión del enunciatario al mensaje comunicado. En ese sentido analizaremos la secuencia 4c, que llamaremos “Asamblea en el bosque y reunión de accionistas”, pues mediante el montaje paralelo se nos presentan ambos escenarios. Debido al montaje paralelo la segmentación de esta secuencia no es cronológica sino espacial; la acción se desarrolla en tres espacios:

- a) La asamblea de obreros en el bosque.
- b) La estación de policía, en la cual los policías se preparan para reprimir a los obreros.
- c) La reunión de accionistas.

El espacio (b) aparece sólo al principio, pues los policías van al encuentro de los obreros en el bosque a la mitad de la secuencia. Asimismo, aparece brevemente otro espacio: la fábrica abandonada y el dueño solitario. Este espacio aparece como engarce con la secuencia anterior, que mostraba al dueño solo con las máquinas abandonadas.

La secuencia se inicia con el intertítulo “Formulando las demandas”, que muestra a los obreros en una asamblea en el bosque. La asamblea tiene un aire informal y relajado (todos están en grupos pequeños, discutiendo activamente pero sin peleas). Los intertítulos colectivos de los que hablamos en el acápite anterior mencionan las demandas de los obreros, como “Tratamiento justo” o “Aumento de 30% en los salarios”. Estos intertítulos se intercalan con los distintos grupos de obreros que discuten y asienten, para recalcar que las demandas pertenecen a todo el grupo, la masa obrera.

El montaje paralelo parece indicar un “mientras tanto”: se crea un efecto de suspenso cuando vemos el intertítulo “En la estación de policía” y aparecen los policías lustrando sus botas y preparándose para salir a reprimir a los obreros. Otro corte nos permite ver a los obreros que siguen discutiendo y le dan sus demandas al líder, quien las guarda en su sombrero.

Mientras los policías se siguen preparando, un obrero afirma que no hay traidores entre ellos y que lucharán hasta el fin, discurso que todos aplauden. Un intertítulo nos muestra el siguiente escenario: “Los accionistas”. Nos encontramos en una reunión de cuatro burgueses que revisan las mismas exigencias que el líder llevó en su sombrero. Las leen mientras, mediante un corte, vemos a los obreros que siguen aplaudiendo.

Si bien ha pasado un tiempo en la diégesis desde que las demandas fueron llevadas a los accionistas, podría parecer que lo que acontece a partir de ese momento es la misma reunión del bosque que vimos en un inicio. ¿Es la misma, o es otra posterior, que se desarrolla al mismo tiempo que la reunión de accionistas? Poco importa: lo que le importa al enunciador en este momento de la secuencia es la metáfora que va a presentar, para lo cual necesita que

ambos espacios se intercalen aunque esto no signifique una coincidencia temporal exacta.

Los accionistas están escandalizados por la introducción de la política en la fábrica. El suspenso aumenta cuando los policías salen del cuartel a caballo. Los accionistas rápidamente distraen su atención de las exigencias y celebran el nuevo bar del dueño de casa. Es en ese momento que mediante un corte aparecen los policías en el bosque (anunciados por el intertítulo “¡Policías!”, que pareciera dicho por todos los huelguistas) y se inicia la persecución de los obreros entre los árboles.

Los huelguistas se reúnen en un descampado y ante la orden de un líder se sientan. A través de un corte volvemos a la reunión de accionistas, en la que el dueño de casa muestra el exprimidor de limón. Es aquí donde surge la metáfora visual: cuando el burgués pone el limón en el aparato y lo aplasta, un corte nos transporta al bosque, donde un caballo se levanta en el aire, amenazante, encima de los obreros. Un intertítulo en la reunión de los accionistas hace más explícita la metáfora: “Se presiona fuerte y se consigue... el jugo”. Si bien el personaje, con esta frase, se está refiriendo al exprimidor, el enunciario, en este momento, está invitado a hacer la alusión a la explotación y represión indiscriminada de los obreros.

El caballo y el aparato se intercalan dos veces más, mientras el accionista sonrío y vemos las caras de temor de los obreros bajo las patas de los caballos. La acción en el bosque queda inconclusa (no sabemos qué pasa después del ataque de los caballos), pero la reunión de accionistas continúa. A un burgués se le cae el limón al zapato, y se limpia con las demandas de los obreros. Un intertítulo reproduce la respuesta de los accionistas: “La administración, habiendo considerado las demandas de los trabajadores con el máximo cuidado...”, aplicando el recurso de la ironía que ya analizamos en el acápite anterior.

Este intertítulo se intercala con el burgués limpiándose el zapato. Posteriormente las demandas son retiradas por un mozo que también actúa de

manera caricaturesca (lo cual lo pone del lado de las fuerzas del capital), quien se ríe del resultado de la reunión, acompañado del intertítulo irónico “Una bella respuesta”.

Hemos escogido esta secuencia porque utiliza diversas marcas de enunciación representativas de la película. En el filme *La huelga* es importante notar que hay una relación muy especial entre el Enunciador y el Enunciario (así como en todas las películas de vanguardia de la época, como veíamos en el capítulo III). Se considera al espectador un enunciario activo, un sujeto que debe interpretar las imágenes. El enunciador, de esta manera, lleva a cabo su propio programa narrativo:

$$PN = \text{Enunciador} \rightarrow (\text{Enunciario} \cap \text{enunciado})^{23}$$

Lo que se propone el enunciador es que el enunciario se ponga en conjunción con el enunciado y que de esta manera “conozca la verdad”, una verdad contada por primera vez desde el punto de vista de los oprimidos y no de los poderosos. Como vimos en el capítulo III, el régimen soviético fue el primer gobierno proletario de la historia, por ello su cine buscó nuevas maneras de relacionarse con el espectador para transmitirle contenidos ideológicos.

El enunciador, en este caso, espera de manera ambiciosa que el enunciario llegue a la conjunción con la información otorgada, pero no solo eso: también busca convencerlo, es decir, que el enunciario se adhiera al mensaje que propone el enunciado, como vimos en el capítulo I cuando mostramos las diferentes posiciones del enunciario ante el enunciado (adherente, simpatizante, oponente y receloso)²⁴.

A lo largo de *La huelga* notamos muchos rasgos de autoconciencia (presentación manifiesta de las marcas de enunciación) a través de diversos recursos, como que los personajes miren a la cámara o los comentarios extra-

²³ A través de un programa narrativo modal: $PN = \text{Enunciador} \rightarrow (\text{Enunciario} \cap / \text{poder ver}/)$, un PN que usan todas las películas pero no siempre con los mismos objetivos.

²⁴ Ver página 26.

diegéticos, como al final del filme los ojos abiertos y el intertítulo “Proletarios, ¡recuerden!”. Estas marcas muestran la presencia del enunciador en plena labor del hacer persuasivo que comentamos en el capítulo I.

En el caso de nuestra secuencia, podemos ver las marcas enunciativas por ejemplo en los intertítulos irónicos que comentamos en el acápite anterior. Estos intertítulos hacen comentarios que dotan de una carga disfórica a las fuerzas del capital y de una carga eufórica a los proletarios. La ironía se refiere negativamente a un aspecto que el espectador está invitado a despreciar, a rechazar. Los intertítulos son vistos solamente por el espectador, no por los personajes, por ello constituyen un recurso privilegiado de comunicación directa entre el enunciador y el enunciatario. La ironía, asimismo, solo es captada por el espectador, convirtiéndose también en un rico recurso enunciativo.

Sin embargo, el recurso por excelencia para mantener una comunicación con el espectador es el montaje, figura poética/retórica preferida por los directores soviéticos de los años 20. El énfasis de estos directores en el montaje para crear una reacción intelectual se debió a los estudios que empezó Lev Kulechov y continuaron Pudovkin, Dovchenko y por supuesto Eisenstein²⁵.

Como hemos comentado en el acápite anterior, las influencias de Eisenstein para crear su teoría sobre el montaje iban desde los haikus japoneses hasta los ideogramas chinos, pasando por Pavlov y la filosofía marxista, heredera de la dialéctica hegeliana. La confianza de Eisenstein en el poder del montaje para transmitir conceptos intelectuales era tal que uno de sus proyectos consistía en llevar al cine la obra de Marx *El Capital*, usando el montaje de choque para poner al alcance del proletariado el materialismo dialéctico.

El espectador, al verse enfrentado a estos estímulos (el montaje de choque, en el que una imagen A y una imagen B crean un concepto C), se ve

²⁵ Ver Bordwell, 1995a.

obligado a sintetizar estos conflictos de imágenes, participando en el proceso de creación de significado. En este caso, la manipulación del enunciador consiste en, además de un /hacer ver/, un /hacer pensar/ (más que un /hacer creer/ que sería la persuasión de una simple película de propaganda/) que espera de su público al confrontarlo con las imágenes.

Eisenstein creía en el poder del cine para hacer pensar al público, pero sabía perfectamente los efectos que quería provocar. En esto también interviene el ritmo del montaje, que por ejemplo en nuestra secuencia incluye planos cortos y cortes abruptos entre diferentes espacios, para que el público recoja una impresión total de ese choque perceptivo, emocional e ideológico, impresión que conducirá a la reacción: el mismo acto de enunciar prevé la interpretación de la historia. Mediante ese ágil “montaje de atracciones”, de planos de corta duración y cortes en acciones incompletas, el espectador entra en un estado alerta y sensible ante las imágenes, las cuales han sido creadas por el enunciador para remover al público y hacerlo reflexionar.

Así, notamos que el enunciador tiene clara una visión política y reflexiva que organiza las elecciones sintagmáticas: la ideología es el principio organizador del montaje, y este es el principio formal de organización de la secuencia (y de toda la película). Lo vemos en esta secuencia, en la que la ubicación cronológica (qué ocurre antes, qué ocurre después) no es tan importante como el significado de las metáforas propuestas (por un lado, las fuerzas del capital “exprimen” a los obreros, y por otro, ignoran sus demandas al limpiarse los zapatos con ellas). En el caso de cada una de estas metáforas, el enunciatario está invitado a hacer lecturas conceptuales que le aportan significados complementarios, contribuyendo al mensaje global de la crueldad y el desprecio de las fuerzas del capital hacia los proletarios.

Lo que se busca en esta secuencia y en el filme en general es hacer reflexionar a la gente sobre las diferentes etapas del proceso de la huelga, más que buscar una representación documental de la misma. Es por ello que se utiliza el montaje paralelo, un recurso típicamente cinematográfico que nos distancia de la acción para verla desde un ángulo privilegiado, el del

espectador omnisciente que ve distintos espacios a la vez. Nos vemos obligados a interpretar lo que tenemos ante los ojos, en vez de ser espectadores pasivos que reciben los significados “en bandeja” sin cuestionarlos.

El montaje paralelo que usa Eisenstein permite crear metáforas visuales justificadas narrativamente, es decir, cuyos componentes pertenecen a la diégesis (no como en el caso de la matanza final, donde el toro no pertenece a la diégesis). Si bien la demostración del aparato del accionista y la represión de los obreros forman parte de la diégesis, la manera de presentarlas no deja de mostrar un comentario directo del enunciador sobre la situación. La yuxtaposición del burgués aplastando el limón y los caballos encabritándose amenazantes sobre el pueblo, así como los intertítulos, refuerzan la metáfora y hacen entender al espectador que el burgués tiene a los huelguistas en sus manos, a través del agente indirecto o adyuvante (la policía).

Es el montaje, recurso enunciativo de asociación de imágenes, el que elabora las metáforas dentro de la narración. Es así como volvemos al programa narrativo del que hablábamos líneas arriba: el enunciador está permanentemente tomando en cuenta la presencia del enunciatario. Además de la dimensión del relato, que se basa en las acciones de los actores (también definidas por el enunciador), existe la dimensión del discurso, en la cual son los actantes de la enunciación (el enunciador y el enunciatario) los que interactúan.

Recordemos que el montaje paralelo no tiene ningún sentido para los obreros, ni para los policías, ni para los accionistas: solamente lo puede ver el enunciatario, sólo tiene sentido para un espectador activo que está ahí para producir sentidos. El enunciador transmite el /saber/ al enunciatario a través de diversos recursos que vemos en esta secuencia: los intertítulos irónicos y los colectivos, el montaje paralelo, las metáforas visuales, entre otros mecanismos que establecen asociaciones que no están en el relato sino en el discurso.

Debido a estas marcas enunciativas, el espectador es el destinatario único del investimento tímico de los actantes de la narración, es decir, del lado

en el que se ubican las empatías. Evidentemente, los accionistas no consideran que sus acciones sean “malas”, pero para el espectador basta ver un burgués exprimiendo un limón (acción asociada a la represión de los obreros mediante el montaje) para marcar negativamente a estos personajes y sus actos. Por ejemplo, mientras que los accionistas sonríen ante el invento, o miran con asco y fastidio el limón sobre el zapato, estos gestos son interpretados de manera diferente por el espectador: no se comparte la risa, y el asco hacia el limón se convierte en desprecio por estos personajes caricaturescamente insensibles.

Es así como la película se va construyendo a través de diferentes mensajes que da el enunciador para que el enunciatario conozca la verdadera historia de “las huelgas” pre-revolucionarias, para que sea investido de la competencia cognoscitiva del /poder interpretar/ a través de los recursos cinematográficos que el filme pone a su alcance.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE LA PRIMERA CARGA AL MACHETE

V. 1. Sinopsis

La primera carga al machete (Manuel Octavio Gómez, 1968) cuenta la historia de una batalla previa a la independencia de Cuba que se desarrolló en el año 1868, inicio de las luchas por la liberación de España. La película se abre mostrando el final de la historia narrada: un trovador recorre el lugar donde ha ocurrido la batalla, para dar paso a entrevistas con los soldados del bando español que comentan la lucha. A partir de este momento se inicia una analepsis o vuelta al pasado, antes de la batalla, y la película intercala el estilo documental (entrevistas, extractos que asemejan un noticiero, transmisiones desde el lugar de los hechos) con las participaciones del trovador, quien a través de las letras de su música hace comentarios sobre el desarrollo de la historia.

La película cuenta los antecedentes de la batalla (el avance de las tropas mambisas¹, la respuesta de los soldados españoles, el saqueo por parte de estas últimas a la ciudad de Baire, las primeras escaramuzas), intercalados por entrevistas a los protagonistas de los hechos y a observadores y testigos como los pobladores de La Habana y Baire, terratenientes, coroneles, entre otros. También se insertan escenas costumbristas que muestran la vida cotidiana de Cuba en el siglo XIX y comentarios ilustrativos como los que tratan sobre las características del machete y las diferentes opiniones sobre el coronel Máximo Gómez.

El filme termina con la recreación de la primera carga al machete, la primera batalla en la que se utilizó esta herramienta como arma de combate. Esta escena climática termina con la última aparición del trovador, que canta la

¹ Término utilizado para referirse a las tropas que participaron en la lucha por la independencia de Cuba, compuestas por campesinos, esclavos, terratenientes, entre otros. Se destacaban por el uso del machete como arma de guerra. Ver Halperin, 1998.

misma canción del inicio, convirtiendo la película en una creación circular que vuelve a la escena inicial (el “final” de la historia) para cerrar su forma fílmica.

V. 2. Esquema de secuencias

- 1) Créditos – Trovador canta “Al filo del machete” mientras recorre los restos de la batalla.
- 2) Entrevista con soldados españoles después de la batalla.
- 3) Entrevista grupal con figuras representativas de la sociedad cubana (artesano, terrateniente, soldados) sobre las consecuencias de la batalla.
- 4) “Noticiero”: voz en off relata los primeros antecedentes de la batalla: toma de San Salvador de Bayamo. Avance de las columnas españolas desde Manzanillo.
- 5) Llegada a Baire de las tropas españolas.
- 6) Entrevista a Coronel Quirós en Baire, explica las razones de la detención del avance de las tropas.
- 7) Intertítulo “En La Habana, capital de la siempre fiel Isla de Cuba” da paso a secuencia en la ciudad, en la que el personaje interpretado por Juan Llauradó interroga a los ciudadanos sobre sus opiniones alrededor del avance de las tropas mambisas.
- 8) Intertítulo “Donato Mármol, coronel del Ejército Libertador y su Estado Mayor”. Entrevistas a Mármol y otros soldados.
- 9) Segunda canción de trovador en ciudad vacía.
- 10) Estado mayor de tropas españolas contando sus planes (continúa en secuencia 12).
- 11) Entrevista a coronel español llevando pobladores a través de la selva, una mujer denuncia que la llevan como prisionera (continúa en secuencia 13).
- 12) Coronel Quirós cuenta el ataque de Venta de casanova, desestimando las fuerzas insurrectas (continúa en la secuencia 14).
- 13) Prisionera denuncia los abusos y los soldados la alejan.
- 14) Coronel Quirós afirma que han sido muy bien recibidos por la población.
- 15) Saqueo de Baire: violenta entrada de españoles relatada por voz en off de víctima.

- 16) Entrevista a mujer violada con *flashbacks* del saqueo.
- 17) Intertítulo “Su Excelencia, el Capitán General de la siempre fiel Isla de Cuba, Don Francisco Lersundi” introduce al coronel del ejército español en su casa hablando sobre el estado de las luchas contra los insurrectos.
- 18) Tercera canción de trovador en ciudad vacía, intercalando imágenes de ejército avanzando en el campo.
- 19) “Noticiero” relata encuentro entre tropas en Babatuaba con tono triunfalista. Imágenes de los restos de la batalla.
- 20) “Noticiero” relata la vida en Bayamo. Entrevista a pobladores, discusión de gente en la plaza y relato del encuentro de Babatuaba a cargo de dos soldados mambises.
- 21) Intertítulo “El machete” presenta imágenes sobre los usos del machete. La voz en off dice distintos nombres del machete, describe sus usos.
- 22) Intertítulo “Anatomía de un jefe” presenta a las tropas cubanas preparándose para ir a Baire. Las imágenes de un caballo blanco se intercalan con las opiniones sobre Máximo Gómez.
- 23) Cuarta canción de trovador, sobre Máximo Gómez, se intercala con imágenes de tropas cubanas avanzando a Baire.
- 24) “Noticiero” muestra a las tropas en el campo el 25 de octubre de 1868, anuncia la primera carga al machete y mira con binoculares los momentos previos a la batalla.
- 25) La batalla: primeros encuentros, ataques con armas de fuego, inicio de la carga al machete.
- 26) Última aparición del trovador: fin de la batalla, trovador camina entre cadáveres por el río cantando la primera canción “Al filo del machete”.

V. 3. Búsqueda de significados sintomáticos

Nuevamente volvemos al concepto de significado sintomático, explicado en el capítulo I (ver página 19), que se refiere a la relación del mensaje del filme con su contexto social y político: el significado sintomático es, como señalamos anteriormente, aquel que refleja las características sociales del entorno o personales del autor. En ese sentido es importante mencionar que *La*

primera carga al machete, al igual que *La huelga*, es un filme que homenajea las luchas pre-revolucionarias². En el caso cubano, se trata de conmemorar el centenario del inicio de estas luchas. En efecto, en 1968 la producción cinematográfica cubana se dedicó a celebrar este aniversario con una serie de filmes históricos que trataban diversos momentos de la lucha pre-revolucionaria (así como el proyecto *Hacia la dictadura* del cual formaba parte originalmente *La huelga*).

En el caso de *La primera carga al machete*, el momento histórico retratado es el comienzo de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), evento que es considerado un antecedente simbólico de la lucha por la independencia de Cuba y, en un sentido más amplio, como el primer paso de un camino que llega hasta la Revolución. Es así como el primer significado sintomático es muy evidente: la cinta busca conmemorar el centenario de un evento fundamental en la historia de Cuba, el comienzo del uso del machete como arma de combate en el contexto de la Guerra de los Diez Años.

En 1968 en Cuba se realizaron diversos largometrajes y cortometrajes documentales y de ficción sobre los cien años de lucha revolucionaria, como por ejemplo *Lucía*, de Humberto Solás³. *La primera carga al machete* es la única película que conmemora un evento tan lejano históricamente: en efecto, el inicio de las luchas por la independencia de España se marca en el año 1868, con el comienzo de la Guerra de los Diez Años, que si bien fracasó y los cubanos tuvieron que esperar hasta 1898 para independizarse de España, marcó un hito en la lucha revolucionaria de Cuba y de América Latina.

Al interior de la Guerra de los Diez Años, lo que se ha querido resaltar en el filme ha sido la lucha con el machete, un instrumento típico de los trabajadores del campo que fue utilizado con resultados positivos en las batallas contra los españoles. *La primera carga al machete* busca poner en relieve el inicio del uso de este instrumento convertido en arma de guerra, dando una lección histórica que, mirada a la luz de los cien años de diferencia

² Ver *Cine cubano*, número 56/57.

³ Ver *Cine cubano*, año 1968.

entre la historia narrada y la producción del filme, puede inspirar la lucha contemporánea a la época de la realización de la película.

En efecto, el siguiente significado sintomático es el que se relaciona con los paralelos entre la época en la que se desarrolla el filme y el momento en el cual fue filmado. Los cien años de diferencia no impiden establecer paralelos entre las luchas revolucionarias de los protagonistas de cada evento histórico. Es así como, por ejemplo, en la secuencia 22 “Anatomía de un jefe”, los mambises hablan de Máximo Gómez sin nombrarlo, destacando sus virtudes y su origen extranjero. Esta secuencia nos recuerda el papel de Ernesto “Che” Guevara en la Revolución cubana, estableciendo un claro paralelo entre el pasado y la actualidad. El espectador de la época en la que se estrenó el filme escucha hablar sobre Máximo Gómez, un extranjero que vino a Cuba a hacer la revolución en el siglo XIX, pero lo escucha en pleno año 1968, apenas un año después de la muerte del “Che”; los paralelos son evidentes y la película aprovecha esa similitud para hacer un homenaje a ambos héroes revolucionarios.

Este significado sintomático es más bien sutil, pero como dice Marc Ferro en *Historia contemporánea y cine*, son las películas sobre el pasado las que mejor nos hablan sobre el presente⁴. Esto nos demuestra que una película sobre el pasado puede tener significados sintomáticos sobre la misma época en la que es filmada. En efecto, la lucha de los mambises se identifica con la de los revolucionarios del siglo XX, aunque hayan cambiado los enemigos (los españoles por un lado, el capitalismo por otro). Es inevitable pensar en los guerrilleros de Sierra Maestra y en la precariedad de sus medios cuando vemos las imágenes de los mambises en la selva con sus machetes. Sin embargo, el triunfalismo con el que se presenta a los mambises nos recuerda que los guerrilleros salieron vencedores a pesar de la desigualdad de condiciones.

⁴ Ferro, 1995.

Un tercer significado sintomático es la oposición entre mambises y españoles, expresada a través de las empatías que se pretenden causar a través del relato. Es claro que las tropas mambisas están marcadas con un acento eufórico, gracias a la música triunfalista que acompaña sus avances, la narración del noticiero que se pone totalmente de su lado, y la presentación de sus altos mandos como seres humanos con esperanzas, miedos y las virtudes del heroísmo.

Por el contrario, las tropas españolas son presentadas de manera disfórica, resaltando sus abusos contra el pueblo y sus mentiras (como en la escena previa al saqueo de Baire, en la que el coronel Quirós afirma que han sido “muy bien recibidos por la población” y que “restablecerán el orden”). En el siguiente acápite notaremos cómo a través de estrategias retóricas y expresivas se enfatiza este contraste entre los bandos en conflicto.

Es así como la película construye sus significados sintomáticos: por un lado, la necesidad de la lucha revolucionaria (equiparada con la lucha independentista) con los medios que se tengan al alcance, y por otro lado, el estado de alerta ante los enemigos de esa lucha, ya sean los españoles o las fuerzas del capital que pretenden acabar con la Revolución. Podemos encontrar similitudes con el motivo de David y Goliat (un combatiente aparentemente débil ante un enemigo poderoso), que se repite en el combate de los machetes de los mambises contra las armas de fuego de los españoles, y en el enfrentamiento entre la isla de Cuba y el poderío de los Estados Unidos, quienes intentaron durante buena parte de la década de los sesenta derrocar al régimen de Fidel Castro.

V. 4. Identificación de estrategias retóricas

La primera carga al machete emplea un importante número de estrategias retóricas para interactuar con su público y persuadirlo del mensaje del filme. A continuación enumeraremos estas estrategias y sus funciones al interior de la estructura fílmica.

a) *El trovador*

El trovador, interpretado por Pablo Milanés, es el encargado de comentar los hechos que se van sucediendo en la pantalla a través de la letra de sus canciones. Sus apreciaciones están siempre destinadas a engrandecer la lucha independentista, a justificar la violencia de los mambises debido a su carácter libertador, a llamar la atención hacia las virtudes de las tropas cubanas. Por ejemplo, en la canción que abre el filme, el lenguaje enfatiza la necesidad de la batalla: “entonces hubo que matar al filo del machete / mil batallas ganar al filo del machete”. También se glorifican las hazañas de los soldados mambises (“pronto se pudo saber / de las glorias alcanzadas”), se enfatiza el patriotismo (“miles de machetes nuevos luchan en su tierra amada” o “por Cuba, por nosotros, por vivir”), se recuerdan slogans de la Revolución (“la libertad es el pan de nuestros días”) y se elogia la personalidad de los soldados (“a matar o a que lo maten / .así marcha este soldado de la vida”).

Los momentos en los que aparece el trovador son casi atemporales, pues salen de la historia narrada para mostrar al personaje caminando por la ciudad vacía (ver figura 21), excepto al principio y al final, que lo muestran entre los heridos de la batalla (ver figura 22). La letra de las canciones habla sobre diversos aspectos de las tropas mambisas, como su valentía, su perseverancia, mostrando que el comentario está totalmente del lado de los cubanos.



Figuras 21 y 22

Manuel Octavio Gómez afirma, en entrevistas de la época, que en un primer momento se pensó que el trovador cantara décimas, para ser más acorde con el momento histórico retratado. Sin embargo, se decidió que Pablo Milanés cantara sus propias canciones, inspiradas por el material histórico investigado. Como dice Manuel Octavio Gómez: “creo que esta música puede resultar un poco más de nuestro gusto y más acorde con la tónica general de la película”⁵.

Es así como las canciones de trova (un ritmo muy cercano a los cubanos en los sesentas y, además, muy relacionado a la retórica revolucionaria) se conectan con el espectador a manera de comentario y de conexión entre secuencias: “además de ser un elemento que cumple plenamente una función de narración lírica (...), es un personaje que ayuda a trasladarse de una secuencia a otra”⁶, según el director, quien hace una comparación entre el personaje del trovador y la figura del coro en la tragedia griega.

b) *El noticiero*

Si bien toda la película está construida como un largo documental, compuesto por entrevistas, narraciones y cobertura desde el lugar de los hechos, hay fragmentos que nos hacen pensar en un noticiero cinematográfico. Esto se debe a la voz en off que relata los sucesos a manera de noticias que están ocurriendo “en directo”, dando la impresión de actualidad y cercanía.

Esta estrategia sirve para acercar al público cubano, que ha pasado ya ocho años viendo el noticiero del ICAIC y los documentales de Santiago Álvarez y está acostumbrado a esa forma de presentar la realidad⁷. Es así como la historia se vuelve más “creíble” y el espectador no termina viendo la historia como algo lejano a su realidad, sino que le permite establecer los paralelos de los que hemos hablado líneas arriba.

⁵ “Entrevista a Manuel Octavio Gómez”, de Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57, pg. 5

⁶ “Entrevista a Manuel Octavio Gómez”, de Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57, pg. 5.

⁷ Como vimos en la revisión de la historia de la industria cinematográfica cubana, en el capítulo III.

Gómez buscaba utilizar “elementos muy modernos del cine” debido a una “voluntad conceptual de hacer la película más viva, más vigente”.⁸ Es por ello que la película utiliza elementos típicos del documental o el noticiero como la voz en off, que aporta credibilidad a la narración debido a su tono (muy similar al de un noticiero del ICAIC) y la elección de las palabras (utilizando un lenguaje muy periodístico). La voz en off, además, así como el trovador, desliza comentarios a favor de las tropas mambisas, resaltando sus virtudes o criticando los excesos de los españoles.

c) *Los entrevistadores y los testimonios*

La figura del entrevistador tiene dos variantes: la primera, que aparece durante la mayor parte de la película, es el entrevistador fuera de cámara, cuya voz pertenece al director Manuel Octavio Gómez⁹. La segunda es el entrevistador en pantalla, interpretado por el actor Juan Llauradó, que aparece solamente en la secuencia de la plaza de La Habana, interrogando a los pobladores sobre sus opiniones alrededor de la lucha independentista (ver figura 23). Ambas figuras muestran la dinámica de la entrevista consistente en pregunta/respuesta, la cual se opone a la narración de una sola persona (como ocurre, por ejemplo, con la voz en off). En ocasiones las reacciones de los entrevistados muestran el desborde de sus emociones, como en el caso de la mujer violada que se niega a contar lo que ya hemos visto en imágenes (figura 24).



Figura 23

⁸ “Entrevista a Manuel Octavio Gómez”, de Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57, pg. 2.

⁹ Ver *Cine cubano*, 1968.



Figura 24

La figura de los entrevistadores contribuye al objetivo del director de dar la impresión de que este hecho histórico era “visto por una persona que presencia realmente los hechos”¹⁰. La estrategia de la entrevista, por ello, sirve para dar la impresión de más actualidad, más cercanía, no como en las películas históricas tradicionales que, como opina Gómez, tienen un tratamiento “de museo, de cosa muerta”¹¹.

Los testimonios de los personajes nos hacen suspender por un momento la noción de que estamos viendo una ficción¹². Por otro lado, el entrevistador en pantalla, más que un periodista objetivo, es un provocador que insiste y crea la polémica, dando la impresión de un personaje vivo que podría haber existido perfectamente en esa época de debates y confrontación de ideas.

d) *La movilidad de la cámara*

La cámara inquieta de *La primera carga al machete* que persigue a los personajes y cambia constantemente su foco de atención nos hace pensar en un documental. La cámara que graba los testimonios es un elemento presente, e incluso muchas veces los testigos o el entrevistador la miran directamente (ver figura 25). No se esconde su presencia, como ocurre en el cine clásico de

¹⁰ “Entrevista a Manuel Octavio Gómez”, de Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57, pg. 2.

¹¹ Op. cit., pg. 2.

¹² Es importante notar que en la película se utiliza solamente el sonido directo, sin usar el doblaje que era común en otros filmes de la época (como *Lucía*, de Humberto Solás, 1968), lo que da más verosimilitud a las entrevistas.

ficción, como por ejemplo el modelo de cine de Hollywood, en el cual los personajes nunca se dirigen a la cámara.



Figura 25

El énfasis en la presencia de la cámara es una clara influencia del cine directo y del *cinéma vérité*, que tuvieron su máximo apogeo en la década de los sesenta¹³. Estas corrientes buscaban darle mayor verosimilitud¹⁴ a lo filmado gracias a la movilidad de la cámara, cualidad que por cierto no se podía lograr en momentos previos de la historia del cine debido a las dimensiones de los equipos. En los sesenta, con el desarrollo de la tecnología cinematográfica, las cámaras se hicieron más livianas y se pudo trabajar con cámara en mano, contribuyendo a trasponer el movimiento del operador a la cámara y por lo tanto a lo filmado.

En *La primera carga al machete*, la cámara es concebida, según el director, como “un personaje más, un elemento activo que participa en las complicaciones de la acción”¹⁵. En efecto, en las escenas de entrevistas la cámara “persigue” a los personajes: ellos avanzan y la cámara sigue su movimiento, a veces enfocando su espalda, como si fuera un documental verídico. Los entrevistados tienen opiniones muy diferentes y hablan al mismo tiempo, mientras que el movimiento de la cámara parece hacer eco a esta confusión. Este es un efecto deseado por el director para transmitir la variedad

¹³ Ver Bordwell y Thompson, 1995.

¹⁴ En el sentido semiótico de /hacer-parecer-verdad/, concepto que trabajaremos con más detalle en el próximo acápite.

¹⁵ “Entrevista a Manuel Octavio Gómez”, de Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57, pg. 8.

de criterios existentes en el momento histórico y el enfrentamiento entre ellos, contando con la cámara como ágil testigo.

e) *Intertítulos*

Los intertítulos no son una característica exclusiva del cine mudo: en el cine documental y en los noticieros cubanos se utilizaban para separar secuencias o introducir comentarios explicativos. En *La primera carga al machete* se usan cinco intertítulos para dar paso a secuencias específicas, varios de los cuales conllevan una carga ideológica. Por ejemplo, el intertítulo “Anatomía de un líder” funciona para presentar de manera eufórica al coronel Máximo Gómez, pues la palabra “líder” está revestida de una carga positiva.

En el intertítulo “En La Habana, capital de la siempre fiel Isla de Cuba” (ver figura 26) encontramos un componente irónico, pues lo que ocurre a continuación es una gran polémica entre los pobladores que demuestran que no son tan leales a la corona española. Así como vimos en el análisis de *La huelga*, aquí se utiliza la ironía como un recurso enunciativo que solamente capta el espectador, no los personajes. La ironía presente en este intertítulo busca que el público cuestione lo que se le ofrece y que saque conclusiones por su cuenta, planteando la presencia de un espectador activo y consciente.



Figura 26

f) *Fotografía de alto y bajo contraste*

El recurso expresivo que más llama la atención del filme es la fotografía, que durante la mayor parte de la película se presenta en un alto contraste muy marcado. El uso expresionista de la fotografía fue ampliamente comentado en la época del estreno de la cinta, por lo cual hay mucha información al respecto en entrevistas y críticas¹⁶.

El director afirma¹⁷ que, por un lado, la primera inspiración de este alto contraste fue la fotografía de los primeros tiempos del cine y los daguerrotipos de la época retratada, que tenían una imagen similar, “quemada”. Sin embargo, Gómez y el director de fotografía Jorge Herrera decidieron profundizar en este aspecto estético y le otorgaron cualidades dramáticas: al eliminar los tonos intermedios y quedarse con el blanco y el negro puros, se refuerzan las diferencias entre las tropas (españolas vestidas de negro y cubanas vestidas de blanco), polarizando aún más la situación de confrontación.

Por otra parte, si bien la mayor parte del filme está filmada con este tipo de fotografía, hay escenas que aparecen con un contraste muy bajo, con una imagen muy gris que tampoco se ve “normal”. Son las escenas en las que se entrevista a los coroneles españoles Quirós y Lersundi (ver figura 27), quienes aseguran que todo está bajo control y que sus tropas son bien recibidas por la población, lo que es refutado por las imágenes. Como explica Gómez,

“Pretendíamos dar un contraste y un modo de apoyo dramático y expresivo a lo que decían estos personajes, tratando de restarle importancia al alzamiento de los cubanos y dando una falsa impresión de tranquilidad y sosiego en la isla. Lo que realmente sucedía aparece en las zonas contrastadas del filme, pero de acuerdo a una gradación con diversos matices que coinciden con el grado de crudeza y violencia de los distintos acontecimientos”¹⁸.

¹⁶ Ver revista *Cine cubano*, año 1968.

¹⁷ En la entrevista realizada por Enrique I. Colina, en *Cine cubano* número 56/57.

¹⁸ Op. cit., p. 6.



Figura 27

De esta manera, la fotografía se convierte en un indicador de la carga emocional de las escenas: mientras las escenas con bajo contraste intentan llamar la atención sobre la hipocresía y la falsedad de los personajes que aparecen en ellas, las secuencias con alto contraste pretenden mostrar la realidad tal cual ocurrió, llegando a su máximo nivel en los momentos de mayor intensidad, como el saqueo de Baire (figura 28) o la batalla final (figura 30).



Figura 28



Figura 29

El sentido de esta estrategia es probablemente el más difícil de reconocer por parte del espectador, pues no es un recurso que se use convencionalmente de esta manera. De hecho, la fotografía expresionista muchas veces se utiliza para falsear la percepción de realidad, no a la inversa. Por ello este aspecto fue uno de los más discutidos al momento del estreno del filme¹⁹.

V. 5. Análisis enunciativo de una secuencia

La secuencia elegida para analizar es la número 7, a la que llamaremos “Secuencia de la Plaza de la Catedral”. Para analizarla a profundidad, la dividiremos en siete sub-segmentos, que se corresponden con la definición de Metz de “escenas”²⁰.

- (1) Llauradó interroga a anciano y a hombres con barba.
- (2) Llauradó entrevista a dueños de una imprenta.
- (3) Llauradó conversa con empleado público y hombre canoso que interrumpe.
- (4) Café: conversación sobre impuestos y contrabando.
- (5) Discusión grupal en la plaza.
- (6) Conversación sobre situación entre cubanos y españoles (no está Llauradó)
- (7) Vuelve Llauradó y siguen discutiendo, llegada de voluntarios para dispersar con armas a la gente de la plaza.

La secuencia comienza con el intertítulo “En La Habana, capital de la siempre fiel Isla de Cuba”. A continuación, la cámara se pasea por la plaza de la catedral hasta encontrar al personaje interpretado por el actor Juan Llauradó. Se nota en él una actitud de búsqueda, pues escucha las conversaciones de la gente que se cruza en su camino. Se detiene al escuchar a dos hombres que

¹⁹ Ver revista *Cine cubano*, 1968.

²⁰ Según la definición de Metz, 2002, la escena es un sintagma de la banda de imágenes que se caracteriza por presentar una continuidad espacio-temporal en la que el significado es continuo.

conversan sobre “el departamento de Oriente”, donde se está desarrollando la insurrección.

Durante la conversación, la cámara cambia del plano general o de conjunto (figura 30) a los primeros planos, para acercarse al sujeto que habla. Uno de los hombres mira constantemente a la cámara, como indignado por su presencia (figura 31). Llauradó debe perseguir a los hombres para que le den sus testimonios, por lo cual muchas veces la cámara los enfoca de espaldas, efecto más típico de un documental que de una ficción.



Figura 30



Figura 31

Hay pocos cortes en el desarrollo de la acción, privilegiando la toma larga y eliminando el recurso del plano/contraplano. La cámara sigue a los personajes mientras se turnan la palabra y enfoca también las reacciones de Llauradó. La insistencia de esta especie de entrevistador también se enfatiza mediante el movimiento circular de la cámara alrededor del hombre que se resiste a opinar, y es acosado por Llauradó, quien le pregunta directamente “¿qué piensa del departamento oriental?” (figura 32). La cámara se detiene

cuando la situación cambia: es el entrevistado el que le pregunta a Llauradó su opinión, quien la proclama de manera declamatoria: “yo pienso que hay mucha gente tranquila aquí y mucha gente luchando allá”.



Figura 32

La siguiente escena continúa el esquema de movilidad de la cámara, que empieza en un plano abierto para luego acercarse a los rostros de los sujetos que hablan. Llauradó entrevista a los dueños de una imprenta, quienes le explican la situación en la que se encuentran, conversan sobre la censura y Llauradó responde con una sonrisa irónica que la cámara registra de manera atenta. Llauradó, de esta manera, se muestra no como un entrevistador periodístico que pretende ser objetivo, sino como un personaje que desliza sus propias opiniones al respecto del tema que le interesa.

Un empleado público es el entrevistado en la siguiente escena. Mira directamente a la cámara, sin embargo ésta no se queda fija en él, sino que busca otros interlocutores entre el público que pasea por la plaza. Es así como interviene un hombre mayor que cuestiona lo que dice el empleado público, expresando su opinión de manera radical. Si bien Llauradó trata de confrontarlo para que siga hablando, el hombre desaparece, dejando al empleado público continuar su declaración.

La escena posterior nos muestra un café en el que la cámara se pasea hasta encontrar nuevamente a Llauradó que pregunta a sus compañeros de mesa sobre los impuestos de España. La discusión se exalta y las personas de

la mesa contigua también participan. Llauradó busca más participación, cambiando de lugar, hasta que las voces se confunden y no se llega a entender lo que dicen. La cámara también reproduce esta confusión, que se ve reforzada en las imágenes de alto contraste, pues no se llega a distinguir exactamente lo que sucede debido al movimiento y el blanco y negro reventado (ver figura 33).



Figura 33

La discusión continúa en la plaza, pero los gritos entre ambos bandos no permiten que se identifiquen las palabras. La cámara prefiere esta vez enfocar los grupos más que dedicarse a primeros planos. Sin embargo, esta exaltación dura poco, pues nuevamente pasamos a un momento de más calma y discusión más tranquila, con un nuevo personaje que opina y confronta a los demás, quienes siguen mirando a la cámara en repetidas ocasiones. Conversan sobre las abismales diferencias entre cubano y españoles y nuevamente surge la exaltación.

La cámara se queda poco tiempo con cada personaje, hasta que vuelve Llauradó, quien pregunta sobre las reformas del gobierno de España. No hay mucho tiempo para las respuestas porque llegan los voluntarios a dispersar a la muchedumbre y otra vez comienza la confusión: la cámara se mueve inquieta por la plaza, en una escena masiva que transmite la violencia de la represión y la exaltación del momento (ver figura 34).



Figura 34

Hemos escogido esta secuencia porque contiene diversos recursos enunciativos que se repiten a lo largo del filme, aunque utiliza uno que no encontramos en el resto del metraje (el personaje de Juan Llauradó). Estos recursos son los que ya hemos mencionado líneas arriba: la movilidad de la cámara en busca de los personajes, atenta al cambio entre los momentos de calma y de confusión; los personajes mirando a la cámara; la impresión de que estamos viendo un documental más que una ficción, entre otros.

Sobre este último punto es importante recalcar la delgada línea que separa ambos géneros, el documental y la ficción. Como dicen Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico*, “toda película participa a la vez de los dos géneros (...) De hecho, lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador”²¹. En efecto, los autores hablan de una “actitud documentalizante” que toma el espectador cuando se enfrenta a un documental, en la que capta las imágenes como indicios²². “La imagen se concibe como la retención visual de un [momento] espaciotemporal «real»”, dicen Gaudreault y Jost citando a Jean-Marie Schaeffer.

Gaudreault y Jost usan la expresión de Roland Barthes con respecto a la fotografía (“haber-estado ahí”) para describir la actitud documentalizante, mientras que la actitud ficcionalizante, por el contrario, se configura debido a la

²¹ Gaudreault y Jost (1995), pg. 39.

²² En el sentido de Peirce: “Un indicio es un signo que remite a un objeto que designa porque se ve realmente afectado por ese objeto”. Citado por Gaudreault y Jost, 1995, pg. 40.

organización del material profílmico²³ en una estructura narrativa que “nos anima a considerar como «estando-ahí» esos «haber-estado-ahí» que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara”²⁴. Es decir, se apela a la verosimilitud, un efecto que en semiótica se define como un /hacer-parecer-ser/ lo que /no-es/: se hace parecer la representación de la batalla (con actores, decorado, etc.) como si fuera la verdadera batalla, como si las cámaras hubieran grabado la acción del siglo XIX.

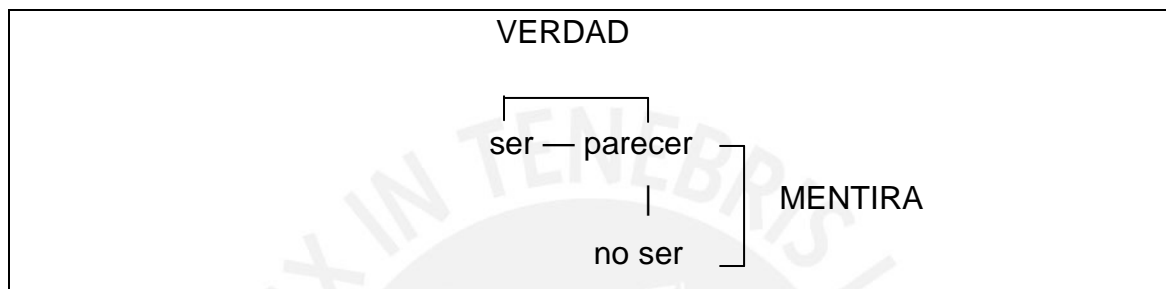


Gráfico 5: Modalidades veridictorias (reproducción de parte del cuadro), extraído de Albano, Levit y Rosenberg, 2005, pg. 230.

Como dicen Albano, Levit y Rosenberg, “un discurso será ‘verosímil’ (...) cuando el simulacro *hacer parecer verdad* esté montado sobre un programa narrativo cuyos dispositivos convergen en la producción del efecto *realidad*”²⁵. En efecto, el programa narrativo de los actantes de la enunciación contempla la creación de este efecto, pues como hemos visto en las declaraciones expresas del director, lo que se buscaba era transportar al espectador en un viaje al pasado y hacerle sentir que las imágenes fueron filmadas en 1868. Definitivamente estas imágenes /no-son/ verdaderas, son una representación, una apariencia de realidad que se corresponde con el /hacer-parecer-verdad/ del que hablan los autores.

Es así como el “documental” o la “ficción” dependen mucho de cómo tomemos lo que vemos en pantalla. Además, se establece una relación entre lo filmado y la realidad afílmica (cotidiana): como dice Souriau, “un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la

²³ Profílmico es, según Gaudreault y Jost, “lo que ha estado ante la cámara y ha impresionado la película”. Gaudreault y Jost, 1995, pg. 40.

²⁴ Op.cit., 1995, pg. 40.

²⁵ Albano, Levit y Rosenberg, 2005, pg. 231.

realidad afílmica”²⁶, mientras que la ficción establece un mundo independiente, aunque similar al nuestro.

Es por ello que películas como *La primera carga al machete* desafían nuestros conceptos sobre el documental y la ficción. Como vimos en los acápite anteriores, no solamente el tema de la película retrata hechos históricos, sino que además el filme utiliza estrategias retóricas propias del documental (los testimonios, las entrevistas, la movilidad de la cámara). Las fronteras de lo que entendemos como documental y ficción se diluyen, contribuyendo a la verosimilitud de lo contado.

De hecho, ese es el efecto deseado por el enunciador: así como veíamos en *La huelga* que el enunciador buscaba poner en conjunción al enunciatario con una verdad, en este caso lo que quiere el enunciador es llegar a esa conjunción mediante los medios más efectivos posibles. En *La primera carga al machete*, como en todo texto, tenemos el mismo programa narrativo de los actantes de la enunciación:

$$PN = \text{Enunciador} \rightarrow (\text{Enunciatario} \cap \text{enunciado})$$

Este enunciado transmite la historia de las luchas pre-revolucionarias, al igual que en *La huelga*. Pero la manera de llegar a esa conjunción es diferente. En el caso de nuestra secuencia tenemos un claro ejemplo de aproximación casi documental a los hechos. La naturalidad con la que se llevan a cabo las “entrevistas” de Llauradó, unida a la agilidad de la cámara y a la reconstrucción de la época, nos hace sentir transportados a ese mismo momento histórico, como si ese mundo no fuera una invención de la ficción.

El hecho de utilizar recursos típicos del documental (la cámara en mano, las entrevistas, los intertítulos, la no utilización del plano/contraplano) configura en esta secuencia un acercamiento más verosímil a lo profílmico. La presencia de la cámara es notada por los personajes, quienes la miran, la rehuyen, la

²⁶ Citado por Gaudreault y Jost, 1995, pg. 42.

buscan, mientras que además los movimientos se supeditan a las acciones (como el momento en el que la cámara hace un movimiento circular alrededor de Llauradó y el hombre que no quiere opinar en la primera escena).

Otra observación que podemos hacer a nivel enunciativo es que toda la secuencia se mantiene en un eje de calma/confusión, oscilando entre estos dos polos (aunque la calma siempre es bastante tensa). En los momentos de calma, la cámara es más relajada, las palabras se entienden más y habla solamente una persona a la vez. En los momentos de confusión, se exaltan los ánimos de los personajes y no se entiende lo que dicen, mientras que la cámara está mucho más inquieta y movediza, llegando a momentos como el de la persecución en la plaza en la que, debido al movimiento rápido y la fotografía en alto contraste, apenas se alcanza a distinguir lo que sucede.

Esta oscilación entre los dos polos hace la secuencia más dinámica, permitiendo que nos enteremos de las opiniones de los cubanos pero al mismo tiempo manteniéndonos en vilo, pues el enunciador quiere que el ritmo de su filme sea ágil para no perder la concentración del espectador.

Es así como vemos que en esta secuencia los recursos enunciativos están supeditados a lograr una mayor verosimilitud, para acercar el espectador al mensaje borrando las fronteras entre documental y ficción. La “verdad” histórica es retratada mediante los recursos del documental, con la ayuda de un personaje que sirve como entrevistador/provocador para conocer las opiniones de los cubanos de esa época.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS COMPARATIVO

Al analizar los filmes *La huelga* y *La primera carga al machete* hemos utilizado el mismo método de análisis retórico y enunciativo que explicamos en el capítulo II. Además de la sinopsis y el esquema de secuencias de cada película, hemos seguido tres pasos que nos han permitido examinar a fondo las características persuasivas del sistema expresivo de ambos filmes: la búsqueda de significados sintomáticos, la identificación de estrategias retóricas y el análisis enunciativo de una secuencia determinada.

En este capítulo mostraremos los puntos en común que hemos encontrado a través de este modelo de análisis, siguiendo los mismos pasos que en los dos capítulos anteriores.

VI. 1. Comparación a nivel de significados sintomáticos

La principal comparación que debemos hacer en este nivel se relaciona con las oposiciones entre las fuerzas del pueblo y las fuerzas opresoras, ya sean obreros contra capitalistas (en *La huelga*) o el pueblo cubano contra las autoridades españolas (en *La primera carga al machete*).

Ambas películas utilizan diversos recursos para reforzar esta oposición. Hemos visto cómo Eisenstein usa estilos de actuación diferentes para oponer a los enemigos de clase (obreros representados de manera naturalista y capitalistas de forma caricaturesca) y cómo Gómez aprovecha el blanco y negro y la fotografía contrastada para identificar a los mambises (blancos) y las tropas españolas (negras).

Hay un elemento particular que se repite de manera similar en ambos filmes, y es el que identifica a los opresores como dotados de un salvajismo¹

¹ Según el Diccionario de la Real Academia Española (vigésima segunda edición, en www.rae.es), el salvajismo se define como “modo de ser o de obrar propio de los salvajes”. En este capítulo utilizaremos

marcado de manera disfórica. En *La huelga*, se compara a los policías y a los espías con animales, de manera incluso literal (a través del intertítulo “se comportan como animales”). Hemos visto que esta comparación es dinámica, pues al final también los obreros son comparados con un toro sacrificado, comparando la indefensión del toro con la situación de los obreros de manera disfórica, pues no es el efecto deseado. En otras partes de la película se realzan las cualidades humanas de los obreros, oponiendo las características de amor filial, solidaridad y compañerismo a las de traición, crimen e injusticia asociadas a las fuerzas del capital.

En *La primera carga al machete* el salvajismo es asociado con los españoles especialmente en la escena del saqueo de Baire, en la cual vemos robos, violencia, abusos y ultrajes. Sin embargo, es interesante que también las tropas mambisas se comporten de manera desatada, sobre todo en la batalla final: este comportamiento no está marcado de manera disfórica. Su propio salvajismo es relativizado por la necesidad de pasar por la violencia para llegar a la libertad. Los cantos del trovador justifican las muertes e incluso la violencia de la batalla final está poetizada a través de la fotografía (que esconde los torrentes de sangre) y la música triunfal.

Es así como el “salvajismo” se asocia principalmente a los enemigos del pueblo. De esta manera se justifica la lucha y se marca con acento eufórico a las fuerzas mambisas o proletarias, mucho más “humanas”. Este mecanismo permite la identificación con el público, uno de los puntos básicos que permiten la adherencia del espectador a las ideas propuestas, como vimos en el capítulo I. Las fuerzas del capital (en *La huelga*) y las españolas (en *La primera carga al machete*) son marcadas de manera disfórica debido a sus acciones (son violentos: roban, violan, matan).

La situación de poder es diferente en cada caso entre las fuerzas en conflicto: *La huelga* empieza presentando a los obreros como capaces de llevar

sobre todo la definición de “salvaje” relacionada con “animal”, que en el mismo diccionario presenta como una de sus definiciones “persona de comportamiento instintivo”. Es importante precisar que el salvajismo se representará en cada filme a través de figuras, gestos y actitudes distintas.

a cabo su revuelta, pero progresivamente los problemas internos y las fuerzas del capital condicionan su derrota final, en la que quedan retratados como mártires. Por otro lado, en *La primera carga al machete*, se enfatiza la desigualdad entre las tropas (mejor armamento de los españoles pero mejor preparación de los mambises) para llegar al final a una victoria aplastante, en la que los cubanos ya no son retratados como “oprimidos”, sino como “vencedores”. En este caso, el motivo de David y Goliat termina en la victoria de David; en el caso de *La huelga*, los proletarios son retratados en las últimas secuencias como indefensos ante el poder de las fuerzas del capital. Sin embargo, el momento histórico en el que se filmó la película (ocho años después de la revolución) muestra que esa fue una batalla perdida, pero que al final los esfuerzos revolucionarios contra el capital dieron fruto. Es decir, finalmente David también salió vencedor, aunque no se vea en la película y su trama sirva para ilustrar una parte del proceso².

Es así como se configuran dos finales muy diferentes: en el caso del filme soviético, la resolución de la trama es disfórica porque es una derrota del grupo al cual se han derivado la empatía durante todo el metraje, los obreros; en el caso del filme cubano, el final es eufórico pues confirma la victoria de la justicia.

Otro significado sintomático que es similar en ambos filmes es la utilización de la historia (ya sea antigua o reciente) de ambas sociedades para ilustrar un momento de la lucha revolucionaria. Mientras que en *La primera carga al machete* el suceso elegido es lejano (cien años de diferencia) y se relaciona de manera indirecta con la Revolución Cubana (pues la lucha por la independencia no compartía la misma ideología que la toma del poder en 1959), en *La huelga* el evento es más cercano, pues ocurre aproximadamente dos décadas antes de la realización del filme (en la época de desórdenes contra el zarismo que precedió a la Revolución Rusa).

² En realidad, *La primera carga al machete* también se trata de una victoria parcial, pues faltaron aún treinta años para la independencia de Cuba y casi cien para la revolución. Pero el acento del final del filme se concentra en el triunfo de las tropas mambisas, obviando lo que pasó después con estos luchadores.

En ambos casos la idea de tomar un evento histórico busca establecer un aprendizaje, un ejemplo a seguir para los espectadores que ven la película en el momento del estreno. Se busca también que el público encuentre paralelos entre la etapa histórica retratada en el filme y su propia época, como explicamos en el capítulo anterior al respecto de la figura del coronel Máximo Gómez que se asocia a Ernesto “Che” Guevara, o como en los momentos en los que se habla de la represión y la censura contra el pueblo.

VI. 2. Comparación a nivel de estrategias retóricas

Las estrategias retóricas utilizadas en ambos filmes son considerablemente diferentes porque los recursos expresivos que utilizan pertenecen a estilos dispares: el montaje rápido de Eisenstein se aleja de las tomas largas y la cámara en mano de Gómez. Sin embargo, la finalidad de las estrategias retóricas en cada caso acerca ambos filmes, pues los directores persiguen el mismo objetivo, cada uno a su manera: unir al espectador con lo que ellos consideran la verdadera realidad, o más bien, una aproximación subjetiva a la realidad, acorde con las ideas de la época. Decimos esto porque para Eisenstein el retrato de la realidad se lograba con su acercamiento intelectual y metafórico, mientras que para Gómez (más influido por las teorías cinematográficas de los años 60³) el “realismo” se efectuaba a través de un trabajo de verosimilitud con elementos como las entrevistas y la recreación de un documental.

Una comparación por la cual podemos empezar a nivel de las estrategias retóricas se refiere a las historias elegidas en ambos filmes para comunicar al espectador el mensaje de lucha revolucionaria que el gobierno pretendía transmitir. Al analizar el desarrollo narrativo de cada una de las películas, notaremos que en ambas se presentan gestas heroicas: por un lado la lucha del proletariado en una típica huelga contra las fuerzas del capital, y por el otro el enfrentamiento del pueblo oprimido y colonizado contra los

³ A partir de los trabajos de André Bazin, el realismo en el cine se opuso a las tendencias formalistas que imperaban en los años 20, afirmando que la toma larga era la forma por excelencia de captar la realidad, rechazando el montaje analítico como un alterador de la verdad. Ver Bazin, 2000.

invasores españoles. En ambos filmes somos testigos de una batalla prolongada y con diversas etapas de desarrollo en busca de la libertad.

El final de ambas gestas heroicas es diferente: mientras que en *La primera carga al machete* el final es triunfal, pues culmina con la victoria de las tropas mambisas⁴, en *La huelga* el desenlace es trágico, ya que el filme termina con la matanza de los obreros. Sin embargo, el tono con el que este final es presentado también mueve a la catarsis⁵ y a la conmoción del público, pues presenta a las víctimas de la huelga como mártires, así como *La primera carga al machete* presenta a los mambises como héroes.

En estas gestas heroicas, el enfrentamiento entre el pueblo y las fuerzas opresoras configura los actantes de la narración, que además tienen adyuvantes (en *La huelga*, por ejemplo, los malhechores ayudan a la policía a incriminar a los obreros). El objeto deseado en ambos casos se podría configurar como la “libertad”, en el caso cubano entendida como la independencia de España y en el caso soviético como el fin de las condiciones laborales abusivas. Para llegar a este objeto es necesario pasar por un enfrentamiento de diversas etapas contra las fuerzas antagónicas.

Este enfrentamiento se corresponde con las teorías de Marx: es necesario pasar a través de cambios revolucionarios para llegar a la libertad, sostienen las teorías marxistas, pues es fundamental cambiar las estructuras de producción de base para poder cambiar la superestructura, como vimos en el capítulo III. Es así como vemos que el programa narrativo de ambos filmes se corresponde con el programa narrativo de la revolución, que se presenta como una lucha de clases para llegar a la conjunción del sujeto colectivo “pueblo” con la libertad, lo que acaba con la división de clases que configuraba los sujetos en oposición.

⁴ Cabe mencionar que este final, en términos históricos, no fue triunfal por mucho tiempo, pues las tropas mambises fueron derrotadas al final de la Guerra de los Diez Años. Ocurre lo mismo que con filmes como *El acorazado Potemkin*, que solamente muestran una victoria parcial para agitar y conmover al público.

⁵ En el sentido que se le da al término en el análisis de la tragedia griega (sobre todo en la *Poética* de Aristóteles), donde una experiencia catártica, producida por un estímulo externo, resulta purificadora y sirve además para tener una profunda comprensión de lo retratado.

Como vimos en el capítulo III, en los inicios de ambos regímenes políticos (la URSS y Cuba) era común presentar acontecimientos históricos previos para hacer consciente al público del camino que se había recorrido hasta el gobierno revolucionario. En ambos casos, como hemos visto en el análisis de los significados sintomáticos, un discurso sobre el pasado se adapta al presente y pretende convencer al espectador de que la lucha no se ha terminado, que es necesaria la agitación para mantenerse alerta ante los enemigos del régimen. Estos enemigos pueden haber cambiado a partir de la revolución, y depende del espectador atribuir los paralelismos: ya no los españoles, sino los estadounidenses, por ejemplo.

Otra estrategia retórica que comparten ambos filmes es la del protagonista colectivo. En ninguna de las cintas se destaca un personaje protagónico individual sino, por el contrario, se destaca la participación de las masas como impulsoras de la historia. Es así como los huelguistas y los mambises son configurados como un actante colectivo, a pesar de que algunos personajes que forman parte de esas masas se individualizan por momentos (como el líder bolchevique o el coronel Máximo Gómez).

Como explicamos en el capítulo III, la idea de que son las masas y no los individuos los que impulsan los cambios históricos es clave en la teoría marxista, es por ello que en ambas películas vemos uno de los principios del pensamiento de Marx llevado al guión. En efecto, esto se contrapone a los filmes del cine clásico de Hollywood, donde un individuo llevaba a cabo todas las acciones y el villano también se individualizaba. Como vimos en el capítulo III, los filmes del bloque comunista buscaron diferenciarse del cine convencional y apartarse del individualismo que éstos proyectaban, para transmitir la noción marxista de “masa”, aunque con algunos personajes que se diferencian del resto para fines particulares como la identificación, la compasión o la burla, como vimos en el análisis de las películas. Esta tendencia del protagonista colectivo cambiaría en épocas posteriores (como el realismo socialista en la Unión Soviética), en las que el papel del héroe o cuadillo comunista cobraría más importancia, construyendo figuras idealizadas como Lenin o Stalin.

VI. 3. Comparación a nivel de la enunciación de dos secuencias determinadas

En primer lugar, debemos notar que a nivel enunciativo ambos discursos incorporan diferentes materiales a la narración, configurando discursos densos en recursos. Por ejemplo, en otras partes de *La huelga*, Eisenstein incorpora insertos extradiegéticos (la matanza del toro) y aprovecha elementos como los intertítulos para crear momentos dinámicos (como cuando anima las letras del “pero”). Mientras tanto, Gómez incorpora recursos documentales como extractos de noticieros, partes de guerra, entrevistas, que configuran una diégesis mixta y compleja.

En el análisis enunciativo de las secuencias analizadas hemos podido notar que ambos filmes siguen el mismo programa narrativo canónico de los actantes de la enunciación:

$$PN = \text{Enunciador} \rightarrow (\text{Enunciatario} \cap \text{/enunciado/})$$

El enunciado es la “verdad” proclamada por el gobierno (la ideología política), y su conjunción con el enunciatario es el propósito del enunciador, que lo lleva a cabo a través de estrategias diferentes en los dos filmes. En *La huelga*, Eisenstein quiere hacer comprender al espectador mediante un distanciamiento intelectual a la manera de Brecht⁶: pone de manifiesto el rol del enunciador a través de la manipulación del tiempo y el espacio de las escenas (usando un montaje paralelo que crea metáforas debido a la transposición de dos situaciones), y a través de intervenciones irónicas o dinámicas en los intertítulos (como cuando comenta el “extremo cuidado” con el que se han analizado las demandas de los trabajadores). Esta es la manera que Eisenstein consideraba más efectiva para poner al espectador en contacto con la verdad de la lucha revolucionaria. En *La primera carga al machete*, por el contrario,

⁶ El teatro épico de Bertolt Brecht trabajaba la conciencia y la lucidez del espectador con respecto al tema tratado, ubicando tramas individuales en un contexto de relaciones sociales para buscar la reflexión del público. Podemos ver este mecanismo en sus grandes obras como *Madre Coraje*, así como en su libro *Escritos sobre teatro*.

Gómez busca involucrar al espectador en la trama, acercándolo a lo narrado hasta que el enunciatario confunda los límites entre la realidad y la ficción. Esta forma de aproximarse al espectador se corresponde más con el concepto de realismo que comentábamos líneas arriba, impulsado por la teoría baziniana del cine y por movimientos como el *cinéma vérité* o los documentales de la época, como vimos en el capítulo III al hablar de la industria cinematográfica cubana.

En el caso de Eisenstein, su montaje tenía como objetivo hacer reflexionar al espectador para llegar a conceptos abstractos, como es claro en la secuencia de la reunión de los obreros, en la que el enunciador quiere poner en conjunción al enunciatario con conceptos como la explotación de la clase obrera y el poder de las fuerzas del capital. Para llegar a este fin, Eisenstein no dudaba en utilizar complejas metáforas visuales que se basaban en el poder del montaje.

Por otro lado, Gómez utiliza otros recursos para poner en conjunción al sujeto (el enunciatario) y al objeto (el concepto). Para él, lo fundamental es dar una sensación de verosimilitud y cercanía utilizando recursos que el espectador reconoce como típicos del documental o el reportaje noticioso. Gómez quiere que el espectador tome como “reales” los eventos en pantalla, como si de verdad hubieran sucedido así, apoyándose en la reconstrucción de época y en los recursos enunciativos explicados en el capítulo anterior (la cámara en mano, sus movimientos inquietos, las entrevistas y testimonios, la simulación de un noticiero en el siglo XIX, etc.).

Como vimos en los capítulos anteriores, las estrategias retóricas de ambos filmes difieren mucho a nivel de recursos, pero su objetivo es similar. El “concepto” que se quiere poner en conjunción con el espectador es la “ideología” que el gobierno en el poder pretende legitimar a través del cine. Más allá de una simple propaganda que intenta enviar mensajes panfletarios al espectador, la finalidad de ambos tipos de enunciación es /hacer pensar/ al enunciatario, que pueda llegar a las conclusiones que desean los realizadores

después de un proceso de reflexión a partir de los estímulos que el filme les plantea.

Ambas películas tienen claros fines de agitación⁷, es decir, sus objetivos pretenden no solamente hacer comprender la ideología del régimen sino que también buscan que el espectador llegue a un estado de conciencia lúcido al respecto de la realidad tratada en el filme. Siendo ambas películas históricas, la lección se basa en *recordar* los eventos previos a la revolución para tenerlos en cuenta en el momento de crear una nueva sociedad (recordemos que ambas películas pertenecen a la primera década de ambos gobiernos). La moraleja que se desprende consiste en estar atentos a los enemigos del régimen, en el sentido de que la lucha continúa, y que necesita todas las fuerzas del proletariado para triunfar por completo.

Es por eso que el programa narrativo que veíamos anteriormente termina siendo un paso del proceso completo, pues el fin último de la película no es solamente que el espectador se ponga en conjunción con el enunciado, sino que además contribuya a construir la nueva sociedad, habiendo aprendido de la lucha llevada a cabo previamente. Como hemos visto en el capítulo III, la finalidad de la nacionalización de las industrias cinematográficas en ambos casos respondía a las necesidades de controlar este medio masivo para llegar a las conciencias de los espectadores y conseguir resultados prácticos.

Es así que la finalidad del programa narrativo sería, en ambos filmes, provocar la adhesión del espectador al esfuerzo revolucionario que los respectivos gobiernos estaban llevando a cabo al momento de la filmación. Este esfuerzo se entiende como una lucha constante que necesita el apoyo del pueblo para no fracasar ni ser vencida por los enemigos del régimen. Este programa narrativo se lleva a cabo, como hemos explicado, de maneras enunciativas muy diferentes en ambos casos, pues los directores tenían conceptos distintos en cuanto a la manera de transmitir la verdad de la ideología revolucionaria.

⁷ Entendemos el verbo “agitar” como explica una de las definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, vigésimo segunda edición (www.rae.es): “provocar la inquietud política y social”.

Recordemos, por otra parte, que el público de ambos filmes no se agotaba en sus países de origen, sino que además las cintas se exportaban para hacerle propaganda a la lucha revolucionaria en el resto del mundo. Es lo que pasó, por ejemplo, con el éxito de *El acorazado Potemkin* entre los comunistas alemanes⁸. La agitación que se pretendía era global, no solamente local. Las intenciones de ambos regímenes contemplaban mostrar una buena imagen de sus sociedades en crecimiento, a través de un arte maduro, creativo y que pudiera llevar a la concientización de los espectadores, para dar un paso más hacia la consumación de la revolución. Este aspecto se relaciona con el nivel enunciativo porque estos objetivos se encuentran detrás del programa narrativo entre el enunciador y el enunciatario; como vimos en el capítulo I, hay diversas posiciones para el enunciatario, y el enunciador espera que aquel se convierta en adherente o al menos simpatizante, que no permanezca indiferente ni sea contrario al mensaje propuesto.

Ahora bien, al analizar el estilo visual de ambos filmes podemos ver que hay muchas diferencias en su manera de acercarse al medio cinematográfico. Ambos realizadores toman en cuenta el poder del cine para transmitir mensajes, pero usan el lenguaje de maneras muy disímiles. Esto demuestra que no existió un modelo único de cine de los estados comunistas, si bien durante varias décadas el realismo socialista dictó la pauta.

La idiosincrasia de cada nación, así como las diferentes versiones del marxismo que se aplicaban en cada país, no permitieron que floreciera un estilo único de “cine comunista”. Si bien hay semejanzas que se oponen al modelo de cine de Hollywood, epítome del cine de los estados capitalistas, como por ejemplo el recurso del protagonista colectivo, las diferencias a nivel enunciativo son amplias, como vimos en los dos capítulos anteriores.

Podemos resumir afirmando que, a pesar de que el programa narrativo entre el enunciador y el enunciatario es muy similar en ambos casos, la manera

⁸ Ver Reeves, 1999.

en la que se quiere llegar al objetivo varía, estableciendo estilos cinematográficos muy diferentes y configurando un cine de autor muy personal en cada caso.



CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES

Tras haber desarrollado nuestro enfoque, explicado en la introducción y basado en el repaso histórico e ideológico y el análisis de los filmes elegidos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1.- La presente investigación no ha pretendido evaluar la efectividad de los filmes *La huelga* y *La primera carga al machete*, como explicamos en la introducción: no nos interesa estudiar la respuesta del público, sino los mecanismos efectuados por los realizadores para transmitir sus mensajes. El objetivo último de estos mecanismos retóricos audiovisuales era la persuasión, es decir, la búsqueda de adherencias a la ideología comunicada por parte de los espectadores y la argumentación a favor de las ideas transmitidas.

2.- La noción de “propaganda” que se manejaba en los estados donde se produjeron estos filmes implicaba la idea de hacer pensar al espectador, de “abrirle los ojos” y no de un “lavado de cerebro” como se entiende en otras sociedades, donde tiene un sentido peyorativo. Los mecanismos de los que se sirvieron los realizadores demuestran que éstos estaban interesados en una comprensión profunda de las ideas transmitidas; el propósito no era desarrollar una retórica panfletaria, sino valerse de recursos para argumentar la “verdad” de la ideología propuesta.

3.- Hemos podido notar que el cine de estos estados buscaba transmitir ideas políticas acordes con la ideología del gobierno, a través de temas como la lucha de clases, la legitimidad de la revolución, la necesidad de la lucha del pueblo unido y la importancia del estado de alerta ante los enemigos de clase, que se constituyeron en características representativas de la producción cinematográfica de estas épocas. Los temas se trabajaban a través de mecanismos enunciativos innovadores que explotaban las cualidades del medio cinematográfico.

4.- A nivel de significados sintomáticos (los que se relacionan con el contexto social en el que se produce el filme) y estrategias retóricas (recursos de los cuales se sirve el enunciador para persuadir del mensaje al espectador), hemos encontrado semejanzas en ambos filmes: en las dos películas encontramos el retrato de un pasado de lucha pre-revolucionaria y la oposición maniquea entre el pueblo y las fuerzas opresoras. A pesar de la distancia geográfica y temporal, comprobamos la existencia de elementos comunes como el motivo de David y Goliat, es decir, la rivalidad entre los /dominados/ y los /dominantes/ (la lucha entre un protagonista aparentemente más débil pero que tiene a la justicia de su lado, y un antagonista más poderoso pero cuya situación jerárquica está basada sobre el abuso). Otro elemento común es el paralelismo entre la época retratada y el período en el que se estrenó el filme, con el cual se busca una identificación de los espectadores que proyecten la euforia hacia sus líderes y la disforia ante los enemigos del régimen.

5.- Otra importante semejanza que encontramos en ambos filmes es el protagonista colectivo (los obreros en *La huelga* y los mambises en *La primera carga al machete*), que se enfrenta asimismo a un antagonista colectivo (las fuerzas del capital en el primer caso y las tropas españolas en el segundo). El recurso del protagonista colectivo se relaciona directamente con las ideas marxistas, pues se opone al individualismo de la cultura occidental (imperante en las películas de Hollywood y en todo el cine convencional) y muestra que son las masas las que mueven la historia (y la Historia).

6.- En ambos filmes, sin embargo, por momentos las fuerzas en oposición se individualizan, ya sea para fines de identificación (como el obrero heroico en el caso soviético o el coronel Máximo Gómez en el caso cubano) o de caricaturización o ironía (como los accionistas de *La huelga* o los coroneles españoles en *La primera carga al machete*). Este mecanismo se corresponde, en ambos países, con los primeros años del régimen, donde existe un proceso de configuración de hitos y se va reescribiendo la historia; en etapas posteriores de ambos estados, los protagonistas de las películas fueron individualizados e identificados con los líderes de las revoluciones.

7.- A nivel enunciativo, debido al análisis que realizamos de dos secuencias determinadas, las diferencias nos obligan a afirmar que no existió un “modelo” fílmico de transmisión de la ideología dominante en estos filmes. Tomando estos dos ejemplos, podemos notar que el estilo visual es radicalmente diferente, aunque los objetivos y la relación entre enunciador y enunciatario sean muy similares: ambos filmes buscan que el espectador entre en conjunción con la verdad de la lucha revolucionaria y que se adhiera a la ideología propuesta. Lo que une a estos dos ejemplos es la independencia creativa que buscan a través de los recursos cinematográficos utilizados, rompiendo las tradiciones previas. La búsqueda de un modo propio de expresión parece ser el común denominador, pero no encontramos una forma reconocible de expresión de las ideas de estos gobiernos, por más que ambos pertenecieran al bloque comunista. Es importante resaltar, además, que cada película está muy arraigada a la idiosincrasia local de cada estado, buscando la identificación del público a través de referentes cercanos como la música en *La primera carga al machete* o las costumbres rusas en *La huelga*.

8.- A través del análisis de los filmes y el repaso histórico podemos concluir que el cine de ambos estados tenía una finalidad de legitimación del gobierno: se buscaba asentar la confianza del pueblo en el sistema político a través de recordar las injusticias del pasado y de la creación de nuevos hitos históricos que admirar (los mambises o los huelguistas que sacrificaron sus vidas en las luchas pre-revolucionarias). De esta manera podemos notar una relación entre la propaganda y el Estado en la cual la primera cumple una función articulada dentro del sistema estatal, convirtiéndose en una estrategia para sustentar el régimen de manera estrechamente unida a la educación. Es importante recordar que estas dos películas formaron parte de una estrategia nacional que acercaba el cine al público masivo, a través de precios bajos en las ciudades y caravanas cinematográficas gratuitas en las zonas rurales; por ello no podemos desligar esta finalidad de proyección masiva de los mecanismos que efectuaban los realizadores al crear los filmes, pues se tenía en cuenta que serían vistos por enormes audiencias y que cumplirían una labor educativa comparable a la de las escuelas.

9.- La transmisión de mensajes políticos en estas películas es muy explícita; sin embargo, debemos recalcar que no solamente en los filmes abiertamente políticos encontramos este tipo de manipulación del enunciador. Inclusive en las cintas de entretenimiento más banal podemos encontrar ideas políticas presentadas de manera sutil. Mediante esta investigación y sus conclusiones pretendemos demostrar que el espectador es capaz de analizar y descubrir las estrategias retóricas que se encuentran en las películas, a través de un visionado atento y crítico que identifique los mecanismos que utiliza el enunciador para persuadir y presentar una historia con el afán de acercarla lo más posible a la “verdad”.

10.- Hemos utilizado el método de análisis de transmisión de ideologías a través del cine que propusimos al inicio de la tesis, extrayendo conclusiones sobre las características del pensamiento que se comunica en estas películas. La ejemplificación del uso del modelo es el primer paso de una serie de investigaciones sobre la relación entre cine y política que busca abarcar asimismo otras ideologías presentes en diversas películas. El lector, por su parte, puede utilizar este esquema de análisis para estar más alerta ante la presencia de diferentes ideologías en el cine que ve en su vida diaria, habiendo desarrollado la capacidad de notar cómo las imágenes pueden connotar significados sintomáticos que nos pueden decir mucho sobre el creador del filme y sobre la sociedad que lo alberga.

BIBLIOGRAFÍA

Albano, Sergio, Levit, Ariel y Rosenberg, Lucio. (2005) Diccionario de semiótica. Buenos Aires: Quadrata.

Andrew, Dudley. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Trad. Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili.

Aristóteles. (2002). *Retórica*. Trad. Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial.

Aumont, Jacques. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Trad. Núria Vidal. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Marie, Michel. (1993). *Análisis del film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Marie, Michel. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Trad. Víctor Goldstein y Marina Malfé. Buenos Aires: La Marca.

Balandier, Georges. (1994). *El poder en escenas*. Trad. Manuel Delgado Ruiz. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland. (2001). *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Trad. Enrique Folch. Barcelona: Paidós.

Bartlett, F. C. (1941). *La propaganda política*. Trad. Daniel Cosío. México: Fondo de cultura económica.

Bazin, André. (2000) *¿Qué es el cine?* Trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.

Beceyro, Raúl. (1976). *Cine y política*. Caracas: Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.

Bedoya, Ricardo. (1995). *100 años de cine en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.

Berlin, Isaiah. *Karl Marx*. (1973) Trad. Roberto Bixio. Madrid: Alianza Editorial.

Blanco, Desiderio. (2003) *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima.

Bordwell, David. (1995a). *El cine de Eisenstein*. Trad. José García. Barcelona: Paidós.

Bordwell, David. (1995b). *El significado del filme*. Trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.

Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Trad. Pilar Vásquez Mota. Barcelona: Paidós.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico*. Trad. Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Paidós.

Bordwell, David; Staiger, Jane y Thompson, Kristin. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Trad. Eduardo Iriarte Goñi y Josetxo Cerdán Los Arcos. Barcelona: Paidós.

Camarero, Gloria. (2002). *La mirada que habla*. Madrid: Akal.

Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.

Coppola, Francis Ford y otros. (1995). *Así de simple 2*. La Habana: Voluntad.

Courtés, Joseph. (1991) *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos.

Diez Puertas, Emeterio. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas.* Barcelona: Laertes.

Eco, Umberto. (1995). "Para una guerrilla semiológica", en *La estrategia de la ilusión.* Trad. Edgardo Oviedo. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

Eisenstein, Sergei M. (1977) *Anotaciones de un director de cine.* Trad. Vicente E. Pertegaz. La Habana: Arte y Literatura.

Eisenstein, Sergei M. (2001) *Hacia una teoría del montaje.* Trad. José García Vázquez. Barcelona: Paidós.

Eisenstein, Sergei M. (1944). *El sentido del cine.* Trad. Norah Lacoste. Buenos Aires: Lautaro.

Eisenstein, Sergei M. (1986). *La forma del cine.* Trad. María luisa Puga. México D.F.: Siglo XXI.

Eisenstein, Sergei M. (1970) *Reflexiones de un cineasta.* Trad. Román Gubern. Barcelona: Lumen.

Ferro, Marc. (1995). *Historia contemporánea y cine.* Trad. Rafael de España. Barcelona: Ariel.

García Espinosa, Julio. (1995) "Por un cine imperfecto", en *Cine cubano* número 120.

García Espinosa, Julio y Pérez, Manuel. (1971) "El cine y la educación", en *Cine cubano* número 69-70.

García Mesa, Héctor. (1969) "Un reportaje sobre el cine-móvil ICAIC", en *Cine cubano* número 60-62.

Gaudreault, André y Jost, François. (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Trad. Núria Pujol. Barcelona: Paidós.

Giroux, Henry A. (1995). *Cine y Entretenimiento*. Trad. Núria Pujol. Barcelona: Paidós.

Grasso, Aldo. (1978) *La huelga*. Trad. Loly Morán y Juan Antonio Millán. Salamanca: Sígueme.

Gubern, Román (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.

Guevara, Alfredo. (1960) "Revisando nuestro trabajo", en *Cine cubano* número 2.

Guevara, Alfredo. (1960) "Una nueva etapa del cine en Cuba", en *Cine cubano* número 3.

Guevara, Alfredo. (1963) "Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura", en *Cine cubano* número 9.

Gutiérrez Alea, Tomás. (1960). "El cine y la cultura", en *Cine cubano* número 2.

Halperin, Tulio. (1998) *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.

Harnecker, Martha. (1973). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hobsbawm, Eric. (2002). *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Varmen Castells. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

Kelley, Beverly Merrill. (1998). *Reelpolitik. Political ideologies in '30s and '40s films*. Westport: Praeger.

Kim, Jong Il. (1973). *El arte cinematográfico*. (no se consigna el nombre del traductor) Pyongyang: Ediciones en Lenguas Extranjeras (descargado de la página web <http://www.kcckp.net/sp/>)

Kracauer, Sigfried. (1995). *De Caligari a Hitler*. Trad. Héctor Grosi. Barcelona: Paidós.

Lee, Hyangjin. (2000). *Contemporary Korean cinema: identity, culture, politics*. London: Manchester University Press.

Lenin, Vladimir Ilich. (1973) *El Estado y la revolución*. Trad. O. Razinkov. Lima: Polémica.

López Eire, Antonio. (1998) *La retórica en la publicidad*. Madrid: Arco Libros.

Lull, James. (1997). *Medios, comunicación, cultura: una aproximación global*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Amorrortu.

Marx, Karl y Engels, Federico. (1964). “Manifiesto Comunista” en *Los marxistas*. Trad. José Luis González. México, Ediciones Era: 36-53.

Marx, Karl y Engels, Federico. (1980). *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Lima: Ediciones populares.

Mattelart, Armand y Dorfman, Ariel. (1990). *Para leer al Pato Donald*. México D.F.: Siglo XXI.

Medvedkin, Alexander. (1973). *El cine como propaganda política*. Trad. Vera Makarova y Nora Cúneo de Geraldo. Buenos Aires: Siglo XXI.

Metz, Christian. (2001). *Psicoanálisis y cine*. Trad. Joseph Elías. Barcelona: Paidós.

Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós.

Padilla Novoa, Manuel. (2002) *Técnicas de persuasión en la televisión*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Perelman, Chaïm (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Trad. Adolfo León Gómez Giraldo. Bogotá: Norma.

Porton, Richard. (2001). *Cine y anarquismo*. Trad. Mireya Fayard. Barcelona: Gedisa.

Redford, Robert y otros. (1995) *Así de simple 1*. Bogotá: EICTV y Editorial Voluntad.

Reeves, Nicholas. (1999). *The power of film propaganda: myth or reality?* London: British Library.

Russo, Eduardo. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.

Seton, Marie. (1960). *Sergei M. Eisenstein, a biography*. New York: Grove Press.

Sontag, Susan. (1969) *Contra la interpretación*. Trad. Javier Gonzáles Bueno. Barcelona: Seix Barral.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Trad. José Pavía Cogollos. Barcelona: Paidós.

Stam, Robert. (2001). *Teorías del cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós.

Stromberg, Roland. (1995). *Historia intelectual europea desde 1789*. Trad. Horacio González Trejo. Madrid: Debate.

Taylor, Robert. (1998). *Soviet Russia and Nazi Germany: Film propaganda*. London: I. B. Tauris.

Vogel, Amos. (2001). *Film as a subversive art*. London: Weidelferd & Nicholson.

Volpe, Galvano. (1971). *Problemas del nuevo cine*. Trad. Augusto Martínez Torres. Madrid: Alianza Editorial.

Zavarzadeh, Mas'ud. (1991). *Seeing films politically*. New York: State University of New York Press.

