



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONOMICAS, CENTRO DE INVESTIGACIONES
INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES, CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE AMERICA LATINA Y EL CARIBE.
FILOSOFIA, HISTORIA DE LAS IDEAS E IDEOLOGIAS EN AMERICA LATINA

¿CINE PARA EL PUEBLO O CINE CON EL PUEBLO? LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA
DESPUES DE LOS PROCESOS REVOLUCIONARIOS. ANALISIS COMPARATIVO ENTRE BOLIVIA
(1952-1971) Y CUBA (1959-1970)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
CLARA PATRICIA MUÑOZ QUINTERO

TUTOR PRINCIPAL
DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR.MIGUEL ANGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE / DRA.GAJA JOANNA MAKARAN KUBIS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS/CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., SEPTIEMBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿Cine para el pueblo o cine con el pueblo? La experiencia cinematográfica después de los procesos revolucionarios. Análisis comparativo entre Bolivia (1952-1971) y Cuba (1959-1970).

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 3 |
| • ¿Por qué hablar a partir del cine?..... | 6 |
| • Hipótesis..... | 18 |
| • Los objetivos..... | 20 |
| • Delimitación temporal por país a tratar..... | 21 |
| Capítulo 1 Marco teórico-conceptual..... | 26 |
| 1.1.1 El testimonio de las imágenes..... | 26 |
| 1.1.2 Política cultural..... | 28 |
| 1.1.3 Ideología..... | 35 |
| Capítulo 2 El cine en Bolivia posrevolucionaria..... | 40 |
| 2.1 Y después de la Revolución, ¿qué paso con el cine en Bolivia?..... | 40 |
| 2.2 La figura de Jorge Sanjinés en el ICB y el inicio de la búsqueda de un cine boliviano..... | 50 |
| Capítulo 3 El cine en Cuba posrevolucionaria..... | 61 |
| 3.1 El cine cubano después del triunfo de la Revolución..... | 61 |
| 3.1.1 La política cinematográfica del ICAIC: control institucional del cine..... | 61 |
| 3.2 La ideología y ¿la imagen hegemónica de la Revolución en la cinematografía cubana?..... | 72 |
| Capítulo 4 Los creadores en concreto..... | 89 |
| 4.1 Jorge Sanjinés. En primer plano..... | 90 |
| 4.2 Julio García Espinosa. En plano general..... | 103 |
| Capítulo 5 En dialogo con las imágenes..... | 117 |
| 5.1 Las imágenes y sus rompecabezas..... | 117 |
| 5.2 La denuncia social en <i>Yawar Mallku</i> | 138 |
| 5.3 La construcción social en <i>El joven rebelde</i> | 155 |
| Conclusiones..... | 181 |
| Bibliografía..... | 193 |

Introducción.

El presente trabajo de investigación titulado *¿Cine para el pueblo o cine con el pueblo? La experiencia cinematográfica después de los procesos revolucionarios. Análisis comparativo entre Bolivia (1952-1971) y Cuba (1959-1970)*, se realizó apoyándonos en varias disciplinas como la historia y la semiótica. Debemos mencionar que la importancia del tema radica en la necesidad de ubicar al cine como un elemento de estudio que aporta una forma de conocimiento distinto a las manifestaciones escritas y, por otro lado, entender que como un instrumento de comunicación masivo como lo es este, puede transformarse en un lienzo portador de ideas diversas y esas mismas ideas pueden ser manipuladas para distintos fines.

El interés del cual nace este tema es el de encontrar, primero, las principales diferencias en la industria cinematográfica después de los procesos revolucionarios. Podríamos pensar en respuestas obvias dadas las temporalidades abordadas en cada país, las cercanías ideológicas que se gestaron en los movimientos revolucionarios o en las características estéticas que empaparon en ese momento al cine latinoamericano en general. Pero conforme avanza el trabajo de investigación iremos desenredando diferencias sustanciales que consideramos relevantes y que tuvieron un impacto social más allá de las pantallas.

Por otro lado, también nos interesa desentrañar los mensajes y los signos que se ocultan en el cine y que forman parte de la estructura social y cultural. De esta manera podremos distinguir los distintos fines de los discursos cinematográficos y, además, acercarnos a los intereses por parte de quienes crean el cine y vuelcan en las historias hechas imágenes en movimiento todo un aparataje ideológico, o bien, ideas que emanen de un pueblo y le devuelvan su lugar en el mundo. Finalmente hacer una recuperación histórica de la cinematografía de ambos países es esencial

en vista de que los estudios que se enfocan en esta materia comienzan a tener cada día mayor importancia.

Debemos resaltar que este trabajo de investigación doctoral se centra en un análisis comparativo de dos autores y dos de sus principales obras fílmicas que consideramos medulares dentro del desarrollo cinematográfico de cada país. Creemos lo anterior pertinente al ser Jorge Sanjinés (para el caso de Bolivia) y Julio García Espinosa (para el caso de Cuba) dos personajes que plasmaron en sus obras ejemplos esenciales de principios de procesos ideológicos e históricos que respondieron a necesidades e intereses específicos. Para cada país los acontecimientos que se suscitaron al triunfo de los procesos revolucionarios dieron como resultado una obra cinematográfica que cumpliría con un proyecto cultural determinado y que repercutiría, en cierta medida, en la manera en que el pueblo estuviera en contacto con los cambios y los acontecimientos políticos y sociales del momento.

Pues bien, en el primer capítulo de este trabajo doctoral encontraremos gran parte de la organización teórica en la cual nos apoyamos para la realización de esta investigación. Además consideramos necesario exponer desde el principio las ideas que recorrimos para construir esta pesquisa. El hecho de exponer en un principio el cuerpo del proyecto es con el deseo de que lectores que no estén en conexión directa con la academia entiendan la manera en la cual una investigación de este tipo es estructurada.

Ya en el segundo capítulo titulado: “El cine en Bolivia” nos damos a la tarea, en el primer apartado 2.1 Y después de la Revolución ¿qué paso con el cine en Bolivia?, de realizar una recuperación histórica de la industria cinematográfica en ese país andino. Consideramos importante hacerlo ya que el cine boliviano no ha tenido un merecido lugar como otras cinematografías latinoamericanas y, al hacer un

recorrido por su historia, podemos darnos cuenta de la gran riqueza y del aporte que brindo a los discursos del Nuevo Cine Latinoamericano. En el apartado 2.2 La figura de Jorge Sanjinés en el ICB y el inicio de la búsqueda de un cine boliviano, nos damos a la tarea de señalar el parte aguas que significo para la cinematografía boliviana la incursión de Sanjinés en este rubro, como se fueron configurando los caminos para que su mirada marcara un nuevo horizonte para este arte en Bolivia.

En el capítulo tres “El cine en Cuba”, nos adentramos al proceso de conformación de la cinematografía cubana después del movimiento revolucionario. Mencionamos la importancia que tuvo el desarrollo de esta industria y algunos de sus alcances. Pero no nos detenemos en las cuestiones descriptivas, en el apartado 3.1.1 La política cinematográfica del ICAIC: control institucional del cine, nos adentramos a analizar los orígenes de la política cinematográfica y sus repercusiones. En el apartado 3.2 La ideología y ¿la imagen hegemónica de la Revolución en la cinematografía cubana?, nos dimos a la tarea de ubicar el papel de la ideología del Estado y como repercutió en la construcción del cine.

En el capítulo cuatro “Los creadores en concreto”, nos enfocamos en presentar a los cineastas que, de cierta manera, en sus películas encarnaron todo un cumulo de ideas y de emociones. Además, en los apartados de cada uno de ellos, tratamos algunos datos biográficos y puntualizamos algunos ejemplos de su pensamiento, mismo que los llevaría a crear un cine definido y con diferentes intenciones. En el apartado encontraremos a 4.1 Jorge Sanjinés y en el siguiente apartado 4.2 Julio García Espinosa.

Finalmente, en el quinto capítulo titulado: “En dialogo con las imágenes cinematográficas”, desarrollamos un análisis de las películas y exponemos sus contenidos basándonos en el estudio de, por un lado, las intenciones del autor y, por otro lado, las intenciones o necesidades del propio contexto. En el apartado 5.1 Las imágenes y sus rompecabezas, encontraremos varios conceptos clave que nos

ayudaron a analizar las películas; un aparataje teórico que nos ayudó a profundizar y entender ambos casos. En el apartado 5.2 La denuncia social en *Yawar Mallku* nos adentramos al caso boliviano y en el 5.3 La construcción social de *El Joven Rebelde* abordaremos el caso cubano.

- ¿Por qué hablar a partir del cine?

El interés que motivó este trabajo es rastrear cómo en las manifestaciones artísticas, en este caso la cinematografía, se logran conjugar pasado y presente, ideales e ideas, mitos y realidades, certezas y dilemas dentro de un documento artístico que esconde, más allá del simple espectáculo y el entretenimiento, una doble función: por un lado, amalgama los pensamientos o la ideología de una época con imágenes en movimiento que transmiten una idea que desea sobrepasar la vana diversión y, por otro lado, sirve como un documento histórico y social que no pierde ni su valor epistemológico ni su valor como transmisor de conocimiento por representarse de manera distinta a los documentos escritos.

Además, nos interesa acercarnos a la manera en que una tendencia es marcada desde el Estado o desde otros horizontes y puede permear, impulsar o moldear el cine, para fungir como una herramienta artística, histórica, ideológica o política. En definitiva, el cine sintetiza arte, ideas, problemáticas y sentimientos, y es testigo de momentos políticos, sociales y culturales determinantes en América Latina y el mundo, dado que captura momentos de la realidad que traspasan la barrera del tiempo al ser reproducidos ante los ojos de los espectadores.

Debemos tener presente que en el cine convergen la articulación racional, la sensibilidad y las emociones tanto del realizador como de los espectadores, en un tiempo histórico determinado. El cine nos permite acercarnos a una época, vivirla y hasta analizarla. El ejercicio cinematográfico consiste en presentar de imágenes, circunstancias e historias articuladas de manera lógica, racional y emocional. La deliberada presentación de las imágenes ante nuestros ojos no es de manera accidental, sino que intenta atraparnos e impactarnos. En un principio, este impacto

se logra por estar íntimamente conectado a la experiencia humana fuera del cine, lo cual genera empatía y una conexión lógica-sensible.

El planteamiento central no se desarrolla desde el análisis cinematográfico, ni desde la teoría del cine. Lo que queremos resaltar es la perspectiva histórica, entendiendo los filmes como construcciones artísticas que tienen una importancia cultural, política y social, al ser manifestaciones de su tiempo que poseen un lenguaje particular. Analizaremos las producciones cinematográficas latinoamericanas profundizando en el contenido histórico que resguardan, para dilucidar la importancia cultural, la construcción de identidad¹, la afirmación nacional, la lucha ideológica o el control social que guardan.

De este modo, en un primer nivel, tomaremos al cine como un documento histórico-social; en un segundo nivel, lo abordaremos como un instrumento donde cierta

¹ La identidad es considerada como un fenómeno subjetivo, de elaboración personal, que se construye simbólicamente en interacción con otros. La identidad personal también va ligada a un sentido de pertenencia a distintos grupos socio-culturales con los que consideramos que compartimos características en común. Ello, en correspondencia con un proceso dialéctico de formación de la propia identidad, a partir de la representación imaginaria o construcción simbólica de ella (autodefinición) y la identidad social que se elabora a partir del reconocimiento, en la propia identidad, de valores, de creencias, de rasgos característicos del grupo o los grupos de pertenencia, que también resultan definitorios de la propia personalidad. Es una especie de acuerdo interior entre la identidad personal que se centra en la diferencia con respecto a los otros y la identidad social o colectiva que pone el acento en la igualdad con los demás. Tajfel ha definido a la identidad social como aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia. Asimismo, asocia esta noción con la de movimiento social, en la que un grupo social o minoría étnica promueve el derecho a la diferencia cultural con respecto a los demás grupos y al reconocimiento de tal derecho por las autoridades estatales y los exogrupos. Carolina de la Torre plantea la siguiente definición de *identidad personal y colectiva*: “Cuando se habla de la identidad de un *sujeto individual* o *colectivo* hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios. [...] la identidad es la conciencia de *mismidad*, lo mismo se trate de una persona que de un grupo. Si se habla de la identidad personal, aunque filosóficamente se hable de la igualdad consigo mismo, el énfasis está en la diferencia con los demás; si se trata de una identidad colectiva, aunque es igualmente necesaria la diferencia con “otros” significativos, el énfasis está en la similitud entre los que comparten el mismo espacio sociopsicológico de pertenencia.” De igual manera, De La Torre hace referencia a la necesidad de las personas de construir una identidad individual y colectiva, sobre todo por la sensación de seguridad y estabilidad que proporcionan. Resulta gratificante el sentido de pertenencia a diversos grupos humanos, “que se ven a sí mismos con cierta continuidad y armonía, dadas por cualidades, representaciones y significados construidos en conjunto y compartidos.” C.f. De la Torre, Carolina, 2001, *Las identidades, una mirada desde la psicología*, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.

ideología es reproducida y transmitida; y en un tercer nivel, retomaremos imágenes en concreto que nos ayuden a ejemplificar la presencia de cierta ideología o de una propuesta social alejada de los discursos oficiales dentro del cine. Queremos establecer un nuevo diálogo entre los procesos sociales y sus imágenes, reformulando la interrelación del cine y la política desde un enfoque multidisciplinario al intentar transitar entre la historia y la semiótica.

El hecho de partir de la historia, tomando al cine como principal espacio de trabajo y de conocimiento, nos permite acceder a reconstrucciones históricas que se erigen en confrontación a la sentencia tradicional de que la historia se hace con documentos, reducidos estrictamente a su especificidad de grafía. Es importante trascender la primacía de lo escrito y la noción de que las fuentes históricas se encuentran en una única fuente. Las formas hegemónicas de nombrar lo social continúan privilegiando lo escrito como elemento de construcción y transmisión de conocimiento y de la historia. Ahora bien, para acercarnos a los diferentes discursos históricos donde se configuran y transitan las experiencias sociales, culturales y políticas de manera complementaria al actuar historiográfico nos apoyaremos en la filosofía, la ciencia política y la lingüística, ya que nos permitirán desentramar los discursos ideológicos que se ocultan en el cine. Por último, la semiótica nos ayudará a develar los diferentes signos que se esconden y la acción que ejercen dentro del contexto fílmico.

Como mencionamos en párrafos anteriores, la imagen cinematográfica, asumida como documento histórico-social, permite acercarnos y compartir *experiencias* y conocimientos no verbales de las culturas del pasado.² Es así que consideramos que la historia, filmada desde cierta perspectiva (el Estado, la Revolución, la militancia política, el entretenimiento, etc.), nos posibilita observar otras formas de acción política y hasta dónde puede llegar el control del Estado mediante imágenes creadas y reproducidas por el lenguaje oficial. Asimismo, es importante resaltar la posible existencia de una resistencia a las imágenes gestadas por el Estado, la cual se da a la tarea de hacer una reconstrucción política, social, identitaria y cultural.

² Peter Burke, *Visto y no visto*, p. 16.

Tenemos que recordar que en la construcción de un cine nacional hay una lucha constante entre diferentes grupos por la reivindicación política, identitaria o cultural.³ Digamos que el cine es la imagen que una nación busca proyectar al exterior, pero al mismo tiempo puede marcar las pautas de la sociedad deseada. Por eso, al igual que la historia, se dibuja la importancia que tiene el manipular y controlar las imágenes cinematográficas para quienes las hacen y para quienes se hacen. En esta búsqueda de control, diversos pilares de la sociedad pueden mezclarse, como la cultura⁴, que a grandes rasgos podemos decir que es una configuración o generalización de la personalidad que conforma y distingue “todo el modo de vida” de un pueblo en particular, volviéndose hasta cierto punto un sistema significativo; la ideología, que amalgama una serie de representaciones e imágenes que reflejan las concepciones de la “realidad” que asume una sociedad; y la redefinición de la identidad.

Debemos tener en cuenta que en América Latina los movimientos artísticos y culturales de finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX se sentían identificados con el mundo moderno y los modelos europeos; no obstante, estaban más preocupados por el contenido que por experimentar con las formas, por lo que trataron de hacer una reconstrucción que se ajustara a los avatares del presente.

³ Una nación (palabra que proviene del latín y significa “nacer”) es una comunidad humana con ciertas características culturales compartidas y que a menudo comparten un mismo territorio y Estado. Una nación también es una concepción política, entendida como el sujeto en el que reside la soberanía de un Estado. Con frecuencia es difícil definir las características que constituyen a una nación como tal, pero se parte de la base de que sus miembros comparten la misma conciencia de constituirse como un cuerpo político diferenciado de otros a partir de sus coincidencias culturales. En general, estas coincidencias pueden ser étnicas, lingüísticas, religiosas, tradicionales y/o históricas. Y a esto se le suma en ocasiones la pertenencia a un mismo territorio. A este conjunto de coincidencias y conciencia común respecto de la unidad política se le suele llamar *identidad nacional*. Esta identidad nacional resulta fundamental para lograr la cohesión de los pueblos, ya que resulta tan distintiva y representativa como los propios símbolos nacionales.

⁴ Para Raymond Williams la cultura es un sistema significativo mediante el cual un orden social se comunica, reproduce y experimenta. Este sistema significativo no es aislado, sino que está implicado en todas las formas de actividad social y tiene un accionar similar a las prácticas significantes, yendo más allá de las formas de producción intelectual hasta llegar a la producción artística misma que se gesta como una determinada producción cultural que guarda elementos esenciales de la sociedad en su propia constitución. Cabe mencionar que la importancia de esa producción cultural artística es generalmente subestimada en comparación con la invención y el desarrollo de las que son percibidas como formas de producción material: refugio, servicios, instrumentos de trabajo, etc. C.f. R. Williams, *Sociología de la Cultura*, traducción Graziella Baravalle, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

Históricamente podemos advertir tres factores que influyeron para impedir el desarrollo de una tradición artística permanente en nuestro continente: a) el modelo social reproducido desde la conquista, donde existía una separación de la élite intelectual y las masas ignorantes, b) la inestabilidad política y c) la falta de un público preparado para asimilar el arte.

Podemos reincidir en la idea de que en nuestro continente el arte surgió por la necesidad de expresión y modificación de la realidad. Es así que el arte de mediados y finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, se concibió no solo como instrumento de protesta social, sino también como un medio para configurar un tipo de conciencia nacional y de sentimiento de tradición en los individuos, mismo que debía mostrar la originalidad de la cultura como una forma de auto reconocimiento y validez de las situaciones sociales y políticas acontecidas. De esta manera, el nacionalismo se plantearía dentro del arte como una forma discursiva y artística para englobar problemáticas, plantear posibilidades y modelar esquemas sociales y culturales. Por tal razón, el Estado en la gran mayoría de los países de América Latina centraría su atención en cómo se desarrollaba el arte y trataría de permearlo con sus intereses.

Asimismo, se esperaba que el arte y las ideas agruparan todas las cualidades y la originalidad de una nación en construcción. Por consiguiente, se impulsó el nacionalismo cultural y artístico en dos sentidos: por un lado, se deseaba integrar a todos los sectores de la comunidad a la vida nacional y, por otro lado, la élite buscaba en la cultura popular, en los pueblos indígenas y en su propio contexto, los valores europeos que anteriormente fueron aceptados.⁵ Se consideraba que la actividad estética y artística era superior al conocimiento racional porque el artista, por medio de la percepción, conocía el ritmo de su realidad social y el sentimiento de su tiempo, uniendo todos los elementos del universo para presentarlos ante los ojos de los espectadores.

⁵ Cf. Franco, Jean, tr. Pitol, Sergio, *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1985.

La búsqueda de unidad y de un sentimiento nacionalista motivó al Estado a cuidar los discursos, las imágenes y la ideología que transmitía a la población. En ese sentido, comenzó a alejarse de las tendencias folcloristas.

Podríamos decir que el nacionalismo tenía dos caminos en el arte: una búsqueda y una justificación. Una búsqueda en tanto sucedían procesos de reconfiguración social y política, tras varios momentos de inestabilidad y acciones de control en algunos países para reducir la disparidad social interna (sociedad indígena–sociedad citadina) y la distancia entre culturas;⁶ y una justificación en tanto se establecía como el único referente para describir la realidad.

El cine, como un arte en crecimiento en Latinoamérica, en un primer momento se presentó como un instrumento formador y propagador de la conciencia nacional del Estado. Se trataba de plantear la idea de que las masas serían las protagonistas de la historia y de los cambios sociales. Protagonistas, claro está, a los que se les preestablecería un tipo de ideología para la consecuente formación de una conciencia pública. La definición de lo que era la nación no solamente se buscó en la esfera política, sino también, como ya lo hemos mencionado, en la cultura, por lo que el Estado buscó plasmar en las imágenes cinematográficas elementos que le permitieran transformar a la sociedad.

Pero ¿cómo utilizaremos esas imágenes en nuestro trabajo? Las imágenes cinematográficas serán entendidas como indicios que hablan de una época, como resultados de una transformación determinada y de ciertos procesos de producción de sentido en los sujetos que las produjeron, para permitirnos la “construcción de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber en las tácticas actuales”;⁷ mas hemos de señalar que no se trata simplemente de utilizar las imágenes como ilustración de un proceso o como “confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita”⁸, sino de descubrir cómo se confronta y manipula la

⁶ En América Latina diversas corrientes en diferentes países intentaron llevar a cabo la afirmación de los valores propios, liberándose de la tutela de los valores europeos y reconfigurando sus modelos: el Arielismo, el Modernismo, etc.

⁷ Michael Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, p. 21.

⁸ Marc Ferro, *Cine e historia*, p.26.

realidad, y de dilucidar los aspectos de la historia que han sido cambiados o silenciados.

Algunas creaciones cinematográficas no son tan inocentes como aparentan. A pesar de mostrar un discurso homogéneo, ofrecen señales más que evidencias, señales que no se pueden excluir pues son fundamentales para un análisis profundo de una época o un proceso en concreto. Al respecto, es esencial el paradigma indiciario formulado por Carlo Ginzburg: las imágenes son indicios de una realidad pretérita que se presenta fragmentada y dispersa, y para la cual el historiador tiene que actuar como detective, porque en más de un sentido luchan el discurso dominante y el revolucionario o denunciante, con lapsos o espacios que pueden llevarnos a otros lugares del pasado y alcanzar lugares ocultos, transformados o no visibles de las sociedades.

Desde la historiografía del cine, Marc Ferro ha desarrollado esa perspectiva en toda su obra. Nos propone un análisis que aborda al cine no sólo como obra de arte o instrumento cultural, sino que lo reflexiona en condición de suceso o síntoma, para acercarnos a las posibilidades cinematográficas y sociales en las cuales fue realizado. En palabras de dicho autor, el cine, por medio de la imagen, “revela el funcionamiento real de aquellos (sociedad e individuos), dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad...”⁹ Las imágenes nos dejan observar algo que no era tan visible, y permiten desnudar aspectos que se consideraban intrascendentes o ingenuos.

Estamos claros en que no se trata de abordar a los dispositivos cinematográficos en su forma simple, sino como instrumentos que resultaron de un proceso histórico y social determinado, y como mediadores y expresiones de la realidad. Además, debemos tomar en cuenta que una de las posiciones más importantes en el momento de la realización cinematográfica es la del sujeto que encuadra, monta, fabrica y, en última instancia, dota de sentido a un filme, “el argumento fundamental

⁹ Marc Ferro, “El cine un contra análisis de la sociedad” en Le Goff, Jaques y Pierre Nora, *Hacer la historia*, p. 245.

es que una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación”¹⁰ por parte de un sujeto que necesariamente responde a un colectivo y está condicionado histórica, social o ideológicamente.

No es que las imágenes cinematográficas reflejen la realidad; son construcciones sobre ésta, al igual que el discurso historiográfico. El cine, ya sea documental, ficción, drama, etc., tiene intencionalidades, secuencias, montajes, música y direccionamientos producidos por sus realizadores, como parte de una serie de operaciones de selección y edición basada en una forma específica de interpretar la realidad. La similitud entre historia y cine da paso a una multiplicidad de formas de construir y entender la historia de las imágenes cinematográficas en su relación con lo social, y nos permite estudiar y entender de forma distinta la realidad, las estructuras y los actores que actúan en ella, al modificar o manipular, en este caso, los diferentes discursos que componen nuestro pasado y presente. Al mismo tiempo, tenemos que reconocer que tanto en el discurso historiográfico como en el relato cinematográfico están en tensión tres variables que se superponen y cobran importancia de acuerdo con los contextos: la sociedad, el sujeto (el realizador cinematográfico, por ejemplo) y los diversos procedimientos de “verdad” que son delimitados histórica y técnicamente.

Recordemos que una mirada nunca es simple, ya que “las formas específicas como vemos –y representamos– el mundo determinan cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que este mundo es.”¹¹ Cine e historia son más que formas de narrar la realidad y los acontecimientos; son formas de ver y analizar concreciones de una o varias visiones e ideas del mundo que siempre tienen una naturaleza material y social. De una u otra manera, estas formas de ver y narrar el mundo pueden intervenir en cómo otros también miran y asumen la realidad, ya que, como menciona Pierre Sorlin, lo captado por la lente del cine no es una duplicación de la realidad, sino “una puesta en escena social.”¹²

¹⁰ Peter Burke, *Visto y no visto*, p. 202

¹¹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, p. 15.

¹² Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, p. 170.

Las *puestas en escena de lo social* no se componen de tramas lineales, ni se reducen a simplicidades sociales, puesto que aparecen trazadas en el ejercicio de múltiples relaciones de poder que “atravesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social.”¹³ El enfrentamiento, las imposiciones y las resistencias las dotan de sentido en una relación dialéctica que traspasa los límites de la cotidianidad social y se apodera, consciente o inconscientemente, de otros campos, en este caso el discurso cinematográfico, tratando de inundar con sus representaciones a los que miran.

Además de explicar los discursos de la sociedad sobre sí misma, es apropiado entender que en su interior existen *facciones dominantes*, en los términos de Rancière, como las formas privilegiadas de nombrar y construir representaciones por medio de las cuales la imagen del consenso “es impuesta a los miembros de una forma social y en la cual ellos son llamados a identificarse.” Las *facciones dominantes* o visualidades hegemónicas se articulan en bancos o reservas de imágenes que se producen y circulan por numerosos medios de reproducción técnica, desde donde operan e interactúan con varios “modos de figuración (pictórica, novelesco, cinematográfico, etc.)”, articulados en una complicada red de formatos y estratos de figuraciones presentes y pasadas, con formas novedosas.¹⁴

El tratar de comprender las ideas, la producción artística y el funcionamiento social de las *facciones dominantes* con sus respectivas hegemonías visuales, así como las estrategias de las resistencias visuales nos introduce en la política, la ideología y su inicial base estética. En la división de lo social, que Rancière ha denominado *el reparto de lo sensible*, se construye el papel predominante de la experiencia de la mirada, conformada dentro de “una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”. Así, la política y su ideología, en los términos estéticos a los que queremos aludir, “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las

¹³ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, p. 34.

¹⁴ Jaques Rancière (entrevista), “La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante” en Orellana, Margarita, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, p. 42.

propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”¹⁵ Estas posibilidades para decir, ver, enunciar y ser visto, hablar y ser oído, constituyen las posibilidades de representación de determinado sector social hablando en términos políticos, ideológicos e incluso cinematográficos.

En lo que respecta a los estudios sobre el cine como expresión histórica de lo social y acerca de la carga ideológica del mismo, encontramos varios análisis que se asemejan a lo que el presente trabajo de investigación pretende realizar.¹⁶ Los primeros trabajos con los que nos encontramos y que nos resultan más interesantes en cuanto a sus aportaciones son los siguientes: *Cine y cambio social en América Latina*¹⁷ de Julianne Burton, donde se aborda la historia de América Latina a partir de la experiencia de 21 cineastas latinoamericanos en las décadas de los 60 y 70, quienes narran cómo crearon cine bajo golpes de Estado, exilio, movimientos estudiantiles (1968), limitantes económicas, etc.; “La teoría del cine en Nuestra América”¹⁸ de Lauro Zavala, que es una especie de acercamiento y, a la vez, una crítica al desconocimiento que existe sobre la historia y la producción cinematográfica en Latinoamérica. Este último ahonda en la falta de interés historiográfico-cinematográfico en nuestra región, en comparación con los centros de investigación estadounidenses, que se encuentran siempre activos en este tipo de investigaciones.

Además, se cuenta con un trabajo de tres volúmenes editado por la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, que lleva por título *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*¹⁹, que representa uno de los primeros

¹⁵ Jaques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, p. 10.

¹⁶ Existen en la actualidad un gran número de estudios enfocados al análisis cinematográfico desde la veta histórico-social, mas hemos decidido mencionar solamente a los que logran acercarse desde la multidisciplinaria a lo que nosotros hemos querido enfocarnos.

¹⁷ Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina.*, serie imágenes de un continente, editorial Diana, México, 1991.

¹⁸ Zavala, Lauro, “La teoría del cine en Nuestra América”, *Revista Archipiélago* (enero-marzo 2011), México, 2011, pp. 42-47.

¹⁹ SEP, FMC, UAM (coedición), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, II y III, Dirección general de publicaciones y medios de la SEP, México, 1988.

intentos de México por hacer una reconstrucción histórica de la cinematografía teniendo como eje transversal los contextos culturales y políticos.

Otro estudio importante es el de Silvana Flores, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*²⁰, que supone un avance destacado en los estudios históricos y críticos sobre cine latinoamericano, pues define lo propiamente “continental” en los “nuevos cines” de los países que conforman sus casos de estudio. Dicho trabajo fue resultado de una tesis doctoral, por lo que cuenta con una introducción, cuatro capítulos y una conclusión. En la introducción se da cuenta de que el corpus de estudio abarcará creaciones cinematográficas y teóricas de cinco países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba. Además, se propone “estudiar el fenómeno de integración regional del Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta como una instancia de confrontación ante la dominación cultural extranjera, marcando los puntos coincidentes que generaron la renovación estética e ideológica de las producciones fílmicas en el período señalado”.²¹

En lo que concierne a la aproximación desde la semiótica, tenemos a Manuel Salvador Martínez Boscán, que en su texto “Flagelos sociales en el cine latinoamericano. Semióticas emergentes e identidades multisémicas convergentes y divergentes”²² analiza la representación visual de la realidad social en América Latina a partir de tres filmes latinoamericanos contemporáneos: *Amores Perros* (Iñárritu, 2001: México), *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2002: Brasil) y *Secuestro Expres* (Jakubowicz, 2005: Venezuela), e intenta establecer criterios de análisis del cine latinoamericano como denuncia social de los flagelos sociales representados. El objetivo del estudio se centra en “Formalizar la fundamentación teórica y metodológica de la semiótica del arte y la cultura a través del estudio y comprensión de la representación de los flagelos sociales presentes y persistentes los relatos

²⁰ Flores, Silvana, *El nuevo cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica.*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2013.

²¹ Óp. cit., p. 5.

²² Martínez Boscán, Manuel Salvador, “Flagelos sociales en el cine latinoamericano. Semióticas emergentes e identidades multisémicas convergentes y divergentes.” *Revista Ontosemiótica*, Año 2, N° 5 Octubre - Diciembre de 2015, Chile, 2015, pp. 67-77.

fílmicos latinoamericanos”.²³ En este texto, el autor logra identificar al conformismo y a la pasividad como regímenes significantes dominantes, además de hacer una ruptura por medio de la denuncia social. De esta manera, se abre paso a nuevos sistemas de significación, lo cual invita a nuevos análisis semióticos y nuevos entendimientos partiendo del estudio de la cultura y la sociedad representadas en el cine como expresión técnico-narrativa del hombre en sociedad.

También nos encontramos con la tesis de maestría de Sebastián Lojo Solís, *Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el film*,²⁴ que nos permite ubicar, desde el punto de vista semiótico, las representaciones en el cine latinoamericano (principalmente Centroamérica) que denotan cómo las imágenes logran ser signos que evidencian una situación político-social concreta y que, además, logran visibilizar lo que en otros medios es ocultado. La investigación parte del contexto social y migra hacia la representatividad sin olvidar que el autor de dichas imágenes está permeado por un tiempo y una ideología en concreto y, por ende, no puede separarse de un fin específico, en este caso, evidenciar la violencia en la región.

Sabemos de otros estudios que desde hace tiempo vienen abordando la historia de la cinematografía latinoamericana, pero los mencionados anteriormente dan pie a un análisis que abarca las problemáticas políticas, sociales y culturales, además de que, desde donde nosotros queremos proponer la investigación, poco a poco están abriendo paso a estudios que aborden propiamente la creación de la imagen en un sentido que transita de un contexto particular hacia la concreción de una imagen determinada que responda a necesidades discursivas o de visibilidad específicas. En la bibliografía reciente encontramos innumerables esfuerzos por recuperar la historia del cine latinoamericano; sin embargo, nos interesan los estudios mencionados porque conjugan una visión desde el contexto de las imágenes hasta el cómo se conforman.

²³ Óp. cit. p. 3.

²⁴ Lojo Solís, Sebastián, “Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el film.”, Tesis de Maestría en comunicación, Universidad Rafael Landívar Facultad de Humanidades, Guatemala, junio, 2015.

- Hipótesis.

Ahora bien, una de las hipótesis de este trabajo investigativo es que en la década de los años 60, si bien existió un momento de revolución estética en la mayoría de los países latinoamericanos que gestó la posibilidad histórica de un nuevo discurso desde los ámbitos literario, pictórico y, desde luego, cinematográfico, en el que plasmaron parte del ajetreo político, social, etc., también es cierto que no todos los discursos cinematográficos se desarrollaron de la misma manera, ni tuvieron los mismos objetivos. Incluso los actores, que tomaron el arte cinematográfico en sus manos, no desempeñaron su labor de la misma forma, ni con las mismas intenciones.

Nuestros países a tratar, Bolivia y Cuba, nos ofrecen interesantes paradigmas sobre las distintas formas de utilizar el cine. Creemos que diversos factores contribuyeron a que se moldeara de diferente manera el cine en cada caso, como las condiciones históricas y políticas, el componente étnico, la formación de los propios cineastas, las regulaciones institucionales hacía el cine y las formas estéticas utilizadas por cada creador. No obstante, tenemos presente que ambos países fueron permeados por las ideas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

En el caso de Bolivia, después de la Revolución de 1952, al parecer el país sufrió cambios solamente en algunas esferas de la sociedad. Fuera de la política, las transformaciones no fueron tan fuertes, pues no se tomó ni a la cultura ni al arte como una plataforma importante para el cambio social. Las transformaciones en la cultura y el arte se dieron en la forma, por ejemplo, con la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano; pero en el fondo los alcances se resumían en crear documentales de publicidad para el gobierno. Creemos que poco a poco se dio una lucha en el plano estético e ideológico, en la que el cine representó una herramienta para la búsqueda de nuevos discursos y nuevos actores que fueron, de cierta manera, ocultados. El cine, percibimos, escapó de las ataduras institucionales y de los discursos oficiales, y trató de denunciar la compleja realidad del país.

En el caso de Cuba, intuimos que con el triunfo de la Revolución de 1959 se persiguieron varios cambios a nivel cultural y social en pro del cambio político,

dando como resultado que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos marcara de manera significativa las imágenes y los discursos cinematográficos bajo una condición de verticalidad institucional cerrada. Esto crearía imágenes determinadas y una manera singular de acercarse a la sociedad por parte del cine cubano.

La segunda hipótesis reposa sobre la idea de que en ese documento histórico-social cinematográfico pueden rastrearse signos y mensajes propios del proceso histórico o de la realidad social vivida que develan cierto tipo de pensamiento e ideología. Además, consideramos que el tratamiento fue distinto en cuanto a las imágenes seleccionadas para ser mostradas y a la manera en que los propios creadores tomaron la responsabilidad de hacer un nuevo cine, tras las coyunturas revolucionarias. Es importante rescatar el papel que el público tomó en este punto, es decir, si fue un público activo o un simple receptor de las imágenes y las ideas.

Como una tercera hipótesis nos planteamos que tanto Jorge Sanjinés para Bolivia como Julio García Espinosa para Cuba respondieron directamente, primero, a sus convicciones políticas y, en segundo lugar, a la idea que ellos mismos tenían del uso del cine como un instrumento eficaz de ideas. Por un lado creemos que Sanjinés actuó separado del proyecto del Estado revolucionario al mostrar un cine que no expusiera tanto una postura oficial, sino más bien que reflejara las problemáticas irresueltas y dilemas de la vida del pueblo boliviano. Con respecto a Julio García Espinosa, su formación política afectaría directamente su concepción del uso del cine como una herramienta para mostrar una postura ideológica como modelo social que el pueblo cubano debía asimilar.

Algunas preguntas que trataremos de responder son: ¿cuáles son las características de las realidades fílmicas de los países a tratar?, ¿cuáles son los cánones establecidos, ya sean estéticos e ideológicos?, ¿cuáles fueron las características visuales, políticas e ideológicas en la constitución de la imagen de un “revolucionario”?, ¿existieron imágenes impuestas?, ¿existió una hegemonía visual?, ¿cuáles fueron los alcances y la eficacia de una política cinematográfica?

- Los objetivos.

Los objetivos de este trabajo de investigación son los que a continuación mencionamos. Por un lado, resaltar la importancia, los posibles usos dentro del análisis histórico o social y los aportes para la construcción del conocimiento que el cine como documento puede aportar para diferentes estudios. Por otro lado, detectar las potenciales diferencias en los procesos que enmarcaron estas cinematografías: sus influencias estéticas, los discursos ideológicos, las imágenes, las transformaciones en los diferentes niveles de la sociedad y sus posibles fines. Lo que intentamos es identificar los signos, los mensajes o los significados que las imágenes cinematográficas resguardan.

Es importante destacar que nos atrae la idea de alcanzar un par de objetivos más: visibilizar una historia cinematográfica que contadas veces ha sido vista o documentada de manera profunda, es decir, que logre abarcar historia, política y estética. Con lo anterior nos referimos al cine boliviano, cuyos estudios solamente se centran en la figura de Jorge Sanjinés, pero no en su contexto como creador, ni en el contexto del país, ni en las formas de participación política y social que acompañaron y nutrieron su experiencia cinematográfica.

Además, queremos contrastar la idea preestablecida que se tiene del cine cubano (en cuanto a su apertura como medio de comunicación para la transmisión de ideas durante el proceso postrevolucionario y a su propuesta de cine abierto al tratamiento de imágenes y temas) con la que nosotros proponemos en el trabajo de investigación, para incentivar la reflexión y el análisis en los lectores. Asimismo, tratamos de abordar desde diferentes vertientes la creación y el desarrollo de la cinematografía cubana en un solo trabajo, esto es, desde los procesos institucionales hasta el autor y su obra. En el caso de Bolivia, queremos motivar más estudios multidisciplinarios, ya que consideramos que en cuanto a cine (trasfondo político, propuesta estética, lugar en el nuevo cine latinoamericano, etc.) todavía queda mucho por descubrir.

- Delimitación temporal.

Estamos claros en que la llegada del cine a América Latina significó la entrada de una nueva tecnología que, poco a poco, revolucionó la forma en que nos miramos y miramos el mundo. Además, representó una nueva forma de comunicación en el amplio sentido del término. Las imágenes cinematográficas englobaron el espíritu del pasado y el alma del presente, dándonos otro referente de nuestro propio contexto histórico y existencial; nos comunicaron con otro lenguaje y con otras voces las ideas de una época, nos compartieron otra forma de la realidad. Aunque cabe resaltar que, en un primer momento, el cine en el continente no estaba hecho con nuestras propias manos, sino con las de empresarios extranjeros, principalmente estadounidenses y franceses, que dominaban la producción y distribución cinematográfica, mostrando en ocasiones historias totalmente falsas o descontextualizadas sobre la región.

Lentamente, cada país lograría un desarrollo autónomo de la industria cinematográfica, a consecuencia, claro está, de cambios económicos y políticos que traerían consigo una reestructuración social e incluso ideológica. Estos cambios se reflejaron en la política y la cultura, ya que impactaron en la historia, la sabiduría, el modo de vida, los sistemas de valores, las tradiciones, las creencias y las creaciones artísticas de la sociedad.

Por tal motivo, consideramos pertinente analizar al cine y sus imágenes como una creación artística que alberga una gran carga ideológica significativa dentro de los procesos de cambio social, pues por medio de sus imágenes, sonidos, estilos, etc., es posible establecer modelos de vida, esquemas de comportamiento y formas de pensar la realidad. En esta misma línea, es preciso indicar que el cine tendrá cualidades específicas y un lenguaje particular, por medio de los cuales puede expresar lo antes mencionado.

Desafortunadamente, en este trabajo no nos es posible abordar todos los países que componen Latinoamérica; sin embargo, hemos decidido enfocarnos en dos países que pueden ejemplificar dos maneras en que el cine sirvió para distintos fines: Bolivia y Cuba. Ambos países encierran particularidades, luego de varios

cambios políticos, sociales y económicos que tendrán repercusiones incluso en las expresiones estéticas, que a su vez buscarán tener un impacto en la vida cotidiana. Será interesante rastrear desde algunas imágenes cinematográficas cómo se dieron esos cambios y cuál es su significado y relevancia dentro del espacio social o cultural. Además, trataremos de adentrarnos en lo que esconde, lo que significa o lo que trata de alcanzar cada imagen al exponer a la sociedad determinados aspectos, y no otros, en un lenguaje artístico.

La razón por la cual decidimos escoger a Cuba es por el hecho de ser uno de los primeros países latinoamericanos donde el cinematógrafo de los hermanos Lumière se hizo presente.²⁵ De ahí en adelante la cinematografía en este país se iría desarrollando a la par de los acontecimientos y coyunturas históricos, transitando del documentalismo –resultado de las primeras cámaras que capturaron la Guerra Hispano-Cubana– hasta el folclorismo de los años 40 y 50 –que dibujó un estereotipo de identidad entorno al gallego, la mulata y el negrito–, pasando por los melodramas melosos –descontextualizados de la realidad de la isla–, la cinematografía cubana estaba regida por los esquemas, ritmos e ideas del cine hollywoodense, tanto en el ámbito de la filmación y distribución como en el de la exhibición.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, en enero de 1959, se vislumbrarían nuevos caminos para el cine en aquel país. La Revolución traspasó el ámbito político, pues sus líderes sabían que la cultura era un punto medular para llevar a cabo el cambio de raíz en la sociedad. En ese sentido, se realizaron transformaciones que trazarían la senda en la búsqueda del desarrollo humano por medio de un nuevo proyecto cultural y su respectiva política cinematográfica, que apuntarían hacia el cambio de la sociedad. Es así que el martes 2 de marzo de 1959 se dio lectura a la Ley Número 169, que abrió paso a la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria

²⁵ Después de realizar un viaje a México donde dio a conocer el cinematógrafo, durante el gobierno del general Porfirio Díaz, el francés Gabriel Veyre (representante de la Casa Lumière) realizó la primera exhibición pública del cinematógrafo en La Habana, en el local no. 126 del Paseo del Prado, junto al Teatro Tacón, hoy Gran Teatro de La Habana, el 24 de marzo de 1887 con la presentación de cortos breves de diferentes acontecimientos: un incendio, la llegada de un tren, un paseo por la calle, etc.

Cinematográfica, cuyo objetivo era hacer “un cine menos complaciente y más irreverente. Un cine cuestionador, que rescatara la Historia y pusiera en evidencia las contradicciones más contemporáneas [...] De hecho era un golpe mortal al folklorismo y al nacionalismo más extremo. Era tal vez el paso más avanzado en el camino de la modernidad del cine latinoamericano”²⁶. Aunque en el avance de esta investigación veremos si se cumplió totalmente este fin o si existieron otros fines en el camino cinematográfico cubano.

La temporalidad a la que nos ceñiremos para tratar las imágenes de la cinematografía cubana será de 1959 a 1970, inicio del llamado “quinquenio gris”. Trataremos de entender primero el contexto en el que ciertas imágenes fueron gestadas tanto a nivel institucional como conceptual y artístico, dándonos paso a la posibilidad de un documento histórico-social que nos dé cuenta de eso que pocas veces “se ha dicho” y, después, por medio de un realizador hablar de los casos en concreto: tanto de las imágenes en específico con su carga política, ideológica o social, hasta los significados o simbolismos que una posible hegemonía visual encarna en una película.

El realizador en el que nos apoyaremos para el caso cubano será Julio García Espinoza, cuya obra *El joven rebelde* (1961) nos presenta la historia de un joven campesino que se incorpora al Ejército Rebelde y lucha en la Sierra Maestra contra la tiranía batistiana. Su entrenamiento y experiencias le forjan una verdadera conciencia revolucionaria.

En lo que respecta al desarrollo cinematográfico en la zona andina, al igual que en Centroamérica, en un principio no fue tan rico ni tan abundante. Las características históricas, económicas y sociales hicieron que esta región no lograra gestar una industria cinematográfica sólida tan tempranamente como otros países. La atención estaba puesta más en tratar de fincar una estabilidad social, étnica y política. Lentamente y con muchos altibajos, la atención se fijaría en ver en el cine algo más que un espectáculo. La construcción de una cinematografía nacional significaría ver

²⁶ García Espinosa, Julio, “La vida como un largo camino de atajos”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000, p. 176.

la posibilidad de edificar una plataforma de expresión cultural que contuviera los imaginarios, los símbolos y las historias de un pueblo contados desde dentro. De la zona andina hemos considerado que Bolivia era un caso muy particular para compararlo con Cuba, ya que las situaciones en todos los aspectos han sido distintas y, por lo tanto, esperamos que esto se refleje en sus cines.

Al igual que en el caso cubano, la industria cinematográfica boliviana dio sus primeros pasos con la presencia de empresarios extranjeros. Podemos decir que el cine llegó a Bolivia en 1897, cuando los representantes de la Casa Lumière, A. Jobler y Jorge de Nissolz, proyectaron cintas traídas de Chile y Perú, en el Teatro Metropolitano en la ciudad de La Paz.

Sería hasta principios del siglo XX cuando se materialicen las primeras filmaciones en territorio boliviano. La primera película²⁷ de la que se tiene conocimiento es *Retrato de Personajes Históricos y de Actualidad* (1904), que fue realizada por la compañía Marine & Monterrey y presentada el 15 de agosto de ese mismo año. Dicho filme muestra el cambio de mando del presidente saliente José Manuel Pando a Ismael Montes, quien tomó posesión el 6 de agosto de 1904.²⁸

A partir de ese momento, la cinematografía en Bolivia se inundaría, primero, con el documentalismo de los filmes que captaron el encuentro bélico entre Paraguay y Bolivia en la llamada Guerra del Chaco y, después, con filmes que tratarían de rescatar el pasado glorioso de los incas y la forma de vida de las poblaciones de los Andes con una visión antropológica o con tendencias hacia el retrato folclórico, además de los típicos melodramas. Hasta antes de la década de los 60, la producción de películas nacionales era ínfima, y las coproducciones eran contadas con los dedos de una mano. Nuevamente, como en el caso cubano, las pantallas estaban inundadas de películas estadounidenses y, en segundo lugar, mexicanas. El Estado boliviano no tenía ningún interés en la cinematografía, lo cual se reflejó

²⁷ En este momento no se puede hablar de una película, más bien las cintas eran fragmentos grabados individualmente denominados como "vistas".

²⁸ Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, Editorial Gisbert, Bolivia, 1986, p. 8.

en los escasos apoyos a las empresas cinematográficas nacionales. Así, el manejo y control de la industria quedó en manos de empresarios extranjeros.

Una característica que hace especial a Bolivia es que poco antes que Cuba, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) intentó institucionalizar su cinematografía mediante la fundación del Instituto Cinematográfico Boliviano, en marzo de 1953, casi 11 meses después de la Revolución del 9 de abril de 1952. Este fue el único intento de apoyo estatal al cine, mismo que debía servir de ente promotor al desarrollo cinematográfico nacional. Otro elemento que hace interesante a Bolivia es que el componente étnico que alberga su territorio hace que las temáticas de su cine presenten otras problemáticas; mas debemos resaltar que, al igual que en Cuba, tales problemáticas se irán gestando bajo el mismo telón de las nuevas estéticas y los nuevos discursos emancipatorios, políticos e ideológicos que en América Latina se estaban presentando.

La temporalidad escogida para el caso de Bolivia es la siguiente: iniciaremos con la fundación del Instituto Cinematográfico Boliviano, en 1953, y terminaremos en el año 1970, cuando el Grupo Ukamau se disuelve en dos agrupaciones. Al igual que en el caso cubano, intentaremos entender el contexto histórico en que se dieron las filmaciones de películas (que más adelante se abordarán a profundidad), las mentalidades políticas o los juegos ideológicos que rondaban en el momento, y las características políticas y estéticas que hacen que el cine boliviano posea un lugar importante en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano.

Para el caso de Bolivia, retomaremos al realizador Jorge Sanjinés y su película *Yawar Mallku* (1969), que destaca por ser el primer filme en quechua y por denunciar la masiva esterilización de mujeres campesinas por el llamado Cuerpo de Paz. Sobre esa línea temática central se articula el proceso de toma de conciencia de un comunitario emigrado a la ciudad, donde comprenderá que está de todos modos excluido de esa sociedad racista y discriminatoria.

Capítulo 1.

Marco teórico-conceptual.

Como mencionamos anteriormente, nuestro interés por usar la imagen cinematográfica como documento histórico-social se sostiene con la idea de que esta imagen puede ampliar el conocimiento sobre los hechos políticos, las tendencias económicas, las estructuras sociales y la historia de las mentalidades. Más allá de ser un simple espectáculo o una simple ilustración de una época, las imágenes pueden ser testigos de sucesos, por medio de las cuales podemos acceder a las estructuras ideológicas, a las representaciones de éstas y a un conocimiento de la época que se aleja de las fuentes más comunes, como lo son los documentos escritos.

Por las razones descritas, este trabajo puede emprenderse no sólo por sus aspectos temáticos o estructuras narrativas, sino también por medio de los referentes extra fílmicos a los que aluden. Trataremos de presentar a continuación los referentes conceptuales y metodológicos que nos ayudarán en este trabajo.

1.1 El testimonio de las imágenes.

Iniciaremos retomando la propuesta de Peter Burke, quien sugiere utilizar el testimonio de la imagen de la siguiente forma: “estudiar el objetivo que con ella persiguiera el autor”²⁹, relacionándola directamente con los espacios y las temporalidades de producción. El testimonio de las imágenes deber ser situado en un contexto definido, o mejor dicho en una serie de contextos (culturales, políticos, materiales, etc.), entre los que destacan las convenciones estéticas que rigen la representación *en y de* un determinado lugar y una determinada época, así como los intereses del autor, sus patrocinadores y la función que pretendía darse a la imagen.³⁰

Las *prácticas estéticas*, entendidas como *formas de visibilidad*, se caracterizan por el lugar que ocupan dentro de lo social, por lo que facturan con respecto a lo común

²⁹ Peter Burke, op. cit., p. 22

³⁰ *Ibidem*, p. 239

y por configurar regímenes específicos de identificación articulados con los modos de pensamiento histórico.³¹ Esas formas de visibilidad, que podemos homologar con representaciones del mundo y de lo social, están determinadas por lo que Frederic Jameson denomina la *representatividad*, es decir, las condiciones de posibilidad, constituidas por tres elementos: la naturaleza de la materia prima social, las tecnologías estéticas (en este caso el cine) y el estado de las formas.³²

Entendemos al cine como un “vasto género, una provincia cultural inmensa, con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de argumentos y tonos filmables.”³³ Estos contenidos son repetidos de diversas maneras, de acuerdo a las condiciones de reproducción y a su diálogo con los modos de reproducción visual hegemónicos. Las formas cinematográficas no tienen una historicidad lineal y progresiva, sino que presentan contradicciones, luchas, rupturas y determinaciones sociales, y en el transcurso de su práctica, se combinan sus elementos de manera distinta. Según Deleuze, en su texto *Negociaciones sobre historia del cine*, “todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección.”³⁴

Partiendo de estos planteamientos, es preciso reconstruir y tratar de entender el momento de la *representatividad*, esto es, las condiciones que determinan la producción cinematográfica, siguiendo la articulación de lo social con los sistemas mediáticos donde se generan las obras. De igual forma, será necesario pensar el cine y sus imágenes como documento con tres principios: los cineastas y su contexto, las ideas o la ideología que se hace presente en las imágenes cinematográficas, y los símbolos o significados que caracterizan a tales imágenes.

³¹ Jacques Rancière, op. cit., pp. 10-11.

³² Frederic Jameson, *Estética geopolítica*, p. 25.

³³ Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?” en Della Volpe, Galvano, et. al. , *Problemas del nuevo cine*, p. 42.

³⁴ Gilles Deleuze, *Negociaciones sobre historia del cine. Eutopías. Documentos de trabajo*, p. 6.

Para el análisis de las películas, que se desarrollara con mayor profundidad en el capítulo 5 de este trabajo, hemos decidido apoyarnos en las ideas entorno a la semiótica y a la cultura expuestas por Yuri M. Lotman. Lotman nos ofrece una idea donde el cine funciona como un contenedor y vehículo de mensajes, además nos ofrece un panorama donde el lenguaje cinematográfico posee capacidades discursivas y de acción idóneas para entablar una relación dialógica con el individuo por medio de las imágenes y sus significados. Además nos brinda la oportunidad de entender a la cultura como una estructura llamada *sociosfera* desde donde se generan las relaciones sociales y desde donde se establecen ciertos estereotipos sociales. Al mismo tiempo nos entrega una idea del arte como una actividad que es dinámica dentro del proceso de comunicación y nos permite ver al arte como un lenguaje y, por consiguiente, al cine como un texto.

1.2 Política cultural.

Consideramos pertinente entender qué es una política cultural (aunque no sea parte del tema central de este trabajo), ya que en los procesos de cambio social las políticas cinematográficas emanan o responden a un proyecto cultural de cierto grupo político o social.

Caracterización de política cultural.

La política cultural es una invención francesa que resultó de una preocupación de los poderes monárquicos o republicanos por acaparar, en nombre de la mística nacional, la protección de un patrimonio artístico, para fomentar su avance. También es el origen de una idea de responsabilidad política, jurídica y administrativa de los poderes públicos en el campo de las artes y de la creación.³⁵

Phillipe-Urfalino nos ayuda a comprender los diversos sentidos del concepto de *política cultural*. Uno de estos sentidos consiste en considerar que la dinámica de la

³⁵ Cf. Nivon-Bolan, Eduard. "La Política Cultural: Una Diversidad de Sentidos" en: La Política Cultural- temas, problemas y oportunidades. Disponible en: sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/Nivon-Bolan-Caps2y4.pdf. consultado el 18 de febrero del 2016.

política cultural nace del conjunto de relaciones de intercambio, de subordinación o resistencia, de fascinación o rechazo que unen el arte a la política desde que los dos fueron actividades sociales separadas. Esta propuesta supone el establecimiento de la cultura y la política como campos autónomos, característica que no debe entenderse de manera absoluta.³⁶

La política cultural se caracteriza por su creciente complejidad: por un lado, tiene una complejidad estructural y relacional, en cuanto a que tiende a ejercerse cada vez más a partir de un complejo sistema multinivel y desde una lógica de gobernanza más que de gobierno; y por otro lado, tiene una complejidad sustantiva, por la creciente multiplicidad de objetivos que con ella pretenden alcanzarse (ejemplo de esto es la conservación y difusión cultural, el fomento a la diversidad y la regeneración o promoción territorial).³⁷

El ideal de las políticas culturales es asegurar que los componentes y recursos culturales estén presentes en todos los espacios de la planificación y en los procesos de desarrollo de las políticas públicas.

Funcionamiento de las políticas culturales.

La puesta en marcha de políticas culturales enfrenta un gran número de retos para su adecuada y próspera ejecución. Por ello, se deben elaborar políticas públicas consistentes que establezcan parámetros y lineamientos a largo plazo. Ello implica asumir decisiones complejas y avanzar asumiendo obstáculos, imprevisiones e imprecisiones constantes (OEI, 2015).

Los principios fundamentales en que se basan las políticas culturales, según Miralles,³⁸ son:

³⁶ Op. Cit.

³⁷ Op. Cit.

³⁸ Cf. Miralles Eduard, *Cultura, cooperación descentralizada y desarrollo local*, Observatorio de Cooperación Descentralizada, Montevideo, 2009.

- La promoción de la identidad cultural.
- La protección de la diversidad cultural.
- El fomento de la creatividad y
- La consolidación de la participación ciudadana.

La ejecución de estas políticas implica institucionalizar las organizaciones que han de asumir los encargos, diseñar los canales de negociación e interlocución con los diferentes actores culturales y definir las acciones previstas en las organizaciones estatales, el sector privado, el tercer sector y la sociedad civil. Por otra parte, se requiere definir acciones para facilitar los procesos de gestión, prever las problemáticas que se deriven de la aplicación de la política, disponer de suficiente flexibilidad para atender los cambios y controlar los medios, para dotar de soluciones y medios adecuados a los agentes involucrados.

La investigación sobre la política cultural.

La investigación sobre política cultural es bastante reciente, ya que su historia no se remonta más allá de los años 70 del siglo pasado. A finales de los años 60, la UNESCO lanzó una colección de monografías sobre la política cultural de los diferentes países miembros, lo que supuso un primer esfuerzo en este sentido. En 1974 comenzaron los coloquios norteamericanos sobre Social Theory, Politics and the Arts, que desde entonces han venido agrupando anualmente a especialistas de distintas ciencias sociales, profesionales de la gestión cultural y artistas. Más tarde, en 1978, Dick Netzer publicó su obra *The Subsidized Muse*, considerada como el primer análisis de política pública.³⁹ Dichos esfuerzos se pueden considerar como los primeros y más importantes acontecimientos en la conformación de este campo de estudio.

³⁹ Cf. Zimmer Annette, Toepler, Stefan. *The subsidized muse: Government and the arts in Western Europe and the United States*, Journal of Cultural Economics, Volume 23, Kluwer Academic Publishers, United States, 2003.

Tal como ocurre en los casos anteriores, existe un claro y predominante interés en los estudios sobre política cultural. La literatura que ha promovido la UNESCO al respecto es abundante, pero a ella se ha ido sumando la literatura de otros programas, como el impulsado por el Consejo de Europa desde 1986, el *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe* a partir de 1998 y los desarrollados dentro de marcos nacionales o subnacionales.

Durante la década de los 80 y 90 empezó a despuntar una investigación más académica en este campo. Su rasgo más sobresaliente será, desde el principio, una acentuada y universal interdisciplinariedad que declinará de modo diverso, según los países y áreas culturales. En Francia, abundarán estudios de sociólogos, economistas e historiadores. En Estados Unidos y el mundo anglosajón el predominio será de economistas y politólogos, y a partir de los años 90, también de los especialistas en estudios culturales. En el mundo iberoamericano, destacarán los antropólogos, comunicólogos (principalmente en Latinoamérica), sociólogos y economistas.

Clive Gray ha intentado resumir los rasgos más característicos de los enfoques que las diversas disciplinas aplican al estudio de la política cultural. Se ha centrado en las 4 áreas más importantes en este terreno: la economía, los estudios culturales, la ciencia política y la sociología.⁴⁰

Respecto a la economía, Gray destaca la existencia de dos enfoques principales:

- Análisis respecto a la aplicación de las diferentes herramientas de política económica (impuestos, subvenciones regulaciones varias) con vistas a la obtención de determinados objetivos. Este análisis se basa en la aplicación de la teoría económica general y busca identificar los instrumentos de actuación más eficientes.
- Otro análisis económico, desde una perspectiva normativa, que busca justificar la propia intervención pública en la cultura a base de identificar los efectos económicos de intervenciones concretas (estudios de impacto), la

⁴⁰ Cf. Gray, Clive . "Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries", *Cultural Trends*, Volume 17, 2008, pp. 209-222.

importancia económica de los diferentes sectores culturales, o los valores de los bienes y servicios culturales que van más allá del mercado.

El enfoque de los estudios culturales es muy distinto. Se trata de un enfoque pluridisciplinar, conformado a partir de los *English Studies*, que se define ante todo por su carácter crítico, de inspiración marxista. Desde esa posición, la tradición de los estudios culturales, interesada en el tema del poder y la denominación en la cultura, demoró largamente su focalización de las problemáticas de la política cultural. La posición crítica, que llevaba a concentrarse en el análisis de las culturas subalternas y sus resistencias frente a la cultura dominante, marcaba de principio una considerable distancia respecto del ámbito gubernamental de intervención en la cultura. El cambio en esta perspectiva vino debido a la incorporación de perspectivas teóricas que realzaban la importancia de esa intervención y permitían tematizarla de diferentes modos: primero la incorporación de Gramsci y más tarde la de Foucault.⁴¹

Gray identifica dos orientaciones en el trabajo sobre política cultural llevado a cabo en el marco de los estudios culturales. La incorporación de Gramsci tuvo lugar durante los años setenta y sirvió en principio para ayudar a interpretar el significado de clase de las subculturas juveniles británicas nacientes de la época (Hall y Jefferson). La incorporación de Foucault, por su parte, fue más pausada y solo se hizo plenamente efectiva hacia finales de los años ochenta, cuando la visión desarrollada por este autor en *Vigilar y Castigar* empezó a servir como marco de análisis para estudiar las instituciones culturales en tanto que artefactos civilizatorios, un análisis que, por ir más allá de la dimensión ideológica del dominio, no entraba en el horizonte gramsciano.⁴²

La asunción de la perspectiva de la gubernamentalidad amplió y transformó todavía más la capacidad de análisis de los estudios sobre política cultural. Esta noción de

⁴¹ Cf. Rodríguez Morató, Arturo. "La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona", *Sociedade e Estado*, Unival, 2008, pp. 351-376.

⁴² Cf. Gray, Clive. "Commodification and instrumentality in cultural policy", *International Journal of Cultural Policy*, 2007, pp. 203-215.

gubernamentalidad designaba una racionalidad específicamente moderna de control de la población por parte del Estado y de formación y gobierno cultural de los sujetos, desplegada a través de una diversidad de tecnologías y programas. Esta perspectiva ampliaba el marco de interpretación de la política cultural, que ya no se restringía a una evaluación en términos de consentimiento u oposición, y llevaba a centrar el interés en los espacios institucionales y, al menos en principio, en sus mecanismos, procedimientos, rutinas y arreglos espaciales, más que en los contenidos ideológicos transmitidos.⁴³

Por su parte, los politólogos desarrollan un análisis que, al igual que el de los economistas, suele situarse en las cercanías de la perspectiva administrativa, buscando servir de base de información para la definición de la acción cultural pública. Esta orientación ha sido predominante, pues su planteamiento parte de concebir la acción pública en este terreno como destinada a resolver un problema social concreto, que hay que identificar y tomar como eje en el análisis de la política. Este tipo de orientación no progresó demasiado en un principio en los Estados Unidos debido a la escasa consistencia institucional y organizacional del ámbito político; a pesar de ello, esta orientación se ha ido desarrollando en los últimos años no solo en Norteamérica sino también en Europa, y tiene sin duda mucho recorrido.⁴⁴

Gray afirma que los enfoques sobre política cultural tienden a estar relativamente subdesarrollados, pues se genera un hecho indudable: la relativa invisibilidad de la perspectiva sociológica en los foros interdisciplinarios más influyentes, en los que actualmente se desarrolla la investigación sobre política cultural, y es que, efectivamente, la perspectiva sociológica está débilmente dibujada en ellos.

El más importante trabajo de investigación sociológica sobre política cultural tuvo lugar en Francia, entre principios de los años ochenta y mediados de la década siguiente. Durante ese tiempo, en el seno del Centre de Sociologie des Organisations, que dirigía entonces Michel Crozier, se impulsó un amplio programa

⁴³ Rodríguez Morató, Arturo. Op. Cit.

⁴⁴ Gray, Clive. Op. Cit.

de investigación, en el que participaron Philippe Urfalino, Erhard Friedberg, Mario d'Angelo y Catherine Ballé, entre otros. Este programa abordaba una multiplicidad de temas de política cultural, desde las dinámicas y los efectos de la descentralización, a los procesos de toma de decisión, la creación y el cambio institucional. Al mismo tiempo, desde el Centre de Sociologie des Arts, Raymonde Moulin, su directora, y Pierre-Michel Menger impulsaban otra serie de trabajos sobre los principios, las configuraciones y los mecanismos de la acción cultural pública en los sectores culturales que ellos primordialmente estudiaban: artes visuales y música.

Principios para el análisis sociológico de la política cultural

Para Rodríguez Morató⁴⁵ existen 3 principios esenciales para llevar a cabo un análisis sociológico de la política cultural:

1. El objeto de estudio debe encuadrarse en los contextos institucionales que lo constituyen, que son fundamentalmente dos: la cultura y el Estado. Se refiere a la concepción del objeto de estudio, esta visión se compone a partir de una determinada idea sobre los contextos constitutivos de una política cultural (la cultura y el estado) y su interrelación.
2. Los contextos institucionales analizados deben ser considerados desde un punto de vista sociohistórico y procesual. Conciernen a la necesidad de atender a la construcción sociohistórica del objeto de estudio como un fundamento estructural para su análisis.
3. El horizonte de análisis de las políticas culturales debe situarse en las relaciones sociales que las constituyen y que conforman sistemas de acción concretos, abiertos y dinámicos. Éste hace referencia al horizonte de análisis que se considera apropiado para el estudio sociológico de las políticas culturales.

⁴⁵ Rodríguez Morató, Arturo. *La sociedad de la cultura*, Editorial Ariel, Barcelona, 2010.

1.3 Ideología

Consideramos pertinente abordar el concepto de *ideología* desde Louis Althusser y los nuevos desafíos que la posmodernidad y la nueva fase del capitalismo tardío han dado a los estudios culturales, mismos que han tenido que retomar sus vínculos con la economía política, ya que es inevitable reconocer que la cultura se halla vinculada a un aparato de producción y distribución que, ya desde Marx, recibe un nombre propio: capitalismo. Es por ello que los estudios culturales empiezan a ver en esta nueva etapa a la sociedad como una red de antagonismos en la que instituciones como el Estado, la familia, la escuela y los medios de comunicación han tomado un papel de mecanismos de control sobre los individuos. Los productos que emanan de estas instituciones poco a poco van tomando la forma de productos simbólicos que representan un “campo de batalla” en el que diferentes grupos sociales luchan para establecer una hegemonía sobre los significados. Dicho en otras palabras, la creación y el control de la riqueza ya no se basan solamente en la explotación de recursos naturales, ni en la producción de bienes industriales de consumo, como pensaba Marx, ahora la nueva disputa también se da en la producción de bienes y productos simbólicos llevados al mercado en forma de imágenes de “verdades” y “conocimiento”.

Es aquí donde Althusser identifica a la ideología como una serie de representaciones e imágenes que reflejan las concepciones de *realidad* que asume cualquier sociedad. Asimismo, considera necesario examinar la función estructural de ese sistema de representaciones en el conjunto de la sociedad. Althusser afirma que toda formación social puede ser analíticamente dividida en tres niveles articulados orgánicamente entre sí:

- El nivel económico: donde los individuos son parte de una estructura que los coloca en relaciones de producción.
- El nivel político: donde los individuos participan en una estructura que los ubica en relaciones de clase.
- El nivel ideológico: donde los individuos entablan una relación simbólica en la medida que participan, voluntaria o involuntariamente, en un conjunto de

representaciones sobre el mundo, la naturaleza y el orden social. El nivel ideológico establece así una relación hermenéutica entre todos los individuos, en tanto que las representaciones a las que estos se adhieren sirven para otorgar sentido a sus prácticas económicas, políticas y sociales.

De esta manera, las ideologías cumplen la función de ser “concepciones del mundo” que penetran en la vida práctica de los individuos y son capaces de animar su praxis social. Desde esta perspectiva, las ideologías proveen a los hombres de un horizonte simbólico para comprender al mundo y una regla de conducta moral para guiar sus prácticas. Lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son estructuras asimiladas de manera inconsciente por los individuos y reproducidas en la praxis cotidiana. Por lo anterior, podemos plantear que las ideologías poseen una función práctico-social.

Visto así, las ideologías son posibilitadoras de sentido al crear lazos sociales donde los individuos se mantengan “anclados” en los roles sociales que el sistema se ha encargado de definir anticipadamente para ellos, es decir que son mecanismos legitimadores de dominación y, por lo tanto, no pueden generar ningún tipo de verdad a partir de sí mismas. Para Althusser, en el campo de la ideología, la verdad y la falsedad no tienen relevancia, ya que la función práctica de la ideología no es concebir verdades, sino *efectos de verdad*. Por otro lado, en contra de la posición que afirma que las ideologías son fenómenos de conciencia (falsa o verdadera), Althusser asevera que se trata de una estructura inconsciente. Las imágenes, los conceptos y las representaciones que se establecen ante los individuos conforman un “sistema de creencias” que no pasa necesariamente por la conciencia. Los hombres “no conocen” su ideología, sino que “la viven”.

Justamente, la ideología es capaz de dotar al hombre de normas, principios y formas de conducta, pero no de conocimientos sobre la realidad; no le dice qué son las cosas o qué es la realidad, más bien le indica cómo posicionarse frente a ella; tampoco le proporciona “conocimientos” o “verdades”, le brinda “saberes” y “certezas”. Para Althusser, la ideología no representa el espacio donde se establece el juego de error y verdad, sino el terreno de la lucha por el control de los

significados. Por lo anterior es que reflexionamos acerca de la importancia que alberga el concepto de *ideología* de Althusser, ya que resulta ser un instrumento crítico de dominación y, además, un concepto útil para una lectura de los mensajes simbólicos que circulan en la sociedad.

Ahora bien, con respecto a la teoría de los aparatos ideológicos, al igual que Marx, Althusser piensa que las *ideas* y *representaciones* mentales no tienen existencia espiritual, sino material, en tanto que se encuentran fijadas en instituciones específicas que él denomina *aparatos*, a los que define como estructuras que funcionan con independencia de la “conciencia” de los individuos vinculados a ellas y que pueden configurar la subjetividad de esos individuos. Althusser utiliza la palabra francesa *dispositif* para enfatizar el hecho de que las motivaciones ideológicas de los individuos se encuentran siempre ligadas a un conjunto anónimo de reglas materiales.⁴⁶

Este carácter simbólico entre las normas materiales de un aparato y las motivaciones ideológicas de los sujetos explican por qué los aparatos ideológicos no poseen un carácter represivo. Althusser establece una diferencia clara entre los aparatos represivos y los no represivos, mostrando que los primeros crean perfiles de subjetividad mediante la coacción, mientras que los segundos no necesitan de la violencia coactiva. En el segundo caso, los individuos han internalizado de tal manera las reglas anónimas del aparato que ya no experimentan sujeción a ellas como una intromisión en su vida privada.

Althusser identifica ocho tipos de instituciones que trabajan de manera diferente a los aparatos represivos, ya que no “controlan” a los individuos por medio de prácticas violentas, sino ideológicas, a saber:

- Aparatos religiosos (iglesias, instituciones religiosas)
- Aparatos educativos (escuelas, universidades)

⁴⁶ Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan*, Volumen 257 de Teoría e investigación en las ciencias del hombre, Editorial Nueva Visión, 1988.

- Aparatos familiares (el matrimonio, la sociedad familiar)
- Aparatos jurídicos (el derecho)
- Aparatos políticos (partidos e ideologías políticas)
- Aparatos sindicales (asociaciones de obreros y trabajadores)
- Aparatos de información (prensa, radio, cine, televisión)
- Aparatos culturales (literatura, bellas artes, deportes, etc.)

Lo que nos interesa rescatar en este punto es aquello que Althusser denomina los *aparatos de información*, porque en esta etapa del capitalismo tardío la cultura de los medios de comunicación se ha convertido en el lugar de las batallas ideológicas por el control de los imaginarios sociales. Por su capacidad de alcance y su formato visual, los medios de comunicación contribuyen en gran manera a delinear nuevas formas de subjetividad, estilo, visión del mundo y comportamiento. Es por ello que la cultura de los medios de comunicación es el aparato ideológico dominante hoy en día, reemplazando a la cultura letrada en su capacidad para servir de árbitro del gusto, los valores y el pensamiento. La ventaja de la cultura en este sentido sobre los otros aparatos ideológicos radica, precisamente, en que sus dispositivos de sujeción son mucho menos coercitivos. Diríamos que por ellos no circula un poder que vigila y castiga, sino un poder que “seduce”.

Aplicando lo dicho en el párrafo anterior al tema de la cultura de los medios de comunicación podríamos decir que éstos son el terreno para el establecimiento del dominio de unos grupos sobre otros, pero también son el terreno apropiado para la *resistencia* contra ese dominio. En una frase, los medios son el lugar de lucha por la hegemonía cultural, un espacio generador de ideologías en la sociedad contemporánea. Su *control* en el aspecto cultural constituye una clave para la consolidación del dominio político y social. Los medios producen y fortalecen *sistemas de creencias* a partir de los cuales unas cosas son visibles y otras no; unos

comportamientos son inducidos y otros evitados; unas cosas son tenidas por naturales y verdaderas, mientras que otras no.

Con todo lo anterior, nos resulta ineludible considerar al cine, además de un arte, un medio de comunicación que guarda en sí mismo ciertas imágenes e ideas, ciertas creencias que han sido fijadas ahí, no por el azar, sino por un grupo social o un bloque político que busca, por medio del control y del condicionamiento de las imágenes y del lenguaje cinematográfico, crear significaciones, símbolos y discursos que sirvan a sus intereses. Es por ello que consideramos que el cine guarda un valor tanto al nivel de su composición formal como al de su función social, cultural o política, y que debe ser analizado desde un horizonte que ubique su importancia como portador de creencias y significados.

Capítulo 2 El caso del cine en Bolivia.

2.1 Y después de la Revolución, ¿qué paso con el cine en Bolivia?

En el caso de Bolivia, la historia del cine ha sido poco documentada en comparación con Chile, Argentina o Brasil, pero no por ello es menos importante. Para entrar en contexto, podemos decir que el cine llegó a Bolivia en 1897, cuando los representantes de la Casa Lumière, A. Jobler y Jorge de Nissolz, proyectaron cintas traídas desde Chile y Perú en el Teatro Metropolitano, en La Paz. Sin embargo, fue hasta principios del siglo XX cuando se materializaron las primeras filmaciones en territorio nacional. La primera película boliviana⁴⁷ de la que se tiene conocimiento es *Retrato de Personajes Históricos y de Actualidad*, de la compañía Marine & Monterrey, cinta que data de 1904 y fue presentada el 15 de agosto de ese mismo año. Dicha obra mostraba el cambio de mando del presidente saliente José Manuel Pando al presidente Ismael Montes, quien tomó posesión días antes (6 de agosto de 1904).⁴⁸

De 1904 a 1911, diferentes empresarios aventureros intentaron consolidar el cinematógrafo. Por ejemplo, en 1905 llegó a Bolivia el biógrafo⁴⁹ parisiense Iris, por encargo del empresario Enrique Casajuana.⁵⁰ Así, desde italianos hasta estadounidenses intentarían consolidarse en este nuevo espectáculo. Para 1921, Bolivia fue incorporada al círculo mundial de exhibición de películas, controlado por la industria fílmica estadounidense, que había desplazado a la europea en la Primera Guerra Mundial. Hollywood empezaba a dominar la exhibición, así como

⁴⁷ En este momento no se puede hablar de una película, las cintas eran más bien fragmentos grabados individualmente, denominados *vistas*.

⁴⁸ Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, Editorial Gisbert, Bolivia, 1986, p. 8.

⁴⁹ Se conocía como Biógrafos a las compañías de espectáculos de variedades que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX incluían en sus programas la presentación de "vistas", que por lo general presentaban a personajes y acontecimientos de la época.

⁵⁰ Cf. González Casanova, Manuel. "De cómo, cuándo y dónde llega el cine a Nuestra América", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2003.

los canales de distribución cinematográfica en Bolivia y el resto de los países de América Latina.

Durante muchos años la industria cinematográfica boliviana vivió decorosamente, pues se filmaron en el país un número bastante decente de películas, si se considera la poca infraestructura con que se contaba en ese entonces. Fue entre 1933 y 1936, durante la Guerra del Chaco, cuando este hecho se apoderó de la cinematografía boliviana, dado que diferentes directores plasmaron su visión sobre el encuentro bélico entre Paraguay y Bolivia. Las otras películas filmadas antes de los 70 mostraban historias sobre los Andes o los antiguos incas. Trataban de rescatar el pasado glorioso, exponiendo someramente las problemáticas en torno a la identidad indígena y la realidad de ese momento.

El necesario nacimiento de una verdadera cinematografía boliviana emanada del Estado tiene que ver con dos aspectos que se insertan en la Revolución de 1952: cultura y política. Si la Revolución había buscado en sus líneas de acción el desplazamiento de ciertas clases en el poder, la inserción en la realidad nacional de casi dos millones de indígenas mediante la reforma agraria y el voto universal, el control de la economía por el Estado, y la creación de una sociedad capaz de encarar el proyecto revolucionario modernizador, también planteó (al menos en la teoría) una nueva plataforma en la cultura y en los medios de comunicación.⁵¹

El Movimiento Nacionalista Revolucionario consideraba que no era posible encarar un proyecto de nacionalismo revolucionario sin la transformación de los valores conservadores que habitaban en el pensamiento y en la cotidianidad de la sociedad. Por primera vez se planteó como propósito oficial encontrar la identidad y la resignificación de lo nacional con el funcionamiento de un órgano estatal que facilitara la transmisión de nuevas ideas. La transformación y el nuevo desarrollo político necesariamente estaban ligados a la transformación cultural y el uso que el gobierno le daría a los medios de comunicación. Por consiguiente, nos ofrecerán

⁵¹ Cf. Mesa, Carlos. Óp. Cit., p. 34.

luz para entender el papel del cine en el proceso de búsqueda de los nuevos discursos de lo nacional y lo identitario.

Es por ello que, por Decreto Supremo, el 20 de marzo de 1953 el gobierno del presidente Víctor Díaz Estenssoro, líder del Movimiento Revolucionario Nacional (MRN), creó el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). La formación de esta entidad tuvo, principalmente, motivos políticos pues el MNR, alimentado por ideas de intelectuales como José Fellman Velarde⁵², no sólo valoró el poder del cine como medio de difusión, sino también el de la radio (Radio Illimani) y la prensa escrita (diario *La Nación*). Para realizar este proyecto comunicacional, uno de los primeros pasos del MNR fue crear el Ministerio de Prensa y Propaganda (1952), que contemplaba un Departamento Cinematográfico. Este organismo desapareció rápidamente y cedió su lugar a la Secretaría de Prensa, Informaciones y Cultura (SPIC), que dependía directamente de la Presidencia de la República, desde donde más adelante vería su nacimiento el ICB.⁵³

Como se menciona es su Artículo 1° del Decreto fundacional, la nueva entidad tendría como objetivo central –según palabras de Antonio Gumucio– hacerse cargo de la “filmación de películas de carácter informativo, cultural, educativo y otras de índole que el instituto considere necesario realizar para su proyección dentro y fuera del territorio de la República.” El Artículo 2° decreta que la entidad funcionará con carácter semi autónomo y estará regida por un Consejo Consultivo compuesto por un representante de la Presidencia de la República que, a su vez, tendrá funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Contraloría de la República. El Artículo 3° habilita al ICB para conformar sociedad con otras empresas productoras; el 4° libera al ICB de todo tipo de impuestos, y el 5° define las fuentes de financiamiento del Instituto: una subvención estatal de 16

⁵² Novelista, cuentista y político. De formación autodidacta, fue militante activo del MNR y ocupó altos cargos públicos tras la Revolución de 1952: secretario privado del presidente Víctor Paz en su primer período (1952-1956); Ministro de Prensa e Informaciones (1952-1956 y 1958-1960), de Educación y Bellas Artes (1960-1962) y de Relaciones Exteriores y Culto (1962-1964). Fue el primer presidente del Consejo Nacional de Arte, entidad estatal supuestamente destinada a fomentar la actividad artística (1960).

⁵³ Cf. Mesa, Carlos, *El cine en Bolivia*, Cinemateca de la Paz, Gisbert, La Paz, Bolivia, 1976.

millones de bolivianos para la compra de equipos de cine y un impuesto de cuatro bolivianos sobre todas las entradas de cine vendidas en el país. Asimismo, se considera como fuente de financiamiento el alquiler y venta de las películas del ICB, así como el alquiler de sus instalaciones a terceras personas o empresas.

En los primeros años de trabajo estuvieron en las filas de la institución 30 personas, como Waldo Cerruto (primer presidente del organismo y cuñado del Presidente de la República), Enrique Albarracin, Celso Peñaranda Quiroga, Pastor Fuentes y Oscar Vargas del Carpio. Se sumaron paulatinamente Gustavo Medinacelli, Oscar Soria, Jorge Sanjinés, Jorge Ruiz, Hugo Roncal, Augusto Roca, Nicolas Smolij, Ricardo Rada, Juan Miranda, entre otros.

En la primera etapa, entre el Departamento Cinematográfico y el ICB produjeron quince noticieros de cortometraje, de los que no se tiene mayor información en el archivo de la Cinemateca Boliviana. A partir de mayo de 1953, el ICB terminó de elaborar sus estatutos y comenzó a funcionar de manera más orgánica, presentando el 12 de mayo el noticiero No. 16, que incluye notas sobre diversos aspectos: a) una misa celebrada en la Plaza Murillo en memoria de los caídos de la Revolución del 9 de abril (un año antes), b) la Comisión de Reforma Agraria, c) el Concurso Folclórico, d) el agasajo a visitantes extranjeros en el Palacio de Gobierno, e) el desfile cívico y f) un discurso de Paz Estenssoro analizando el primer año de su gobierno.⁵⁴

Es de resaltar que este Instituto fue el único intento de apoyo estatal al cine con el objetivo de desarrollar y promover la cinematografía en Bolivia. El Instituto tendría un carácter semi autónomo para sus acciones, las cuales deberían estar coordinadas con organismos estatales, como el Ministerio de Educación y la Contraloría de la República. Al mismo tiempo, a lo largo de su existencia, el ICB cumplió con dos tareas fundamentales: la primera, dejar testimonio histórico de lo ocurrido en la Revolución Nacional por medio de cientos de documentales y

⁵⁴ Cf. Mesa, Carlos, Óp. Cit. p. 45.

noticieros; la segunda, hacer coincidir a aquellos creadores cinematográficos que tiempo después fueron protagonistas de la etapa más elocuente del cine boliviano.

Los noticieros mencionados representaban una plataforma de propaganda política y un medio idóneo para visualizar el espíritu revolucionario del gobierno nacionalista. Cada edición incluía notas sobre temas diversos: acontecimientos oficiales, actos del Presidente y los ministros, la “apertura” de Bolivia al exterior (visitas de personalidades extranjeras y convenios internacionales), sucesos importantes en los departamentos de Bolivia, eventos culturales y deportivos, etc. Es muy notorio que los comentarios hacían hincapié en que ese clima de evolución, de “agilización” de la vida nacional, era resultado de la Revolución del 9 de abril. Debemos señalar que a pesar de la exacerbada propaganda de los noticieros y de su extremo culto a la personalidad de los principales dirigentes del proceso, no cabe duda de que los noticieros son importantes, por el hecho de registrar y conservar imágenes privilegiadas de momentos sustanciales que vivió el país.

Hasta mediados de 1954 (más de un año después), se habían realizado sesenta noticieros semanales, salvo en algunas ocasiones en que se realizaban quincenalmente debido a que no se lograba procesar todo el material. Cada uno estaba acompañado de un afiche realizado por el dibujante Ciclón. Todo el procesado se hacía en Buenos Aires, lo que suponía frecuentes viajes. En el marco de ciertos convenios internacionales, se intercambiaban notas, por ejemplo, con el noticiero dominical español NO-DO. La producción de noticieros continuó en forma regular a lo largo del período 1953-1956. Presumiblemente, llegaron a realizarse 150 noticieros de 10 minutos, en blanco y negro, en esos años.

Además de los noticieros, el ICB produjo una serie de cortometrajes que vale la pena mencionar, como *Amanecer indio*, a cargo de Juan Carlos Levaggi, Nicolás Smojil, Enrique Albarracín y Pastor Fuentes. Este cortometraje mostraba una gran concentración campesina en La Paz, en homenaje al Día del Indio (2 de agosto), establecido por el Gobierno del MNR. Cerca de 20.000 campesinos llegaron de todas las provincias del departamento de La Paz y del interior del país. El comentario de la película hacía énfasis de lirismo sobre las imágenes de la

cordillera, del Altiplano y de los campesinos. La concentración se reunía frente al Palacio de Gobierno, y desde el balcón, Paz Estenssoro emitía un discurso al pueblo. Otros cortometrajes destacados fueron *Potosí Colonial*, *La Leyenda de la Kantuta*, *Illimani*, *La ciudad de los cuatro nombres* (el cual contiene muchas vistas de Sucre).⁵⁵

Es de destacar la filmación de varios documentales que trataban de mostrar la otra cara del Potosí, entre ellos *El escorial de América*, que centra su historia en La Casa de Moneda y sus problemáticas, y *La montaña de plata*, evocación de la historia de la Villa Imperial y las riquezas de la montaña, así como un recordatorio del trabajo de miles de hombres que dejaron su vida en las minas. Con el auspicio de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, el ICB realizó el documental *Petróleo*, que es una descripción de los trabajos de perforación y extracción de la empresa estatal. Una segunda película bajo este auspicio fue *Estaño, tragedia y gloria*. Por primera vez, se hacía un acercamiento a la realidad del trabajador minero, mediante una cámara que descendía a la mina y filmaba el trabajo de éste. Por otra parte, la película fue la primera en reconstruir, aunque de manera improvisada, escenas de las masacres por parte del ejército, en un intento de interpretar la historia por medio de los actores históricos.

Asimismo, debemos mencionar la publicación de la revista *Warawara*, editada en 1954 por el ICB. Su importancia radica en que, además de marcar un precedente para las revistas de este estilo en el país –que fue difícil de retomar en años posteriores–, sus publicaciones resguardan la mayoría de la información que se posee sobre el trabajo del ICB en sus primeros años de vida. La forma de la revista se asemeja a la de un libro (la primera edición consta de más de 200 páginas) y está compuesta por varias notas sobre los cortos y los noticieros del ICB, además de una pequeña compilación fotográfica. También aparecen pequeños comentarios

⁵⁵ Cf. Susz K, Pedro, *Cronología del Cine Boliviano (1897-1997)*, Cinemateca Bolivina/Goethe Institut/Notas Criticas, Numero 61, Año XXII-noviembre, La Paz, Bolivia, 1998.

sobre las contadas cintas producidas en Bolivia, como *Warawara* de Velasco Maidana, que inspiró el nombre de la revista.⁵⁶

Después de Waldo Cerruto, Jorge Ruiz se hizo cargo del Instituto Cinematográfico Boliviano de 1957 hasta 1964. Bajo su dirección, el Instituto continuó la producción de noticieros, pero de forma menos regular, fijando en ellos una tendencia más hacia lo documental, especialidad de Jorge Ruiz como creador cinematográfico. Una de las aportaciones de Ruiz en la dirección del ICB fue plantear un cine más social por medio de *La Vertiente* (1958), su primer largometraje. El argumento de la cinta se basa en la problemática de agua potable que se vive en una zona llamada Rurrenabeque. En el filme, Ruiz logra reunir de manera creativa dos ejes que se complementaron muy bien en la pantalla: la historia amorosa (donde se mueven los personajes protagonistas, la maestra y el cazador de caimanes) y la historia documental (donde se logra captar a la población de Rurrenabeque y sus esfuerzos por abrir un canal de agua potable desde un manantial hasta el pueblo).

Es importante destacar la doble función de *La Vertiente*: apoyar la apertura del canal de agua potable (ya que los pobladores eran actores y realizadores al mismo tiempo) y difundir un mensaje desde la propia comunidad (una función más cinematográfica). *La Vertiente* concluía con un discurso político que obviamente manifestaba las intenciones del gobierno del MNR en su política de desarrollo rural; no obstante, la película no era abiertamente propagandística.

Los años que siguió bajo su dirección, el Instituto continuó dedicándose a la filmación de noticieros o reportajes con fines propagandísticos. Muy pocas fueron las películas grabadas en esta época, la mayoría de Jorge Ruiz, el único cineasta boliviano activo en aquel momento. Algunas de ellas fueron *Los Primeros* (1960), que obtuvo el Miqueldi de Plata (2º premio) en el I Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, en la Sección Concurso entre Naciones, por su exposición del tema del petróleo; y *Las montañas no cambian* (1962), un largometraje filmado por los diez años de la Revolución del 9 de abril, que en lugar de mostrar los logros

⁵⁶ Cf. *Cuaderno de Proyección Cultural*, Taller de Cine UMSA, Num. 1, I Simposio de Cine, Diciembre 1982.

de la Revolución a manera de catálogo, destaca su influencia sobre el hombre boliviano, el campesino, el obrero y el minero. En ambas cintas Ruiz mezcla ficción y documental.

Ahora bien, el ICB, a pesar de su nombre, nunca desempeñó una función formativa desde el punto de vista académico; más bien era un centro de producción, y su primer trabajo fue la elaboración de informativos gubernamentales semanales de diez a quince minutos para su difusión en las principales salas del país. La estructura de esos espacios noticiosos era la convencional, contaba con cuatro o cinco notas informativas sobre política, economía, geografía, folclor, deportes, o bien, alternaba alguno de esos temas con información concerniente al gobierno (la Reforma Agraria o la muerte de la esposa del Presidente).⁵⁷

A pesar de ello, el simple hecho de que el Estado contara con un organismo de este tipo financiado y respaldado por la liberación de importaciones para el material que los cineastas necesitaran, fue un primer impulso que permitió, por primera vez en Bolivia, que se pudiera pensar en cine y se vislumbrara una función político-social del mismo.

Sin embargo, no debemos dejar pasar que la operación del ICB no consolidó una industria cinematográfica nacional, ni realizó largometrajes, ni edificó un documentalismo serio y cuestionador de la realidad, ni creó un cine de ficción (a excepción de *La Vertiente* de 1958 y *Ukamau* de 1966). La suma de esas insuficiencias creativas se dio porque el gobierno no llegó a valorar el papel del cine más allá de propaganda y no dimensionó su poder en comparación con Cuba y Nicaragua. La realidad fue que el Instituto construyó la paradoja de ser un nuevo aliento para el cine boliviano y, al mismo tiempo, parte de una frustración.

En el ICB se mezclaba el culto a la personalidad de los líderes del MNR con la repetición de frases sobre el proceso y sus éxitos, propaganda personal y partidaria más que de la Revolución. Un acento triunfalista, sofocante en imágenes y textos.

⁵⁷ La revisión en el Archivo de la Cinemateca Boliviana nos muestra que, en su gran mayoría, los noticieros estaban contruidos con la misma fórmula, es decir que no existió la experimentación necesaria para dar paso al documentalismo en Bolivia desde un período más temprano.

La repetición desmedida de inauguraciones, actos oficiales, visitas de personalidades internacionales, etc., en contraste con el desinterés en otros temas inherentes al proceso revolucionario, como el desarrollo social, la formación cultural, etc., fue un síntoma que expresaba un manejo poco profesional desde el punto de vista institucional. Uno de los mayores problemas creativos (inseparable a la concepción básica de los noticieros) era la *voz en off* del narrador que sobresaturaba el metraje de las notas informativas con textos largos y relegaba a la imagen a un papel de acompañamiento.

En medio de esas notas informativas, el populismo se logró expresar a plenitud. Las constates imágenes de movimientos de masas, la repetición del discurso sobre el poli clasismo como secreto del éxito de todo movimiento político, la recuperación de los valores nacionales, la inclusión de manifestaciones culturales de diferentes regiones del país, el énfasis en la grandeza del Tiahuanacu y en los incas como símbolo de un pueblo que recuperaba sus tierras, etc. Todo un lenguaje, un horizonte sociopolítico de la realidad y una fórmula de pensamiento se insertaban en esos noticieros, claras expresiones de las necesidades inmediatas de algunos cuantos en esa época. Fueron esos años en los que la palabra *revolución* perdió su valor, al enfrentarse a una repetición infinita que terminó por devaluar la profunda significación que se encontró en las medidas de los dos primeros años del triunfo revolucionario.⁵⁸

Desafortunadamente, este proyecto gubernamental no tuvo el éxito que se esperaba, ya que, como mencionamos, se dedicaba principalmente a la producción de documentales y noticieros de promoción revolucionaria. Luego de 1964, la distribución se centraría en la proliferación de filmes enfocados al turismo y a la creación de una imagen folclórica boliviana hacia el exterior. Finalmente, en 1968

⁵⁸ Lo importante era producir, testimoniar los acontecimientos, registrar la historia. Las preocupaciones estéticas y de lenguaje no fueron la motivación principal. El carácter de este cine, por sus propios objetivos y la fuerza de la realidad, era la urgencia. Tendrían que pasar diez años para que el sentido político y la interpretación, más o menos consciente del fenómeno, se transformarán en películas cuyo nivel creativo superará la mera testificación de esos hechos.

se disolvió este programa, cediendo su patrimonio al canal 7, Empresa Nacional de Televisión.

Para comprender la historia del cine boliviano y su importancia en la cultura nacional es importante referirnos al hecho de que la construcción de una política cultural en ese país, anterior a la llamada Revolución Nacional, tuvo una tendencia segregacionista, de aplastamiento de las culturas originarias y de culto hacia todo lo extranjero (del españolismo de la Colonia a la copia de lo norteamericano en el siglo XX, pasando por el afrancesamiento de finales del siglo XIX). En 1952, se trató de improvisar una política cultural que principalmente apoyó a la literatura (cuento y novela) y la pintura (muralismo); el cine solamente sirvió como plataforma para la transmisión repetitiva de las glorias revolucionarias y de muy poco cine independiente.

En noviembre de 1969, se dio una “reapertura democrática” con la coalición formada por las fuerzas armadas revolucionarias y la nueva generación política de intelectuales. El Ministerio de Educación y Cultura se interesó en la redacción de una política cultural acorde a las necesidades de la población, para erradicar el analfabetismo y, a su vez, rescatar las expresiones artísticas y culturales en favor del desarrollo social. Dicha política está expresada en la *Declaración del Gobierno Revolucionario sobre política educacional, cultural y científica* – fechada en enero de 1970–, en la cual no se menciona el papel del cine en la sociedad boliviana, pero sí la creación de la Cinemateca, donde se depositaría y exhibiría la producción cinematográfica del país con valor documental, así como las obras clásicas del mundo.⁵⁹

⁵⁹ Cf. Kavlin, Marcos, “Historia del Cine en Bolivia y su desarrollo nacional”, Revista Khana, Numero 7, junio 1985.

2.1.1 La figura de Jorge Sanjinés en el ICB y la búsqueda de un cine boliviano.

Parecía ser que erigir una cinematografía boliviana sería una verdadera proeza, pero por casualidades del destino, un hombre fundamental en la historia del cine en Bolivia se estaba preparando en el extranjero para volver con nuevas ideas: Jorge Sanjinés⁶⁰. Este personaje estudió filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, entre 1955 y 1957; después viajó a Chile, donde continuó sus estudios de filosofía en la Universidad Católica. Al mismo tiempo que continuaba sus estudios filosóficos, decidió tomar cursos de cinematografía en el Instituto Filmico de esa misma universidad. En Chile, se tiene información de que Sanjinés realizó tres cortometrajes, titulados *Cobre*, *El Maguito* y *La Guitarrita*. Desafortunadamente, la Cinemateca Boliviana no posee más información sobre estas producciones.⁶¹

Al llegar a Bolivia en 1959, Sanjinés encontró que Ruiz era el único cineasta en actividad. Observó la producción *Vuelve Sebastiana* y quiso participar en el grupo de Ruiz dentro del ICB, pero éste, según algunos documentos, no se lo permitió. En Bolivia, Sanjinés conoció a Oscar Soria, que trabajaba escribiendo guiones. Soria encontró en Sanjinés a un realizador en potencia, y decidió colaborar con él, apartándose desde entonces de Jorge Ruiz. Sanjinés y Soria trabajaron juntos en el Centro Audiovisual de USAID, en un programa con el Ministerio de Educación de Bolivia. Sanjinés no hacía cine, sino que estaba a cargo de la sección de fotografía, mientras que Soria difundía programas audiovisuales en las minas como parte de un trabajo de difusión cultural para el trabajador.⁶²

Entre 1960 y 1961, la Lotería Nacional lanzó una convocatoria a propuesta para realizar una película de propaganda, en la cual resultaron ganadores Sanjinés y Soria. Ambos formaron Kollasuyo Films o Grupo Kollasuyo⁶³. La película que

⁶⁰ De este creador se hablará profundamente en el 4to capítulo.

⁶¹ Entrevista con Mela Márquez, Directora de la Cinemateca Boliviana. 15 de noviembre 2016.

⁶² Algunos textos indican que Sanjinés realizaba videos educativos referentes a salud, política, eventos deportivos, etc.

⁶³ Este grupo es el antecedente de lo que sería más tarde, con la incorporación de nuevos cineastas, el Ukamau Ltda. o Grupo Ukamau.

realizaron para la Lotería, en blanco y negro, y en 16 mm, se llamó *Sueños y Realidades*. Sanjinés adoptó el estilo de Jorge Ruiz al realizar un semi documental, es decir, un filme que por medio de una breve historia argumentada, hacía la demostración documental que se buscaba. Esa historia argumental, ideada por Soria, narra la llegada a La Paz de un hombre joven de Viacha en busca de trabajo, quien encuentra a un dulcero que lo induce a convertirse en dulcero ambulante. Más tarde encuentra a un vendedor de billetes de lotería que lo lleva a visitar las instalaciones de la Lotería Nacional (es la parte documental). Luego el personaje gana la lotería y regresa a Viacha. En el autobús en que viaja, se le caen los dulces y deja que un niño pobre los recoja.⁶⁴

Este cortometraje se realizó con la participación de varios alumnos de la Escuela Fílmica Boliviana, cuya fundación estuvo a cargo de Sanjinés y Soria, en 1961. En ese mismo año, se conformó el Consejo Nacional de Cultura para el Cine, un organismo independiente del ICB que tenía como propósito poner a dialogar la historia, la política y la cultura por medio del cine. La Escuela Fílmica ofrecía cursos de cinematografía, fotografía y actuación, con una duración de 3 y 5 meses, y funcionaba en los días hábiles de 9 a.m. a 11:30 a.m., en un local de la calle Indaburo. Sin embargo, no tuvo mucho tiempo de vida, y aunque llegó a tener 25 alumnos, ningún cineasta nuevo logró graduarse. Los cursos eran prácticos y utilizaban los equipos del Instituto Cinematográfico Boliviano, que colaboró con la iniciativa de Sanjinés y Soria en la primera etapa. Los profesores, además de ellos mismos, eran Ricardo Rada, Jorge Ruiz, Hugo Roncal, Leonardo Soruco, Héctor Vargas y Federico Taborga. En el marco de la Escuela Fílmica, comenzó a grabarse *Revolución*, que se terminaría hasta 1964.⁶⁵

La Escuela Fílmica fue una de las varias iniciativas atractivas de Jorge Sanjinés y Oscar Soria a principios de los años sesenta, iniciativas que tenían la meta de ampliar el horizonte cinematográfico en Bolivia. Paralelamente a la fundación de la escuela, hicieron un cineclub que difundió las principales producciones bolivianas,

⁶⁴ Cf. Teuly Catalina, *Historia del Cine Boliviano*, Editorial Vision, La Paz, Bolivia, 1999.

⁶⁵ Cf. Mesa, Carlos, *Op. Cit* pp. 36-43.

en su mayoría dirigidas por Jorge Ruiz: *Donde nació un Imperio*, *Vuelve Sebastiana*, entre otras. Esas funciones eran auspiciadas por la Universidad de La Paz, ya que el cineclub no tenía local propio. Otra de las iniciativas fue la publicación de un boletín cinematográfico de ocho páginas llamado *Estrenos*, que a pesar de estar plagado de publicidad de los patrocinadores, tenía algunos textos de divulgación firmados por Jorge Sanjinés en los que analizaba qué era el cine. La distribución del boletín era gratuita, y llegaron a editarse diez números.⁶⁶

También a principios de los años sesenta, por encargo del gobierno del MNR, Sanjinés realizó una película en la que el gobierno quería dar a conocer el Plan Decenal de Desarrollo. Oscar Soria elaboró el guion; Ricardo Rada se ocupó de la producción, financiada por la Secretaría de Planificación; Rodolfo Soria hizo el sonido, y Jorge Sanjinés asumió la fotografía y la realización.⁶⁷ Una vez más, Sanjinés optó por el estilo que Ruiz había impuesto en el cine boliviano, el semi documental. El Plan Decenal exponía las metas del desarrollo en todos los sectores económicos y sociales; incluía programas de colonización, integración, educación, minería; y constituía una visión general y aguda sobre la realidad del país en aquellos años. Hacer una película sobre un plan que no había comenzado a ejecutarse significaba para los cineastas proyectarse en el futuro, imaginar lo que sería ese plan una vez realizado. No sería una tarea sencilla para el cine boliviano.

Un día Paulino sería el nombre de la película, y su estructura se acercaba mucho a la de *Las montañas no cambian*, que Jorge Ruiz acababa de realizar. Ambos filmes se complementaban en la medida que el de Ruiz analiza los diez años transcurridos en el momento de la efervescencia revolucionaria, y el filme de Sanjinés evoca los diez años a venir. Estas cintas pertenecen a un engrane que establece la continuidad entre pasado y futuro. Para ilustrar las proyecciones del Plan Decenal, Oscar Soria imaginó la historia de Paulino Tarqui, un campesino sin una clara conciencia política que es producto de la Revolución del 52. Como “la Revolución acaba de comenzar”, Paulino vivirá los supuestos beneficios del Plan Decenal en

⁶⁶ Cf. Bajo Herreras, Ricardo, *La Esquina de la Cinemateca*, Año 1, número 4, Impresión Artes Gráficas Sagitario S. R. L, La Paz, 2009.

⁶⁷ Cf. Mesa, Carlos., *Ibíd.* p. 50.

los siguientes diez años. Para marcar bien el ingreso a la tierra de la mera especulación, Sanjinés incluye una cortina de nubes, e introduce entonces lo que podríamos denominar *flash forward*, en oposición al clásico *flash back*, es decir, la proyección hacia el futuro en lugar de la remembranza del pasado.

La proyección hacia el futuro con fines propagandísticos resulta un peligro. El filme ofrece un futuro “color de rosa”, con un discurso optimista y recalcitrante. En 1960, cuando *Un día Paulino* fue filmada, podría haberse considerado un filme del género fantástico. Su pretensión nacionalista y desarrollista no iba de la mano con la representación de los personajes del pueblo, desprovistos de palabra y acción, descritos como fieles seguidores de una política diseñada desde el Estado. Las limitaciones se hacen más evidentes cuando el filme se cierra sobre imágenes del personaje principal, Paulino, con un camión propio, como si la meta de la Revolución se limitara a una reivindicación material tan discutible (de campesino, pasa a transportista). En suma, las limitaciones del filme eran las mismas de la Revolución. De cualquier manera, el golpe militar de Barrientos en 1964 echó abajo el Plan Decenal y no le dio tiempo de mostrar su validez.

El verdadero cine de Jorge Sanjinés no iba a surgir en medio de películas de encargo para el gobierno, que debían ser del gusto de quienes las auspiciaban. Sin embargo, para hacerse un lugar en el cine boliviano, el joven realizador tuvo que filmarlas. Asimismo, hizo una serie de notas informativas bajo el título *Bolivia Avanza*, financiadas por la Corporación Boliviana de Fomento, en la que mostró las obras de esta empresa estatal (que en los años 50 fue una de las más dinámicas), la instalación de un grupo electrógeno en Tarija y la llegada de las maquinarias para el ingenio de Bermejo.

Después de un breve paso por los grupos de la juventud de la Falange Socialista Boliviana (más por inercia familiar que por inclinación ideológica), Sanjinés se sintió identificado con el MNR y con Paz Estenssoro, evolucionando paulatinamente a partir de entonces hacia posiciones más próximas a la izquierda marxista. De la visión que tenía hacia 1963 de la realidad boliviana, nace su película *Revolución* (1964), la primera que realiza libremente, es decir, sin la participación de ninguna

entidad patrocinadora. Podemos decir que esa película es su *Potemkin*, y parece, de hecho, estar bastante influenciada por las nociones de composición de Eisenstein; pero Sanjinés afirma que hasta el momento de realizar *Revolución* desconocía la obra del gran cineasta soviético.

El resultado de esta cinta, llamada *Revolución*, puede interpretarse como una reconstrucción poética del 9 de abril de 1952, cuando el pueblo, cansado de la opresión, salió a las calles para combatir con palos, piedras y fusiles al ejército servil de la oligarquía. Podemos decir que *Revolución* representa a todas las revoluciones, porque los principales protagonistas fueron obreros y campesinos. La cinta sintetiza formidablemente lo que sucede en un país cuyas masas deciden sacarse de encima a quienes las oprimen. Es un filme que ilustra, sin una geografía en particular, a todos aquellos países subdesarrollados. Las imágenes son significativas y pueden enunciar, incluso, atemporalmente un país en crisis. Sanjinés tiene el don de convertir las estadísticas del subdesarrollo en imágenes.

La cinta *Revolución* recibió el Premio Joris Ivens (el gran cineasta de origen holandés) en el Festival de Leipzig, en 1964; pero en Bolivia las cosas no estaban para premios. El 4 de noviembre de ese mismo año el general Barrientos tomó el poder mediante un golpe de Estado, y en nombre de la restauración (la de la oligarquía, por supuesto), instauró un régimen dictatorial, como los que a partir de ese año surgirían en varios países de Latinoamérica. Una de sus primeras medidas fue cerrar el Instituto Cinematográfico Boliviano, lo cual dispersó definitiva o temporalmente a cineastas muy valiosos, como Jorge Ruiz, Nicolás Smolij, etc.

Lo curioso fue que en 1965 Barrientos decidió reabrir el Instituto Cinematográfico Boliviano con nuevo personal, y después de haber ofrecido el puesto de director técnico a Gonzalo Sánchez de Losada (quien no aceptó), nombró a Sanjinés. Este último era consciente del riesgo que representaba depender del gobierno militar, así que hizo algunas concesiones para poder, casi clandestinamente, subvertir la situación con películas de contenido social. Las concesiones se hicieron a nivel del noticiero del ICB, donde en cada número se debía incluir una nota política favorable al gobierno, “propaganda directa del gobierno”, según Oscar Soria, quien recuerda

que hubo que aguantar muchas cosas por parte del gobierno para poder seguir adelante con la idea de hacer un largometraje.⁶⁸

Ahora bien, ya como Director del ICB, y como un paso previo a la elaboración del largometraje *Ukamau*, Sanjinés consideró conveniente abordar la ficción por medio de un medimetraje que pudiera servir de experiencia. Ese medimetraje fue *Aysa* (1965), una experiencia cinematográfica más sensible al acontecer social. El propósito de controlar todos los elementos hizo que Sanjinés escogiera una historia simple, con pocos personajes y sin diálogos. El sonido podía incorporarse *a posteriori*, sin necesidad de guardar un sincronismo estricto. En los 40 minutos que dura la película, sólo se pronuncia una palabra, que es la que da el título a la obra y culmina la argumentación.

Una vez más, la contribución de Oscar Soria como guionista en este filme fue muy valiosa. El guion de Soria era la historia de un minero independiente que rescata mineral de estaño en un socavón abandonado durante muchos años. La búsqueda del mineral es dura y frustrante. Su situación y la de su familia son desesperantes, pues están sumidos en la pobreza. *Aysa (Derrumbe)* resulta ser la primera aproximación de Sanjinés al mundo minero, pero una aproximación circunspecta, ya que el filme se realiza al margen del movimiento sindical minero, tomando como personaje a un “independiente”, un solitario de los que escarban los restos de mineral en las minas agotadas. El momento no era propicio para hacer algo más comprometido: en mayo y septiembre de 1965, los centros mineros fueron invadidos por el ejército y se produjeron las masacres que el propio Sanjinés describirá años más tarde en un largometraje. Debido a la represión, la película prácticamente no se vio en Bolivia.

Así como *Aysa* fue la primera aproximación al mundo minero, un año después *Ukamau* (1966) representó el primer acercamiento al mundo campesino. El campesino protagonista del filme vive y trabaja en la Isla del Sol, en el Lago Titikaka, y no tiene mucha relación con otros campesinos. Cuando cosecha sus papas, va y

⁶⁸ Soria, Oscar, “Hablando de cine boliviano”, Semanario Marcha, Uruguay, 1970.

las vende a un mestizo que heredó el lugar y las malas costumbres de los patrones feudales. *Ukamau*, primer largometraje hablado en aymara, es también el primero que intenta representar la problemática del campesinado desde el punto de vista de la individualidad. Aquí cabe resaltar que en *Ukamau* Sanjinés repite la fórmula del protagonista solitario (minero-campesino) y el aislamiento (la mina-la Isla del Sol). Desde un punto de vista estilístico, hay un esfuerzo de adecuar la representación al medio social y geográfico. La fotografía en blanco y negro favorece la descripción de un ambiente austero, silencioso. La música de quena atraviesa el filme como un hilo conductor e interviene como llave argumental.

Ukamau representó en su momento una conquista sin precedentes no sólo en el cine boliviano, sino también para el latinoamericano. En Europa tuvo buen recibimiento, y el nombre de Sanjinés quedó al lado de los nuevos realizadores latinoamericanos. Bolivia iba a ser descubierta a través de su cine, como si ninguna película anterior hubiese dado antes una imagen de ella. El general Barrientos no vio con buenos ojos la acogida en Europa de un filme de problemática social que, por las contradicciones que se dan en Latinoamérica, fue producido por un organismo estatal. Todo el equipo de *Ukamau* fue despedido del ICB, lo que equivalía a cerrar las puertas del Instituto. Sergio Almaraz narraba cómo el gobierno decidió tomar contramedidas. Contrató a la North American Hamilton Corporation para realizar la película *Bolivia Insólita*, y para ello desembolsó una suma de dinero tres veces mayor a la invertida en *Ukamau*.⁶⁹

De este modo, nos damos cuenta en qué condiciones y por qué razones se clausuró el Instituto Cinematográfico Boliviano. Queda por decir algo: prácticamente todo lo que se filmó durante su existencia desgraciadamente ha desaparecido. Esto es muy lamentable si se considera que la actividad del ICB data de los años cincuenta y no de principios de siglo, cuando la producción de material fílmico estaba en un auge muy decente; pero la ignorancia y la irresponsabilidad hicieron que ese material

⁶⁹ Susz, Pedro, Op. Cit. p. 34.

desapareciera. Un centenar y medio de noticieros, decenas de cortometrajes que hoy ya no son lo que podrían ser: memoria visual de la historia boliviana reciente.

Esos materiales quedaron durante años botados en los llamados Laboratorios Alex, en Buenos Aires. El gobierno boliviano tenía una deuda insignificante con el laboratorio, pero prefirió que todo ese material se pudriera o fuera destruido, en lugar de pagar lo que debía. Eso en cuanto a los originales; en cuanto a las copias, más adelante pasaron a poder de la Televisión Boliviana (Canal 7), creada en 1968 por el general Barrientos tras una escandalosa negociación. En los depósitos de la televisión, los rollos se humedecieron hasta convertirse en una masa inservible. Otra parte fue salvajemente masacrada por los ignorantes encargados de los noticieros, que con cualquier motivo echaban tijera sobre las escenas de la Revolución del 52, de la Reforma Agraria y de otros acontecimientos.⁷⁰ En la actualidad, el trabajo de la Cinemateca Boliviana por recuperar ese material ha sido lento, debido a la falta de apoyo estatal, pero muy fructífero.⁷¹

Para 1966, como resultado de la disolución del grupo Kollasuyo, del éxito de la película *Ukamau (Así es)* en el extranjero, Jorge Sanjinés encabeza nuevamente la creación del grupo Ukamau o Ukamau Ltda., empresa cinematográfica que, al igual que el grupo que le antecedió, se enfocaría en plasmar en celuloide algunas problemáticas en torno a la discriminación y la violencia hacia el pueblo boliviano; en rescatar y retratar el pasado andino; y en redimir la historia boliviana contándola sin los filtros extranjeros. Esta vez Sanjinés podría experimentar sin los amarres estatales, afortunadamente los patrocinadores no faltaron y pudo llevar a cabo la filmación de otros proyectos.⁷²

Uno de esos proyectos fue *Yawar Mallku (La Sangre del Cóndor)*, de 1969, cuya historia se centra en la denuncia de la prensa boliviana sobre el control de natalidad

⁷⁰ Podemos intuir que las dictaduras de derecha no querían este material emanado de la revolución prevaleciera, ya que representaba una supervivencia de ciertos principios ideológicos. Entonces podemos decir que la censura y el descuido fueron premeditados.

⁷¹ Entrevista con Mela Márquez, Directora de la Cinemateca Boliviana, 3 de Diciembre del 2016.

⁷² Cf. Gumucio, Alfonso, *Bolivia: los dos grupos UKAMAU*, Formato 16, Numero 11, Dagon, La Paz, 1982.

que algunas comunidades rurales sufrían a manos del llamado Cuerpo de Paz. El control de natalidad no es sino una manera de referirse, a través de lo particular, a una problemática general, como la intervención del imperialismo norteamericano en América Latina. La denuncia es concreta, no una figura de parábola, pero tiene esa dimensión. Impedir que un país despoblado crezca demográficamente es condenarlo a la extinción, debilitarlo, encadenarlo al subdesarrollo. Sanjinés adopta una posición que en ningún momento se va por la veta de la defensa de la moral católica de ese entonces; ningún argumento moral es utilizado. *Yawar Mallku* adopta una posición política y define su ideología a lo largo del filme, evitando el discurso racial que caracterizaba a *Ukamau*.

Es de resaltar que en *Yawar Mallku* se capta la actividad comunitaria cotidiana al reproducir imágenes de toma de decisiones en asambleas, en consejos que reúnen a los ancianos. La comunidad actúa unida. Las acciones que libran los campesinos no son una utopía. Los fusiles que aparecen en la última imagen del filme no son una simple consigna de lucha armada. La historia de Bolivia nos muestra cómo el pueblo ha hecho sus conquistas, fundamentalmente, mediante las armas. Tanto el argumento como los detalles arriba mencionados no pasaron desapercibidos, y hubo quienes creyeron que podían frenar la distribución de la película. El día del estreno (17 de julio de 1969), en La Paz, los espectadores encontraron las puertas del Cine 16 de Julio clausuradas. La Alcaldía Municipal hizo llegar a Oscar Soria un lacónico memorándum: "Por instrucciones superiores queda diferida la exhibición de la cinta cinematográfica *Yawar Mallku*, Atentamente, Ignacio Duchén de Córdova, Jefe del Departamento de Espectáculos".

Sobre esa prohibición, algunas bibliografías nos insinúan que las instrucciones venían de un edificio aledaño a la Honorable Alcaldía Municipal: la Embajada de Estados Unidos. El efecto de la medida fue, como se sabe, contraproducente. Los espectadores iniciaron una manifestación por las calles de la ciudad, la primera de esa índole en la historia de Bolivia. A su paso por El Prado, pintaban en los muros "Ukamau", nombre de la empresa cinematográfica. Los manifestantes fueron

dispersados con gases y agua; no obstante, la presión de periodistas y organismos universitarios favoreció la liberación de la cinta horas después.⁷³

Más adelante, surgió la oportunidad de reunir los temas campesino y minero con el proyecto truncado de *Los caminos de la Muerte* (1971). Por primera vez, el grupo Ukamau Ltda., disponía de condiciones de producción favorables, algunas cámaras y el respaldo de una productora alemana. El tema abordado por el filme fue las luchas tradicionales entre Laimes y Jucumanes, dos comunidades campesinas, una de las cuales trataba de ser confrontada con la población minera de Catavi. Diversos incidentes hicieron fracasar la filmación: las cámaras funcionaban mal, las tensiones crecían en el seno del grupo Ukamau y cerca de 2.000 metros de película impresionada enviados a Alemania Federal fueron inutilizados en laboratorio. ¿Accidente o sabotaje? Nunca se supo; el filme fue abandonado.

La Televisión Italiana (RAI) tenía en esos años el programa “América Latina vista por sus cineastas”, el cual invitó, por medio de Walter Achúgar y Edgardo Pallero, a Jorge Sanjinés a realizar un filme sobre Bolivia. Asimismo, buscó la colaboración de Oscar Soria, que había escrito cuentos sobre las minas y la masacre de San Juan, y a Antonio Eguino, para que se hiciese cargo de la fotografía. La película *La Noche de San Juan* (1971), hecha en color, trataba de reconstituir la masacre de la madrugada del 24 de junio de 1967 en las minas. El grupo pudo hacer la realización con toda libertad, en un momento en que el país vivía bajo el gobierno del general Torres, sin represión. Apenas terminada la filmación, ese período llegó a su fin con el golpe militar de agosto de 1971. Sanjinés concluyó la película en Europa y no llegó a Bolivia sino hasta 1979, a pesar de haber ganado el Premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine) en 1972.

Para Sanjinés, el cine representaría una forma de demandar a la realidad, pues más allá de ser un simple instrumento propagandístico del gobierno, en él se podrían unir la estética cinematográfica, la demanda del presente, la política y la cultura boliviana desde las propias voces de los bolivianos y no desde el gobierno. Para

⁷³ Sanjinés, Jorge, *La experiencia boliviana, Cine revolucionario-Cine cubano*, Cuba, 1972, pp. 1-15.

este realizador, el quehacer cultural significaba un escenario más para que se diera un combate ideológico y político; por ello, en la etapa de la lucha por la liberación y la reconfiguración social (tras el movimiento revolucionario), la actividad creativa cinematográfica debería tomar un papel útil para la construcción de la nueva sociedad. Vale la pena destacar que esta proeza la llevarían a cabo los cineastas independientes, lejos de las acciones del Estado boliviano.

Podemos decir que el ICB solamente sirvió como herramienta o plataforma de propaganda sin un fin trascendente por parte del gobierno boliviano. Las imágenes reproducían las acciones o los planes del Estado. Nunca existió experimentación o un deseo por adentrarse en las cuestiones sociales desde el cine. Más allá de ser un espectáculo, en este caso, cumplió un fin informativo controlado. Con la llegada de Sanjinés, a pesar de las restricciones establecidas por el Estado, se pudo realizar una experimentación estética que conjugaba armoniosamente ficción y documental. Además, Sanjinés nos muestra un camino cinematográfico donde la comunidad también debe ser partícipe de la creación, lo cual refleja el compromiso social del artista.

Capítulo 3 El caso del cine en Cuba.

3.1 El cine cubano después del triunfo de la Revolución.

Desde su nacimiento, la cinematografía cubana se vio atrapada, primero, por la falta de infraestructura, la carencia de personal calificado y la llegada de empresarios extranjeros deseosos de forjar riquezas del espectáculo cinematográfico; y después, por los estereotipos impuestos por el cine hollywoodense, que determinaban el rumbo de la producción, distribución y proyección de los filmes en la isla.

Este encierro creativo, por decirlo de algún modo, se caracterizó por el control de las temáticas que abordaba el cine. Un marcado folclorismo, un uso desmesurado de guiones románticos y de dramas descontextualizados de la realidad cubana, y el manejo de tres personajes enfocados a definir el perfil identitario y cultural cubano: el gallego, la mulata y el negrito, hicieron que la cinematografía cubana no tuviera un desarrollo autónomo.

Con el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959, se vislumbraron nuevos horizontes para el cine en aquel país. El movimiento revolucionario traspasó el ámbito político, pues sus líderes sabían que la cultura era un punto medular para realizar un cambio social de raíz. En ese sentido, emprendieron acciones enfocadas al desarrollo humano. Por ejemplo, el 24 de marzo de 1959 se dio lectura a la nueva Ley Número 169*, que dio paso a la constitución del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC)⁷⁴, lo cual representaba una oportunidad de mirar y ser vistos de diferente forma.⁷⁵ Progresivamente, se asignó a dicho organismo

⁷⁴ El Acta Fundacional del ICAIC dejó asentado que “el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva [...] un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formar soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y de la humanidad”.

⁷⁵ El antecedente inmediato del ICAIC es el Departamento Cinematográfico de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde.

presupuesto estatal y se empezaron a crear las condiciones materiales y organizativas para contar con una industria cinematográfica nacional.

En un principio, “el cine que proponían [dentro del ICAIC] era un cine menos complaciente y más irreverente. Un cine cuestionador, que rescatara la Historia y pusiera en evidencia las contradicciones más contemporáneas... De hecho era un golpe mortal al folklorismo y al nacionalismo más extremo. Era tal vez el paso más avanzado en el camino de la modernidad del cine latinoamericano.”⁷⁶

De acuerdo con expertos como Roberto Smith y Mario Naito⁷⁷, la fundación del ICAIC terminó una etapa de más de sesenta años de cine hambriento de su propia patria, de un cine encerrado en clichés y fórmulas baratas.

No se puede negar que en la cinematografía cubana hubo entusiastas de retratar la vida cotidiana en la isla, por ejemplo, las figuras del rumbero y el trovador, el melodrama, la crítica, la comedia, lo popular; en suma, lo auténtico.⁷⁸ Pero por lo visto en algunos textos consultados, al cine anterior a la Revolución no se le concedió un lugar importante en la reescritura de la historia del cine cubano, sino que fue mencionado solamente como anécdota.

La producción cinematográfica que se pretendía gestar después de la Revolución conjugó propaganda, divulgación ideológica e historia, con el fin de validarse tanto a nivel interno como externo.

Con la creación del ICAIC, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, por mencionar a las figuras más representativas, llevaron adelante

* Anexo I

⁷⁶ García Espinoza, Julio, “La vida como un largo camino de atajos”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000, p. 176.

⁷⁷ Roberto Smith actualmente es presidente del ICAIC, y Mario Naito es investigador y especialista de cine cubano en la Cinemateca de Cuba.

⁷⁸ No es que en este trabajo no se consideren todas las producciones hechas en Cuba en los años 60 pero, en esta parte tratamos de poner énfasis en lo que significó la Revolución y el ICAIC para la sociedad en aquel momento. Durante este período, como una mención importante, encontramos que en 1960 se filma *El agua* de Manuel Octavio Gómez, primer documental didáctico (por su interacción con el público en el momento en que se está filmando); comienza a funcionar el primer cineclub en el teatro Chaplin (luego teatro Karl Marx); se crea la Cinemateca de Cuba; se filma *Carnaval* de Fausto Canel (primer corto a colores), y se estrena del *El maná* de Jesús de Armas del Departamento de Estudios Animados

el proyecto cinematográfico de la Revolución, que tenía como objetivo crear un cine verdaderamente nacional, ya que era un medio idóneo para interrogar a la contemporaneidad y al pasado histórico desde el rigor intelectual y desde el espectáculo. Rápidamente, sus fundadores se dieron a la tarea de filmar testimonios de hazañas revolucionarias. Las primeras cintas se caracterizan por presentar historias épicas de la Revolución, por ejemplo:

- *Historias de la Revolución* (primer largometraje de ficción estrenado por el ICAIC), Tomás Gutiérrez Alea, 1960.
- *El joven rebelde*, Julio García Espinoza, 1961.
- *Soy Cuba*, coproducción con la URSS, dirigida por Mijaíl Kalatózov, 1961.

En torno a los principales logros de la joven cinematografía, Alfredo Guevara expone su plataforma conceptual, que comienza con el texto *Algunas cuestiones de principio*:

No es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y esta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros, y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura, y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas.⁷⁹

⁷⁹ Guevara, Alfredo, "No es fácil la herejía", publicado con el título de "Cine cubano 1963" en la Revista *Cine cubano*, Nos. 14-15, La Habana, 1963, en Guevara, Alfredo, *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, pp. 111-122.

En cuanto a su finalidad:

Proclamamos que un artista no puede estar a la altura de nuestra Revolución, vivir y crear penetrando por su atmósfera e impulsado por su aliento, si no se plantea su propia obra como parte de la más rica y dinámica experiencia, la de la libertad. Y cada uno de nuestros pasos es observado desde todas partes, y más cercanamente por América Latina: nuestro deber y responsabilidad se multiplican, y cuanto hacemos hoy, inspirados en la más alta ideología de la libertad, no debe conducir a un muro, sino dejar abierto un infinito camino. Eso es lo que quisiéramos hacer la gente de cine, lo que queremos hacer, y lo que intentamos hacer.⁸⁰

Durante este periodo, además de las tres películas mencionadas, se llevaron a cabo otros filmes, como *Realengo 18*, de Oscar Torres, y *Cuba 58*, de José Miguel García Ascot y Jorge Fraga. Así, realizadores, camarógrafos, guionistas y todos los que colaboraron en este sueño le dieron fuerzas a esta joven industria, un reto organizativo, económico y creativo que lentamente fue tomando matices puramente cubanos y que, como una nueva industria verdaderamente nacional, iba profesionalizándose sobre la marcha.

En el género documental hay un conjunto de obras que son testimonio de los acontecimientos que vivió el país o que cumplieron con necesidades de divulgación en los primeros años del triunfo revolucionario, cintas que pusieron a prueba, en quienes debutaban, las capacidades expresivas del lenguaje cinematográfico al conjugar realidad e interpretación. Entre estas cintas tenemos *Asamblea General*, de Tomás Gutiérrez Alea; *Tierra Olvidada*, de Oscar Torres; *Y me hice maestro*, de Jorge Fragata; *Cuba pueblo armado* y *Carnet de viaje*, ambas de Joris Ivens, quien contó con la colaboración de varios cineastas cubanos.

Por otro lado, en el momento que se fundó el ICAIC, el país contaba con un nutrido catálogo de noticiarios y de trabajos de periodismo cinematográfico, por ejemplo, Cineperiódico, Cine-Revista y NotiCuba, los cuales abrieron el camino hacia la construcción del Instituto y, a su vez, demuestran que el periodismo nunca dejó de practicarse en Cuba. Algunos de los técnicos y creadores de estos noticiarios fueron

⁸⁰ Guevara, Alfredo, "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", en revista *Cine cubano*, No. 1, Ediciones ICAIC, La Habana, 1963, p. 13.

Tomás Gutiérrez Alea, José Tabío, Jorge Herrera, Jorge Haydú e Iván Nápoles, por mencionar algunos. Muy pronto se reconoció que el organismo debía crear un noticiario que acrecentara el conocimiento, la cultura y la información de los cubanos, pero acorde a los principios de la Revolución.

Es así que:

El Noticiero ICAIC Latinoamericano se diferenció mucho de todos los anteriores tanto formal como conceptualmente. Reseñó la información visual bajo nuevos preceptos y nunca incluyó anuncios comerciales. [...] Su primera exhibición ocurrió el 6 de junio de 1960. Concebido para una frecuencia semanal, tenía aproximadamente diez minutos de duración, y se proyectaba antes del filme. [...] Dirigido en un inicio por Alfredo Guevara, y posteriormente por Santiago Álvarez, contó con experimentados técnicos como Arturo Agramonte, Bebo Muñiz, Dervis Pastor y el locutor Julio Batista, a quienes se les fueron sumando realizadores a lo largo de sus treinta años de historia: Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez, Miguel Torres y Manuel Pérez, entre otros. Luego, tres realizadores más, Lázaro Buría, Francisco Puñal y José Padrón, se incorporaron al equipo.⁸¹

El Noticiero se estrenó, y no por casualidad, el mismo año en que el gobierno intervino la compañía productora extranjera Noticario Noticolor, de Manuel Alonso, y el mismo año en que apareció el primer número de la Revista *Cine Cubano* (la más antigua con ese perfil en Latinoamérica). El primer gran momento del Noticiero ocurrió cuando todavía no había cumplido un año de creado. Varios cineastas del ICAIC filmaron, como corresponsales de guerra, algunos episodios vinculados a la invasión de Playa Girón. El material fue procesado en el Noticiero y se convirtió en el documental *Muerte al invasor* de Tomás Gutiérrez Alea.

Uno de los asuntos que tuvo que franquear el Instituto fue reordenar las exhibiciones de cine. Desafortunadamente, durante muchos años, se proyectaron mayoritariamente producciones norteamericanas. Sin quererlo, la gente había desarrollado cierto gusto por este tipo de cine. Suplantadas no sería tarea sencilla, pues las películas provenientes de países comunistas no tenían muchos seguidores

⁸¹ García, Alicia y Vega Sara, "El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia" págs. 95-104, en: Naito López, Mario coord., *Coordenadas del cine cubano 2*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

cubanos, gran parte de la población era analfabeta⁸² y no entendía las películas subtituladas, y en varias zonas de la isla no había salas de cine.

Con todo lo ocurrido en Playa Girón, y como parte del trabajo del Instituto, las distribuidoras norteamericanas fueron intervenidas y nacionalizadas. Las películas mexicanas y europeas (principalmente francesas y británicas) fueron compradas poco después por el Estado cubano. Una considerable cantidad de circuitos de exhibición se nacionalizaron como parte de la confrontación, o bien por el abandono de sus dueños que marcharon al exilio. En relativamente poco tiempo, todas las salas del país pasaron a formar parte del ICAIC. A lo anterior se sumó la creación y puesta en marcha del plan de cines-móviles, que hizo posibles las proyecciones en lugares alejados de las capitales de la isla. Se impulsaron las producciones nacionales para tratar de acercar al público analfabeto y, así, éste no se perdiera de la riqueza cultural que trajo consigo la Revolución.⁸³

Luego de 1965 se impuso una corriente historicista que reivindicó el reconocimiento sobre los orígenes de la nación, la cual se vio fortalecida luego de 1968-1969, dado que se conmemoraban los Cien Años de Lucha –entendidos desde 1868, fecha del primer alzamiento independentista–. La vinculación entre documental y ficción, que dominó los primeros momentos del cine cubano, se hizo visible en esta etapa. En lugar de recurrir al drama histórico-épico o al filme biográfico convencional, algunos cineastas vincularon la ficción (personajes históricos, batallas, etc.) con las técnicas del reportaje o del documental contemporáneo (entrevista mirando a la cámara, autoconsciencia de la puesta en escena, alusiones dirigidas a igualar en sentido las rebeliones del pasado y las del presente).

Como ejemplo de lo anterior tenemos cuatro filmes: *Hombres del mal tiempo* (1968), de Alejandro Saderman; *La odisea del general José* (1968), de Jorge Fraga; *La primera carga del machete* (1969), de Manuel Octavio Gonzáles, y *Páginas del*

⁸² Recordemos que en ese entonces el analfabetismo en el país era de alrededor del 23% y que, como costumbre de la mayoría de los países de habla hispana, las películas llegaban de facto con subtítulos a las salas.

⁸³ Es ese momento, surgió un debate sobre la política cultural cinematográfica: ¿qué películas se debían ver en el país?, ¿se debían ver cosas que estuvieran de acuerdo con el proyecto socialista, o bien, filmes para el simple disfrute?

diario de José Martí (1969), de José Massip, obras que representaban una especie de cine histórico comprometido con el presente, pues no sólo exhibían el pasado colonial –que estableció los estratos fundacionales de lo cubano–, también aludían a los grandes contenidos ideológicos de los años 60: las luchas de liberación en el tercer mundo (particularmente en América Latina), las amenazas externas a la independencia, el derecho a la soberanía y a la autodeterminación, etc.

Tanto la Revolución como el ICAIC (única productora de cine en el país durante mucho tiempo) procuraban crear, en sus respectivos terrenos de acción, un país moderno, poblado por gente nueva y comprometida, distanciada de inmundicias como la corrupción, los vicios o la apatía política. La actitud avasalladora y crítica contra el pasado republicano y contra el periodo de opresión, miseria y dependencia de Estados Unidos, implicaba de manera indirecta confirmar el avance dignificante de la Revolución.

La recién alcanzada soberanía y la apertura mental instaurada por el proceso revolucionario impulsaron el natural redescubrimiento de las imágenes de la isla más allá de la Habana. Cuba reconoció al imperialismo norteamericano como enemigo principal de la Revolución; sin embargo, paulatinamente empezó a percibir las condiciones de subdesarrollo económico, intelectual y político en que estaba sumido el país. Una de las grandes estudiosas del cine cubano, Julianne Burton⁸⁴, afirma que los dos grandes temas del cine cubano entre 1959 y principios de los 80 fueron el subdesarrollo y la historia nacional. Ambos aspectos, claro está, distantes del típico drama hollywoodense.

Un texto que sin duda definió la esencia del cine cubano fue *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García-Espinosa, cuyos dos primeros párrafos aseguran que “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine

⁸⁴ Burton, Julianne, “Film and Revolution in Cuba, the first 25 years”, en Revista *Jump Cut*, no. 19, pp. 17-18.

reaccionario. La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos es precisamente la de convertirse en un cine perfecto”.⁸⁵

El primer largometraje del ICAIC que cuestionó la práctica revolucionaria, según diversos estudiosos, es *La muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea, una obra que combina los géneros tradicionales (comedia irregular, sátira, humor negro) con el cine nacionalista, contemporáneo. Otra de las grandes obras de este periodo fue *Memorias del subdesarrollo* (1968), del mismo director.

3.1.1 La política cinematográfica del ICAIC: ¿control institucional del cine?

Tras esta breve mirada histórica a la transformación en el ámbito cinematográfico después de la Revolución, abordaremos los cambios perseguidos por el Estado con esta nueva política cinematográfica. Podemos comenzar diciendo que la Ley Número 169 del ICAIC vio la luz gracias a las nuevas medidas políticas y sociales aplicadas por el Estado revolucionario en el ámbito de la cultura. Pero la política cinematográfica no nació espontáneamente, sino que fue resultado de un análisis de la nueva realidad cubana y de la urgencia por reconfigurar el sentido de nación y de identidad frente a las miradas extranjeras.

Una de las primeras luchas que libró el gobierno revolucionario fue contra el analfabetismo, síntoma social del subdesarrollo que vivía la isla desde muchos años atrás. La Campaña de Alfabetización⁸⁶ dio pie, poco a poco, a que la población se

⁸⁵ García Espinosa, Julio, “Por un cine imperfecto”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000, p. 9.

⁸⁶ Esta campaña tuvo sus antecedentes en el Ejército Rebelde, durante la guerra de liberación, y con el triunfo de la Revolución, la Dirección de Cultura de esa fuerza armada inició, en febrero de 1959, la alfabetización dentro de sus filas. El Ministerio de Educación, al mes siguiente, creó la Comisión Nacional de Alfabetización y Educación Fundamental, que al igual que el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA), enseñó a leer y escribir a algunos miles de cubanos en distintos lugares de la isla. La Campaña de Alfabetización permitió erradicar el analfabetismo y facilitar el acceso universal a los distintos niveles de educación de manera gratuita. Este programa fue favorecido por un clima educativo en el que la radio, el cine, la televisión y la prensa desempeñaron un papel fundamental en la divulgación de los conocimientos sobre higiene, salud, el campo, el arte, la literatura, entre otros que inculcaron en el adulto la lectura, la escritura y los conocimientos elementales de aritmética.

integrara a los nuevos discursos del Estado. Era necesario que el pueblo lograra cierto nivel educativo para que se pudiera plantear un nuevo modelo cultural, basamento de toda sociedad donde se forjan sus características históricas, identitarias, etc. Lentamente se abrieron los espacios de creación, difusión y consumo de cultura, antes controlados por los monopolios extranjeros. Por consiguiente, fue necesario crear instituciones como el ICAIC que regularan los nuevos espacios.

Puede decirse que el diseño y aplicación de la política cultural de la Revolución inició un poco después de la configuración de la política cinematográfica, basada en el discurso *Palabras a los intelectuales*, pronunciado Fidel Castro en el cierre de las reuniones con los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional, los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, y que sería complemento, sin proponérselo, del Programa Moncada,⁸⁷ ya que la cultura no estaba contenida, ni siquiera en sus formas más comunes (arte y literatura), en este último documento. Es por lo anterior que *Palabras a los intelectuales* tuvo un papel importante en la conformación de la política cultural cubana, cuyas ideas expresan lo siguiente:

- Los cambios en el ambiente cultural y el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los artistas y escritores. “La revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura”.
- El respeto a la libertad formal para la creación artística y literaria. Hay libertad para expresarse dentro de la Revolución, pero no es admisible que se expresen contra la revolución.

⁸⁷ El discurso *La Historia me absolverá*, pronunciado por Fidel Castro en 1953, en un Juicio en una pequeña sala de la Escuela de Enfermeras del Hospital Civil de Santiago de Cuba como autodefensa por el asalto al Moncada el 26 de julio de ese mismo año, se convirtió en el vehículo más efectivo para reagrupar a aquellos jóvenes comprometidos con el movimiento revolucionario, históricamente conocidos como La Generación del Centenario, que no pudieron participar en los asaltos a los cuarteles Carlos Manuel de Céspedes, de Bayamo; y Moncada, de Santiago de Cuba. "Condenadme, no importa, la historia me absolverá", con esas palabras y esa convicción finalizó su histórico alegato de autodefensa el joven abogado Fidel Castro Ruz al ser juzgado en la causa 37 por las acciones del 26 de julio de 1953. Ese discurso fue la clave para la construcción del Programa Moncada, que abordaría las principales problemáticas que lastraban el desarrollo nacional: la industria, la tierra, la vivienda, el empleo, la salud y la educación.

- La Revolución como acontecimiento cultural más importante.
- Convertir al pueblo en actor, esto es, pensar por el pueblo y para el pueblo, lo que encierra lo bello, lo útil y lo bueno de cada acción, lo estético. “No quiere decir esto que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tengamos que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de hacerse a los creadores.”⁸⁸

Es de resaltar que al momento de la creación de la Ley Número 169 del ICAIC en torno al rumbo que debería tomar la cinematografía cubana, no existía una política cultural definida a seguir por parte del gobierno revolucionario. Los lineamientos de la política cinematográfica siguieron, primero, el modelo de la Sección de Cine del Ejército Rebelde, es decir, historias que reflejaran el ajetreo político que se desarrollaba y propuestas ideológicas que ayudaran a diseminar entre los espectadores el espíritu de cambio. Tiempo después, con la política cultural ya instaurada, se daría un proceso de control de lo que se consideraba un buen reflejo del espíritu revolucionario.

Cabe describir el contexto en que se gestó *Palabras a los intelectuales*. El motivo de las reuniones entre el gobierno revolucionario y el sector artístico e intelectual cubano en la Biblioteca Nacional fue resultado del debate en torno a la censura del filme *P.M. Pasado Meridiano* (1961), dirigido por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, el cual plasmaba, sin apoyo de luces ni entrevistas, a La Habana nocturna en su ambiente cotidiano: personas, rumba, tragos y un paisaje tropical. Un sencillo documental de 16 minutos de duración, pero para muchos críticos, una auténtica joya del cine experimental. El documental *P.M.*, para algunos funcionarios revolucionarios no reflejaba al cubano que deseaban mostrar, listo para una eminente lucha contra Estados Unidos; no mostraba a ese miliciano con fusil dispuesto a morir por Cuba. La cinta fue prohibida y confiscada, y terminó dando

⁸⁸ Cf. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> fecha de consulta: 16 de septiembre 2017.

paso al famoso discurso de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales*, cuyo lema principal fue “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”.

La película se estrenó en mayo de 1961, en el programa *Lunes en Televisión*, un espacio del suplemento cultural “Lunes” –que dirigía el escritor Guillermo Cabrera Infante–, del periódico *Lunes de Revolución*. Entre las reseñas que recibió, sobresale la publicada en la revista *Bohemia*, de Néstor Almendros, quien tiempo después fue expulsado de la publicación por sus comentarios sobre el filme, ya que incomodaron a Alfredo Guevara, que en ese entonces fungía como presidente del ICAIC.

Los creadores de *P.M.* quisieron exhibirla en un cine especializado en cortos y noticieros que aún no había sido intervenido por el gobierno; sin embargo, su administrador exigió la autorización del ICAIC. Tras solicitar el permiso, Jiménez Leal y Cabrera recibieron la noticia de que su obra fue confiscada por la institución, pese a que cumplía los requerimientos de la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas⁸⁹, adscrita al ICAIC. Dicho acontecimiento fue conocido como “el caso *P.M.*”.

La posterior proyección de *P.M.* y el debate en torno a ella –convocado por el propio ICAIC– en la Casa de las Américas, fue antesala de una serie de reuniones en la Biblioteca Nacional presididas por Fidel Castro, a las que asistieron artistas, directores de medios y funcionarios del gobierno durante tres días de junio de 1961. Las intervenciones de Castro se publicaron bajo el nombre *Palabras a los intelectuales*, un documento que condenó toda creación artística que expresara un punto de vista diferente al oficial y que definió la política cultural del gobierno revolucionario.

⁸⁹ Dicha Comisión se encargaba de clasificar los filmes y de valorar si sus contenidos estaban alineados a los cánones morales de la época. En aquel momento, el documento oficial de los censores culturales del ICAIC emitido a *P.M.* estipulaba, entre otras cosas, lo siguiente: “La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas reunida en sesión ordinaria acordó, después de estudiar la citada película, prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui”.

Una forma de leer el interés y la participación del Estado en las polémicas culturales sobre el cine y el arte en la década del sesenta en Cuba es pensar ese momento como una batalla política por la administración, distribución y consumo de los gestos revolucionarios. Tal como asegura el crítico de cine Juan Antonio García Borrero, la incisión de *P.M.* ofrece un rápido panorama de los enfrentamientos entre diferentes grupos de intelectuales e instituciones del Estado.⁹⁰ Lentamente se iría perfilando una plataforma para la política cinematográfica en Cuba. Se puede decir que la revista *Lunes de Revolución*, la publicación *Hoy* y el Partido Socialista Popular (con la voluntad de Alfredo Guevara y los manejos de Tomás Gutiérrez Alea) controlaron la construcción de la estética de la Revolución que exigía la realidad cubana.

De esta manera, el ICAIC instauró una estructura vertical de control de la industria cinematográfica. La decisión era casi unipersonal: el presidente del Instituto decidía cuáles películas eran rodadas y cuáles no. No obstante, la cúpula de creadores cinematográficos fue quien, en reuniones de las llamadas Comisiones de Clasificación, decidió qué imágenes serían mostradas. Es de avistar que esa cúpula sería la misma que, durante el periodo que comprende esta investigación, aportaría a los directores más activos. Podríamos decir que se estaba iniciando una hegemonía de la imagen revolucionaria en las pantallas cubanas.

3.2 La ideología y ¿la imagen hegemónica de la Revolución en la cinematografía cubana?

Ahora es momento de analizar el actuar del Estado en la construcción y/o control de la cinematografía cubana, así como de intentar comprender los fines que el control de la industria cinematográfica tenía en ese momento histórico crucial. Tras el triunfo revolucionario, el Estado Cubano tenía claro que la creación de una nueva realidad política y social debía emanar de la construcción de un nuevo individuo que respondiera y actuara alineado a los preceptos de la Revolución. Por consiguiente,

⁹⁰ García Borrero, Juan Antonio. "PM, una de las películas que estremecieron a Cuba", en *Le cinema Cubain: identite et regards de l'interieur*. Universite de Nantes, 2006.

era necesario reconfigurar el sentido de nación, de identidad y de unión social en cada individuo.

En las producciones cinematográficas del ICAIC se vio un lienzo que posibilitaría la integración de la población a los nacientes discursos impuestos por el Estado, los cuales estuvieron encaminados a construir una sociedad que reconociera, primero, a la Revolución y al movimiento revolucionario como su nuevo y único estandarte de liberación y, segundo, al Socialismo como modelo político. Debemos decir que la intención de usar a la industria fílmica como herramienta del Estado puede entenderse si consideramos al cine como una *práctica estética* en los términos de Rancière, es decir, como una forma de visibilidad en la que expresa una configuración de regímenes específicos de identificación que están en consonancia con un pensamiento histórico determinado.

El cine cubano, al triunfo de la Revolución, fue una de las principales expresiones artísticas que sirvieron de plataforma cultural para reescribir los parámetros de identificación que la sociedad cubana debía seguir. Su capacidad para atrapar en la pantalla a un gran número de espectadores mediante imágenes en movimiento con características estéticas innatas, hacía del cine una pieza artística-cultural ideal para transmitir la nueva ideología revolucionaria. Es por ello que la industria cinematográfica tuvo tanto apoyo a principios de los años 60 y las producciones fílmicas, en su gran mayoría, estaban creadas con estereotipos bien definidos desde el Estado.

Por lo general, el elemento principal era la Revolución en sí misma: historias heroicas de combatientes que lucharon contra los yanquis, o bien, basadas en los valores que debía tener la nueva sociedad y en los beneficios de la Revolución. Los regímenes de identificación en ese momento se centraban en la Revolución como material primero para la urdimbre social. Se buscaba preformar a cada individuo con por las nuevas ideas políticas. Se podría decir que se deseaba llevar a cabo una homogenización del ser y del pensar en pro de la Revolución. De alguna manera, los encargados del ICAIC se veían así mismos como los únicos que podían mostrar

la realidad cubana por medio del cine, realidad, claro está, vista desde sus ojos y sus cámaras; el pueblo era un mero espectador-receptor.

Continuando con la cuestión de la visibilidad de la *práctica estética*, ésta encerraba ciertas representaciones del mundo y de lo social a partir de esquemas que el ICAIC imponía a todas las producciones cinematográficas. La búsqueda de elementos que favorecieran la identificación de todos los individuos era necesaria tanto para cohesionar a la sociedad cubana como para transmitir una imagen al exterior de la nueva vida en la isla, es decir, hacer de la Revolución el elemento principal de enunciación individual y colectiva. Para el Estado era urgente y necesaria la gestación de una renovada realidad. Factores como la hostilidad de Estados Unidos, la mirada internacional y la rápida unidad social y política que se quería lograr en una sociedad que había vivido una coyuntura de esa magnitud, provocaron que el Estado utilizara al cine como un eslabón más de la cadena que más adelante apresaría a las creaciones artísticas.

Además, es significativo destacar el papel que desempeñan esas representaciones del mundo y de la sociedad, ya que de esta manera podremos entender, en primer lugar, el momento histórico en que tiene lugar la representatividad, que trata de ser apropiado por un grupo que intenta controlar tal o cual representación con un fin específico y, en segundo lugar, el manejo que se hizo de la materia prima social desde esa misma representación. En el caso cubano, cuando el ICAIC se apoderó del aspecto creativo de las producciones cinematográficas, de algún modo se apropió también de los significados que tienen relación con la construcción de un nuevo proyecto de sociedad o de país. Cuestiones como la identidad, la sociedad, el trabajo solidario, la lucha entre Revolución y capitalismo, la diferencia de lo propio y lo extranjero, etc., fueron conceptos que se reconceptualizaron única y exclusivamente desde la cúpula del Estado revolucionario.

Por medio del control institucional, las películas abordarían temas como: el proyecto alfabetizador, el papel del obrero en la sociedad, la recuperación de la imagen de los héroes patriotas, la historia del Ejército Rebelde, etc., tratando siempre de mostrar a la sociedad lo que algunos cuantos habían logrado para ella. El Estado

pretendía justificar de esta manera su liderazgo en esa sociedad.⁹¹ No podemos negar la existencia de películas de ficción o de drama, pero es importante señalar que esas producciones también pasaban por un filtro institucional y no podían ir en contra de los parámetros éticos o políticos que marcaba el proyecto revolucionario. Es así que las representaciones fueron manipuladas desde y a favor del Estado Revolucionario, único poseedor de la verdad histórica y de los incuestionables preceptos que guiaban a la sociedad.

La imagen de la sociedad fue tomada por el ICAIC para crear un modelo que satisficiera las necesidades de un nuevo discurso ideológico y para formar nuevos recursos culturales, lo cual permitiría imponer una manera diferente de ver y vivir la vida. La manera de tomar a la propia sociedad como materia prima del cine e impregnarla de la ideología revolucionaria logró que la sociedad se integrara al sistema propuesto (o impuesto); pero al mismo tiempo, la sociedad no se sentía reflejada en las pantallas, pues no podía contar sus historias⁹². Cuestiones como las contradicciones que dejaron a su paso varias décadas de colonización extranjera,⁹³ las noches de fiesta, las historias de amor atemporales, etc., serían obviadas o relegadas a segundo plano para continuar el proyecto cultural que conglomeró a toda la sociedad en una sola imagen, la de la Revolución.

En este sentido, el Estado utilizó al ICAIC y su Comisión de Clasificación para apropiarse de los cuerpos de esas representaciones. Los significados de *identidad*, *sociedad* y *verdad histórica* serían manejados y enunciados desde un solo punto de vista: la ideología del Estado revolucionario. La importancia de controlar esas representaciones del mundo, de la sociedad y de la realidad radicaba en el hecho, como ya mencionamos, de que el propio movimiento revolucionario justificaba su existencia y su actuar en ese presente político-histórico. Asimismo, el Estado se adueñó de la capacidad de enunciar la realidad, pues diseñó las formas de pensar

⁹¹ La sociedad tenía una nula participación en la creación fílmica; solamente era receptora de las creaciones. Si bien Tomás Gutiérrez Alea plantea una “dialéctica con el espectador”, ésta no se daba de manera horizontal, pues sólo los creadores se sentían con el derecho de captar y mostrar la realidad a los demás.

⁹² Ahondaremos en este tema en el capítulo 4, en el cual se abordan los cineastas y sus respectivos productos cinematográficos.

⁹³ Burocracia, estereotipos raciales, desigualdad social, discriminación de género, etc.

y vivir en Cuba señalando a todo lo que fuera en contra de la realidad revolucionaria. Se creó una nueva idea de país y, al mismo tiempo, se trató de diseñar una sociedad acorde a ese país, medidas en las que el cine desempeñó un papel fundamental.

El hecho de que en Cuba la cultura cinematográfica se institucionalizara por medio de una política cultural que defendía y ponía en primer lugar a la Revolución, significó al mismo tiempo la promoción y protección de la ideología Revolucionaria. Además, ayudó a asegurar los componentes intangibles que componen y dan sentido a la sociedad. El concepto de *identidad*, por mencionar alguno, ayudó a concentrar la unidad, pero tal unidad sería guiada desde el Estado. Cualquier otra manifestación que no emanara de esta raíz sería puesta en tela de juicio o, incluso, censurada. Consideramos que controlar un aspecto tan profundo de la sociedad desde una expresión cultural nos habla del poder que el cine posee para transmitir sentimientos e ideas; de la capacidad de sintetizar realidad e historia, presente y pasado, discurso y acción; y de su papel como arma artística en el proceso revolucionario.

Nos parece importante destacar que fue desde el cine cubano donde se operó en gran medida la prefiguración de un nuevo modelo de individuo y de sociedad. Históricamente, el cine ha ocupado un lugar fundamental en el medio del entretenimiento cubano. Después del triunfo revolucionario se procuró construir una nueva cultura, y el cine resultó ser un medio idóneo para ello. En Cuba se decidió dejar un poco de lado el cine soviético revolucionario⁹⁴, para experimentar con el

⁹⁴ El ideario del cine soviético pasa por la máxima "Un cine revolucionario para la revolución". El ideal bolchevique era mostrar al mundo el triunfo de la Revolución; sin embargo, no se conformaron con mostrar lo que estaba sucediendo en la URSS, sino que creían necesario mostrarlo de un modo revolucionario. Así, la vanguardia soviética aplicó los principios bolcheviques tanto en sus contenidos como en sus formas. La ausencia de protagonistas, así como el montaje intelectual en películas como *El acorazado Potemkin*, de Serguéi Eisenstein, y *Octubre*, de Grigori Aleksándrov (Григорий Александров) y S. Eisenstein, son muestras claras de ello. La segunda máxima del cine soviético era "La experimentación como sistema". Por primera vez, la producción de un país se encontraba nacionalizada, y las autoridades soviéticas ponían como requisito para la producción cinematográfica un cierto grado de experimentación, para construir un estado revolucionario en todos los ámbitos de la vida, incluyendo el artístico. Consecuencia de lo anterior, el nuevo arte visual de la Unión Soviética fue una fábrica constante de ideas innovadoras y de teorías cinematográficas. El montaje como herramienta exclusivamente cinematográfica, montaje intelectual y de atracciones, los Cine-Ojo y Cine-Verdad (Киноправда) de Dziga Vértov, la investigación del límite entre ficción y documental, el cine como instrumento de propaganda, etc., todos ellos fueron producto de la *experimentación como sistema*.

documentalismo⁹⁵ y el neorrealismo⁹⁶, dos vetas cinematográficas que permitieron captar la realidad de forma diferente al típico drama hollywoodense o a las ficciones folcloristas. La búsqueda de nuevas narrativas cinematográficas posibilitó a los creadores captar la realidad y, hasta cierto punto, reconfigurar la historia cubana. En un inicio, más que cine de espectáculo fue cine educativo, formativo e ideologizante. Después, poco a poco se mezclarían historias de ficción, románticas o cómicas, pero siempre con la mirada vigilante del ICAIC.

Consideramos que el hecho de partir del cine para controlar los significados más profundos de una sociedad se debe a que la esencia de una sociedad o de un pueblo se halla en gran medida en él. En la cultura se mezclan sabidurías, actividades, normas y experiencias intangibles que generan cierta cohesión social. En el cine, se conjugan todas esas cualidades que emanan de la cultura, se reproducen en una línea atemporal paralela a la realidad, en la que se logran plasmar sueños, ideas y discursos que pueden ser, hasta cierto punto, aprehendidos por los espectadores.

De esta manera, podemos afirmar que para los gobiernos es importante crear un cine nacional que legitime mediante imágenes el régimen político, o bien que transmita ciertas ideas en torno al modelo que busca de sociedad. Por medio del espectáculo cinematográfico, el Estado busca crear una especie de estandarte, por decirlo de algún modo, basado en el discurso o la ideología del gobierno en turno. Lo anterior implica congregar la realidad, las voces, las vivencias y las ilusiones de una sociedad para utilizarlas con un propósito específico. Es decir, se parte de lo

⁹⁵ Por principio, el cine es un *documento fílmico*: se captaban escenas callejeras y situaciones de la vida cotidiana, sacadas del contexto real para presentarlas como documento. En la cinematografía, el documental constituye un mundo aparte con respecto a los demás géneros, en lo referente al contenido y la forma. Se puede definir como un cine eminentemente informativo y didáctico, que intenta expresar la realidad de forma objetiva.

⁹⁶ Lo que en Cuba se adoptó fue una corriente que provenía del neorrealismo italiano, un movimiento cinematográfico de la primera mitad del siglo XX producto de la Posguerra, que tuvo como objetivo mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas, alejándose del estilo histórico y musical que impuso el fascismo. El neorrealismo planteaba los problemas ideológicos por los cuales se lucha, respondiendo más a preceptos filosóficos que a la realidad artística. La aportación del neorrealismo a la historia de la cinematografía mundial fue, por un lado, hacer uso de escenarios exteriores y de actores aficionados y, por otro lado, el hecho de haber considerado al hombre contemporáneo como objeto de acción.

más insondable de la sociedad para controlar la vida social, económica, cultural y política de todo un país.

El Estado busca regular o apoderarse de las formas de expresión artística mediante la institucionalización. De esta manera le es permitido controlar o maquillar la imagen de la realidad. La creación de un cine nacional permite dibujar o testificar los rasgos distintivos de un país, como la convivencia entre los individuos, las diferencias económicas, la psicología de los estratos sociales, las formas de comportamiento, los símbolos (banderas, edificios, gastronomía, etc.) y los significados (de nación, de identidad).

El cine nacional puede aglomerar todos los significados intangibles que le dan sentido a un país, y puede ser, en cierto sentido, un lugar donde se intentan mezclar todas las diferencias para crear cierta personalidad social que responderá a las necesidades históricas de quienes manejan al cine y al país. El Estado utiliza al cine como una carta de presentación a los ojos extranjeros, y hacia el interior busca que sea un medio de entretenimiento que embelese la voluntad de los individuos por medio del control de los significados.

Con base en lo anterior, podemos decir que el cine cubano, como producto artístico y cultural creado y controlado desde una Institución como el ICAIC, representó un mecanismo de control sobre los individuos, ya que solamente eran proyectadas las películas extranjeras que pasaban los filtros de la Comisión de Clasificación de Películas, como las provenientes de la URSS, que trazaban una línea ideológica muy parecida a lo que en Cuba se quería realizar en el campo de la cultura. También hay que mencionar que no fueron pocas las películas mexicanas y españolas que pasaron dicho filtro. Por otro lado, las producciones nacionales a cargo del ICAIC tenían que acatar los parámetros establecidos por la Comisión de Clasificación. No existía una libertad creativa como tal, como se había mencionado en la Ley de Cine. La libertad creativa se extendía hasta donde los principios revolucionarios ordenaran y sus dueños dictaran.

Ese mecanismo de control era útil para plasmar la ideología revolucionaria, misma que representaba el establecimiento de una hegemonía sobre los significados de la

realidad social y política. La presencia de esta ideología revolucionaria en el cine guarda un sentido que va más allá de la consonancia con un régimen político. Como Althusser advierte, la ideología es una serie de representaciones e imágenes que reflejan las concepciones de la realidad que asume cualquier sociedad. Por medio de ésta, los individuos emprenden una relación simbólica en el momento en que participan, consciente o inconscientemente, en un conjunto de representaciones sobre el mundo donde se desenvuelven.

Nos parece fundamental abordar al cine cubano y a la ideología revolucionaria que reposa en él, ya que resguarda una función práctico-social al otorgar sentido a las prácticas económicas, políticas y sociales. También representa una concepción del mundo que se introduce en la vida cotidiana de los individuos y es capaz de animar o regular su praxis social. En un sentido más profundo, es importante identificar hacia dónde es que esa ideología revolucionaria va encaminada, ya que, como hemos mencionado, ésta provee a los hombres de un horizonte simbólico, en el que están sujetos a comprender el mundo a partir de una imagen impuesta o preconcebida y, al mismo tiempo, reciben reglas de conducta moral para encaminar sus prácticas.

En el caso del cine cubano, la ideología impregnada en el celuloide otorgaba sentido social y personalidad cultural a los individuos al crear lazos sociales que los mantenía “amarrados” a los roles sociales que el Estado revolucionario se encargó de definir tempranamente para cada uno de ellos. Creemos que en este caso la ideología plasmada en el cine fungió como mecanismo legitimador de un sistema, hasta cierto punto, controlador o dominante, mas no como un generador de verdad. En palabras de Althusser, lo que crean las ideologías son “efectos de verdad” que empañan la realidad para que ésta sea abordada a partir del punto de referencia impuesto.

El Estado revolucionario transmitió a los individuos normas, principios y formas de conducta por medio del cine, en cierta medida gracias a la restricción de información sobre los cambios acontecidos en otros lugares, que le hubieran sido útiles a la sociedad para cuestionar la realidad cubana.

Por lo expuesto anteriormente, creemos que analizar el concepto de *ideología* en el cine cubano nos permitirá realizar una lectura de los mensajes simbólicos que habitan y circulan en una sociedad o en una época concreta.

Al mismo tiempo, resulta interesante advertir cómo el discurso ideológico se implanta en las imágenes cinematográficas. Gracias a algunas ideas de Teun A. van Dijk, es posible poner al descubierto la ideología que está impregnada en el cine mediante la comprensión o el análisis sistemático de la relación de varios componentes fílmicos y extra fílmicos. Van Dijk centra sus estudios en la lingüística; no obstante, arroja luz sobre el cine, al ser éste un lenguaje de imágenes en constante movimiento.

Reiteramos que es valioso relacionar las estructuras del discurso con las estructuras sociales. Estudiar la condición en que se producen y transmiten los discursos ideológicos nos permitirá identificar el lugar donde se ubica o la posición social del receptor (espectador cinematográfico). Un análisis ideológico profundo exige examinar la asociación de las ideologías con ciertas posiciones sociales para legitimar su poder, así como los procesos de producción que están involucrados en la expresión de las posiciones sociales. En ese sentido, tratamos de encontrar un punto donde lo social y lo discursivo puedan encontrarse y establecer una relación que sobrepase lo meramente visual e interfiera en la realidad, dando paso a la dominación o a la emancipación.

Debemos considerar que un discurso ideológico necesita constituirse de manera eficaz en los receptores; debe cimentarse conjuntando el contexto social, las ideas inherentes a la situación histórica y el uso de representaciones mentales. Para A. van Dijk, las ideologías se definen como sistemas que sustentan las cogniciones sociopolíticas, y son éstas las que organizan las actitudes de los grupos sociales basándose en opiniones generales organizadas esquemáticamente sobre temas sociales medulares, como las normas y valores dentro de la sociedad que sostendrán la ideología de cierto grupo. Al mismo tiempo, y como resultado de toda esta estructuración mental, política y social, se fabrican representaciones sociales

en las que las ideologías estipulan lo que debe saber, el comportamiento que debe tener y en qué debe creer la sociedad.

Esas representaciones cuentan con estrategias discursivas para acentuar o desdibujar la información, con el propósito de controlar ideológicamente las opiniones de la sociedad. Los discursos no son únicamente relativos a posiciones ideológicas, sino también a la dimensión *recepción-persuasión* de la comunicación, donde actúan de manera directa y eficaz en la construcción de modelos mentales.

Los discursos ideológicos manipulan estructuralmente a los significados. De acuerdo con Teun A. van Dijk, las ideologías son estructuras basadas en categorías de *grupo-esquema*; entonces, podemos esperar que los significados del discurso bajo la influencia de tales ideologías respondan a preguntas como: ¿quiénes somos?, ¿qué hacemos?, ¿qué normas y valores se tienen?, etc. De cierta forma, los discursos también sirven como modos de autodefensa o legitimación. Es por ello que las ideologías, aunque abstractas, tienen que ser funcionales en muchos campos sociales, y hasta cierto punto encuentran su funcionalidad en los textos, el habla y las imágenes.

El discurso ideológico está semánticamente orientado hacia expresos asuntos, contenidos o significados locales:

- a) Descripciones autoidentitarias (generalmente positivas).
- b) Descripciones de actividad.
- c) Descripciones de propósitos (donde las actividades adquieren un sentido ideológico y social solamente si tienen propósitos).
- d) Descripción de normas y valores.
- e) Descripciones de posición y de relación.
- f) Descripción de recursos.

Cuando conjuntamos todas estas ideas con la cuestión del poder (o el abuso del poder), la reproducción de las ideologías y el análisis crítico del discurso, se esclarecen problemas sociales y políticos, como el control a través del discurso, es decir, cómo el discurso contribuye a la reproducción de la desigualdad y la injusticia

social. Por lo tanto, concluimos que hay estrategias de legitimación y dominación que se enmarcan en el abuso de poder.

Ahora bien, nos parece nítida la idea de que el discurso y la comunicación son dos de los principales recursos de los grupos dominantes, ya que en cierto sentido buscan un control mental a través del discurso, llevando a cabo una *manufacturación del consenso* por medio del control del discurso público. Resulta necesario entender los diferentes mecanismos de poder y de control social en la sociedad, ya que así podremos desentrañar en qué nivel y cómo se manipula a las personas en beneficio de los grupos dominantes a partir de un discurso basado en las cogniciones sociales⁹⁷ de éstas.

A partir de lo anterior podemos determinar cómo se construyen los conocimientos sobre el mundo o sobre los *otros*, las ideologías de grupos, las actitudes sociales, los prejuicios, etc. Un grupo que quiere mantener el poder debe influenciar a las grandes masas, pues todos deben comprender el discurso (cognición, interpretación individual y social) dictado por el grupo dominante. Para ello, recordemos que estos grupos⁹⁸ son quienes poseen o tienen acceso a las estructuras de dominación. Entonces, la dominación tiene que ver con las limitaciones de libertad que se ejercen sobre un grupo, ya que los grupos dominantes saben que para controlar los actos de los otros es necesario apropiarse de sus estructuras mentales, para así controlar las intenciones individuales y los actos colectivos.

Ahora bien, para que un discurso logre trastocar a un grupo de personas, dicho grupo debe conocer la lengua, el contexto, etc. Por lo tanto, debe formar previamente esquemas cognitivos que le permitan introducir en ellos lo que se está viendo, oyendo o leyendo. Cabe aclarar que no hay trascendencia si antes los

⁹⁷ Cognición social es la capacidad para comprender a los *otros*: sus emociones, pensamientos, intenciones, conductas y puntos de vista. La cognición social es común a todas las relaciones humanas; conocer lo que otras personas piensan y sienten es necesario para tratarlas y comprenderlas.

⁹⁸ Lo grupos que tienen acceso al poder y, por ende, tienen dos instancias de control social sobre los individuos (los actos y la mente), generalmente han sido legitimados y tienen, a su vez, acceso al discurso público. Esto es lo que en Gramsci se conoce como *hegemonía*.

grupos dominantes no han construido marcos mínimos de conocimiento de sus propios intereses y de lo que se pretende hacer pasar como verdad. Debe existir una cognición compartida, de grupo; prejuicios y valores de grupo; actividades de grupo, mismas que serán creadas, vigiladas y mantenidas por los grupos dominantes.

En esta construcción y transmisión de conocimiento, los medios de comunicación desempeñan un papel importante al poseer un poder que es generalmente simbólico y persuasivo, en el sentido de tener la capacidad de “controlar” la mente o incentivar emociones; sin embargo, el control no se ejerce directamente sobre las acciones de los individuos. El control de acciones, meta principal del poder, se hace de manera indirecta cuando se planea el control de intenciones, de acciones, de creencias, de opiniones, de proyectos de vida, es decir, de representaciones mentales que vigilan el contexto social y sus manifestaciones.

Además, debemos reflexionar sobre el acceso diferencial a los diferentes géneros, contenidos y discursos; identificar a qué tipos de discurso tienen acceso las personas, y reconocer dónde hay y dónde no una participación activa. Lo anterior responde al hecho de que los grupos dominantes tienen acceso activo a varios medios de comunicación, estableciendo así las limitaciones de los tópicos y definiendo quién puede y debe hablar, sobre qué y en qué momento. El resultado será que los grupos dominados experimenten un acceso pasivo y controlado a los medios de comunicación y a los temas que se tratan en ellos. Es una relación casi inexistente entre los receptores dominados y las instituciones que controlan las diferentes expresiones de la comunicación.

Como resultado del control del discurso, hay un control de las estructuras y las estrategias discursivas que limita los espacios, los participantes, las audiencias, el tiempo, los temas, los géneros, los estilos, etc. Este control tiene como fin estipular las propiedades o categorías discursivas que permitirán a los grupos dominantes legitimar su poder sobre los oyentes, lectores y espectadores al manipular las estructuras de interacción y las temáticas, ya que el control sobre los contenidos es

fundamental para la difusión de prejuicios e ideas que actúan tanto en las estructuras sociales como en las culturales.

Como vaticinamos en párrafos anteriores, al cine cubano podemos advertirlo como un artefacto discursivo con cierta ideología impregnada en sus imágenes. La comprensión de una imagen cinematográfica como discurso ideológico consiste en construir una representación desde el poder del Estado, una representación con carga semántica definida, un enfoque semiótico concreto y un uso deliberado de los contenidos sociales, culturales y políticos, con el fin de incidir en la realidad. Cabe mencionar que para analizar la carga discursiva-ideologizada del cine es necesario recuperar los contenidos que se transmiten, su relación con el contexto y la realidad vivida, decodificar cada una de sus partes (el sentido o carga emotivo-racional de la imagen, los símbolos, las secuencias, los diálogos, los temas, etc.) y generar una interpretación que asuma a la imagen cinematográfica como parte de un proceso de comprensión del mundo.

Al igual que un texto escrito, el proceso de comprensión de una imagen cinematográfica puede aportar una lectura no lineal de la realidad, al estar conformada por fragmentos del entorno (contexto histórico, situación social o política, ubicación geográfica, significaciones culturales, etc.), mentalidades o ideas de grupos en concreto, una construcción estética específica, un uso deliberado de ciertos géneros cinematográficos, el tratamiento de ciertas temáticas por sobre otras; pero al mismo tiempo puede contribuir a la construcción de cierto tipo de conocimiento sobre la realidad, a la formulación de propuestas de cómo debe ser asumido el presente y el establecimiento de ciertas cualidades o valores que lo hagan participe de tal grupo social.

Retomando tanto el aspecto de la lectura no lineal como el de la participación del individuo (espectador cinematográfico), advertimos que más que simples imágenes enunciadas en una pantalla de cine son discursos que crean expectativas que entran en consonancia con la información que yace en cada espectador. Esto es, cuando un lector se enfrenta a un texto, memoriza el sentido y las estructuras semánticas del mismo, mas no su estructura sintáctica. Cuando un espectador

decide ver una película, ocurre algo similar, con la diferencia de que más allá de obviar la estructura sintáctica, se complementa con el uso del montaje cinematográfico, lo cual nos acerca a algo denominado *concepto-imagen*. Dicha noción se inserta en el contexto de una experiencia (histórica, política, social o económica) que hace falta tener, o bien, que ya hemos vivido (compartimos experiencias).

La racionalidad logopática⁹⁹ del cine transforma la estructura aceptada del saber común y manipulable, sumándole conocimiento de tipo emocional. De esta manera, se supera la experiencia rigurosamente estética y se traslada a una dimensión racional y emotivamente comprensiva del mundo, manipulada en ciertos casos. Una obra cinematográfica no presenta una cadena argumentativa o deductiva de conceptos de la tradicional exposición escrita o filosófica, pero claramente conceptualiza aquello a lo que se refiere por medio de las imágenes, articulándolo y proporcionándole inteligibilidad, misma que responderá a los intereses de un grupo en específico.

Continuando con el tema, nos parece importante mencionar, que el espectador trabaja en varios niveles al mismo tiempo (interpretación, recuerdo, contraste, etc.) y que la construcción de una imagen mental efectiva en cada individuo se alimenta de los conocimientos generales, sociales y culturales impuestos por un modelo en particular, así como de las emociones que viven en la memoria de cada individuo. Así, se busca implantar un marco cultural, social y político compartido que manifieste los deseos de quienes lo crearon.

Hablar del cine cubano es para nosotros hablar de las imágenes de la isla retomadas para acercarse a un público en construcción, pues luego del triunfo revolucionario el cine se convirtió en una plataforma discursiva impregnada por la ideología revolucionaria. El discurso revolucionario se encaminó a la reconstrucción de una nueva sociedad, una sociedad que debía seguir los preceptos de la Revolución. Si bien fue el pueblo quien llevó la lucha a la victoria, solamente unos cuantos tendrían la oportunidad de participar en el proyecto de nación. Lo anterior

⁹⁹ Comprensión racional y emocional de la realidad.

nos esclarece la idea de que solamente cierto sector de la sociedad definió cómo sería la vida cubana.

Las estrategias discursivas que aplicaron los grupos dominantes en el cine estuvieron encaminadas a la autodefensa y a la legitimación del régimen. Las estrategias utilizadas fueron la sobreexposición de la imagen de personajes como José Martí y el Che Guevara y de las bonanzas que trajo el triunfo revolucionario; la imposición de una narrativa cinematográfica apoyada en el documentalismo; la aparición de actores sociales con cierto peso en la sociedad (brigadistas, médicos, militares, etc.), y el favoritismo hacia ciertas temáticas.

El ICAIC representó el medio ideal para transmitir las ideas de la Revolución. De esta manera, el cine pasó de ser un simple espectáculo a una herramienta de control ideológico, limitada a la transmisión de historias e imágenes en movimiento que de algún modo impusieron conductas, actitudes, valores e ideales. El ICAIC se encargó de reproducir el discurso revolucionario y de describir visualmente la vida en Cuba desde el punto de vista de los grupos dominantes. De cierta manera, por medio de las imágenes, se trató de establecer un terreno donde lo social y lo discursivo pudieran coincidir, estableciendo así una relación que sobrepasó lo meramente visual para interferir en la realidad.

La verticalidad del Instituto legitimó el control y la desigualdad por medio del discurso y de la imagen. El control se dio a partir de la ya mencionada Comisión de Clasificación, cuya estructura orgánica relegó a los creadores independientes y, en cambio, favoreció a quienes trabajaban dentro de la Revolución. La formación de nuevos creadores se dio únicamente en las aulas del propio instituto, lo cual acentuó la desigualdad. De esta forma, el pueblo se convirtió en un mero receptor de discursos. El Estado impuso esquemas que satisficieron únicamente las necesidades de éste.

Por consiguiente, creemos pertinente proponer la idea de *imágenes hegemónicas*, cuya función es ser una representación visual de la realidad que al ser percibida puede ser interiorizada emotiva y racionalmente. Esa interiorización es deliberada, porque las imágenes buscan la dominación por parte de un grupo mediante la

transmisión de ciertos valores, creencias e ideologías. Consideramos que esto es con el fin de legitimar al Estado mediante la cultura y de perpetuar un estado de homogeneidad en el pensamiento y en la acción de los receptores de tales imágenes.

El concepto de *imágenes hegemónicas* retoma un poco lo propuesto entorno al concepto de *hegemonía* en Antonio Gramsci, que nos remite a la transformación de la sociedad en todos sus peldaños. De acuerdo con esta propuesta, la hegemonía no sólo tiene consecuencias en el plano económico y político, sino también en el moral, ya que opera sobre el modo de pensar de las personas. El concepto de *hegemonía* gramsciano se desarrolla por primera vez en dos escritos de 1926, “Carta al Comité Central del Partido comunista soviético” y “Notas sobre la cuestión meridional”, en los cuales impera el sentido típicamente leninista de *hegemonía*, es decir, como referencia a la alianza entre obreros y campesinos. Más tarde lo vuelve a utilizar en sus *Cuadernos de la cárcel*, pero ya no como una simple alianza política de clases, sino como una alianza política e ideológica entre clases sociales en el sentido de dirección cultural.

Al dar preeminencia a la *dirección cultural e ideológica*, Gramsci nos permite ver la construcción de una esfera de dirección y control social que se instala en todos los aspectos que componen una sociedad, y que reproducen de manera sincrónica los intereses del grupo que controla al Estado. Asimismo, nos ilustra en torno a que el aparato hegemónico del Estado determina una nueva forma de conciencia y nuevos métodos de conocimiento.

Por último, nos gustaría citar el famoso texto “Análisis de situaciones y relaciones de fuerzas” de los *Cuadernos*, en el que logramos percibir el sentido de dominación de un grupo sobre otros, y donde Gramsci caracteriza el “momento” de la hegemonía:

...donde se logra la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación, de un grupo puramente económico y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el neto pasaje de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas, [...] determinando además los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y

moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierve la lucha, no sobre un plano corporativo sino sobre un plano “universal” y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados

Con base en lo anterior, consideramos que en el cine cubano post revolucionario se crearon imágenes apegadas a los intereses de la cúpula política de la isla, con el fin de interiorizar la ideología y los intereses revolucionarios en la población. Estas *imágenes hegemónicas* se centraban en reproducir, por ejemplo, escenas del encuentro bélico revolucionario, la vida de un alfabetizador, la conciencia de un militar entregado, la presencia de la bandera cubana en escenas o montajes estratégicos y la vida de un luchador histórico.

Es de notar que durante este periodo dos de los integrantes más activos del ICAIC fueron Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinoza¹⁰⁰, realizadores que además de esbozar una nueva propuesta artística a través del neorrealismo y del documentalismo, propusieron un uso del cine más allá del simple espectáculo. Ambos, cada quien desde su particular estilo estético, utilizaron al cine como un arma ideológica y como un fin político en sí mismo; dieron prioridad a la condición de militantes revolucionarios por encima de la de cineastas, y esto se vería reflejado en sus producciones cinematográficas.

¹⁰⁰ Los cineastas serán tratados más a fondo en el 4to capítulo.

Capítulo 4. Los creadores en concreto.

Las razones por las que decidimos abordar a Jorge Sanjinés y a Julio García Espinoza son las siguientes:

Para comenzar, creemos que más allá de ser uno de los primeros especialistas formados en Bolivia, Jorge Sanjinés es un parte aguas en la cinematografía boliviana al ser un pionero en exponer las problemáticas rezagadas o irresueltas del proceso revolucionario en Bolivia. Asimismo, es una figura representativa del cine latinoamericano, ya que forma parte de una corriente de cineastas que plantearon de forma diferente la cinematografía a partir de las coyunturas en Latinoamérica.

Reflexionamos sobre la idea de que el cine de Sanjinés es una manera distinta de manifestar una postura política, así como un rescate de la identidad y de los valores culturales, frente a un sistema que solamente ve a la sociedad como un medio más para difundir su ideología. Este creador cinematográfico trató de darle un giro al cine usándolo como lienzo para plasmar una realidad social, política y cultural que había sido desplazada y negada, pero sin arrebatarle su halo de espectáculo artístico.

Las ideas de Sanjinés no sólo están plasmadas en las temáticas y los guiones, sino también en la forma de construir el filme, es decir, la imagen en sí misma es el resultado de una reflexión sobre lo que se quiere mostrar. En este sentido, se incluye la manera de abstraer la idea de *pueblo* o *colectividad*, así como sus necesidades o problemáticas, dotándolas de un sentido discursivo de visibilidad y lucha dentro del arte cinematográfico que trasciende, incluso, la imagen del creador solitario.

En el caso cubano, decidimos aproximarnos a Julio García Espinosa por ser una figura emblemática de la cinematografía de la isla, a lado de personajes como Tomas Gutiérrez Alea y Santiago Alvares. Sus intereses, a nuestro parecer, son estético-políticos y buscan un fin educativo y formativo, puesto que tenía una visión política bien definida. Además, el hecho de haber sido un activo militante revolucionario lo dotó de cierta perspectiva en cuanto al concepto de *sociedad* y a

la función del cine. Todas estas cuestiones marcaron sustancialmente la manera de concebir y crear sus películas.

4.1 Jorge Sanjinés. En primer plano.

El milagro del cine es la pequeña memoria que se agranda al paso de los años, y se ha hecho parte del cine boliviano, y del testimonio de nuestros años, un testimonio que, disperso, perdido, mutilado, mal utilizado, se ha tornado para nosotros en un desafío.¹⁰¹

Continuando con la idea de nuestra investigación, nos interesa destacar en este capítulo las consideraciones de Jorge Sanjinés en torno al cine como instrumento transformador de la sociedad, así como mostrar las ideas por las cuales logró concebir el cine rebasando la idea del creador individual, una cuestión que, como veremos más adelante, diferenciaría su trabajo del de otros cineastas latinoamericanos. En el capítulo 2 resaltamos el contexto histórico donde los filmes fueron gestados, ya que representan documentos históricos-sociales al ser manifestaciones de su tiempo que retoman los pensamientos o ideologías de la sociedad. Lo que queremos mostrar aquí es la fórmula *cineasta-ideas-contexto* que utiliza el sujeto para crear obras con un alto valor histórico y social.

En este momento, más que concentrarnos en datos biográficos, queremos mostrar las ideas y la forma en que este cineasta miraba las contradicciones de la sociedad de su tiempo. Consideramos importante exponer este punto pues creemos que estas ideas forjaron el estilo y la intención de su cine. Afortunadamente, además del libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (creado en conjunto con el grupo Ukamau), encontramos varios indicios de su pensamiento. Sanjinés procuró transmitir en cada conferencia, entrevista y artículo sus preocupaciones e interés

¹⁰¹ Mesa Gisbert, Carlos D., *El cine en Bolivia*, Cinemateca de La Paz, Tomo I, La Paz, Bolivia, septiembre 1976.

por hacer del cine un instrumento comunicativo que rebasara el simple entretenimiento.

Iniciaremos mencionando que Sanjinés fue fuertemente influenciado por el Neorrealismo italiano de la posguerra mientras realizaba sus estudios cinematográficos en el Instituto Fílmico, perteneciente a la Universidad Católica de Chile. El Neorrealismo representó para él una manera de capturar y reproducir las preocupaciones y las transformaciones de la sociedad. Este estilo cinematográfico planteaba los problemas ideológicos por los cuales se lucha, respondiendo más a preceptos filosóficos e ideológicos que a una realidad artística.

Las aportaciones del Neorrealismo a la cinematografía mundial fueron, por un lado, hacer uso de escenarios exteriores y de actores aficionados, y por otro lado, haber considerado al hombre contemporáneo como objeto de acción. Su andar cotidiano, su obstinada búsqueda, sus contradicciones, sus ideales y sus frustraciones fueron la sustancia del cine neorrealista. Esta nueva manera de hacer cine resultó ser para Sanjinés una manera de mirar la realidad boliviana, marcada por una fuerte división social, y una forma de evidenciar las urgencias sociales, culturales y políticas a resolver.

Ahora bien, como mencionamos en el capítulo 2, Sanjinés realizó varios cortometrajes por encargo del gobierno antes de dedicarse de lleno al cine social o político. Dichas producciones –cortos que mezclaban ficción y documentalismo– comenzaron a definir su estilo; sin embargo, por obvias razones, Sanjinés se vio imposibilitado para exponer el contenido social y político que realmente creía necesario mostrar en sus cintas.

En 1965, se abrió nuevamente el ICB, y Barrientos nombró a Jorge Sanjinés su director. Sanjinés se las arregló para gestar un cine crítico de la realidad social y política boliviana desde esta institución. Tras algunos acuerdos (por ejemplo, la grabación de noticieros que difundieron abiertamente el discurso político del gobierno en turno), Sanjinés logró formar un pequeño pero nutrido equipo de fotógrafos y guionistas para realizar las películas que él consideraba necesarias en ese momento, ya que desde su perspectiva, la Revolución de abril dejó fragmentada

y herida a Bolivia, y era necesario reconstruirla, no desde el gobierno, sino a partir de sus entrañas, es decir, desde el pueblo.

Debido a su abierta simpatía hacia la izquierda marxista, incursionó en el cine comprometido, político y combatiente. Sanjinés partió de la idea de que toda conducta humana encierra una posición política y, por tanto, no puede darse la dicotomía entre lo que un artista hace en su obra y lo que piensa como político. En este sentido, se planteó la posibilidad de un cine que no sólo plasme la cosmovisión del artista, sino también la de obreros, campesinos e intelectuales.

Sanjinés tenía la firme creencia de que el cine cumplía una función más allá del entretenimiento y la distracción de los sectores populares. Para Sanjinés, el cine tenía la obligación de desarrollar una comunicación eficaz con el pueblo. Pero no pensemos en una comunicación de una sola vía, sino en la concepción dialéctica de las relaciones *obra-pueblo* o *filme-pueblo*, sin verticalidad ni paternalismo, para dar paso a la creación horizontal (el autor junto con el pueblo). Con lo anterior queremos evidenciar la intención de Sanjinés en varios de sus filmes: mostrar lo que el pueblo quería decir.

Para Sanjinés, era necesario abandonar las formas tradicionales de hacer cine, es decir, un artista que únicamente muestra su propia concepción de la realidad. Este autor no deseaba plasmar la pobreza, los problemas, la exclusión y la marginación del país, temáticas que eran mejor conocidas por el pueblo que por los cineastas; consideraba más importante dar a conocer cómo y por qué se produce la miseria, quiénes y para qué la ocasionan. Al pueblo le era más útil conocer las causas que los efectos; le interesaba más contar su historia con su memoria y voz propias.

Sanjinés intentó sintetizar la realidad e influenciar el proceso histórico, ya que creía necesaria una comunicación activa entre cineastas y pueblo. Para él, era necesaria la creación de “un cine que quería desarrollarse paralelamente a la evolución histórica pero que buscaba influenciar su entorno y obtener de ahí mismo sus elementos constitutivos: los mismos contenidos exigían una correspondencia formal que rompiese moldes y tradiciones, pues los propios objetivos iban más allá del

aplauzo y la satisfacción”.¹⁰² Esto implicaba trabajar con la realidad y la “verdad” de la historia viva y cotidiana de los pueblos, siendo indispensable encontrar formas cinematográficas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos. Es por ello que Sanjinés, apoyado en el Neorrealismo, optó por transitar entre el documentalismo y la ficción.

Asimismo, este cineasta pensaba que un cine del y para el pueblo debía ir más allá de las simples temáticas populares. Sanjinés abrió la puerta a la participación del pueblo para que fuera él mismo quien contara su historia, presentara sus problemáticas y planteara su destino. En esta búsqueda creativa-inclusiva, Sanjinés experimentó con imágenes y guiones que respondían a los ritmos del pueblo, lo cual provocó un distanciamiento con los discursos e imágenes impuestos desde el Estado.

La creación de un cine popular conllevaba pensar en la realidad del propio pueblo:

... se debe partir de la base que la mayoría de sus habitantes no concibe la relación con los demás de manera utilitarista, como es el caso de la minoría dominante, sino que la concibe con la visión de las estructuras culturales y mentales de la integración y reciprocidad.

Por lo tanto, para esa mayoría es más lógico un cine que no se inspire en principios y actitudes individualistas. Porque las proyecciones de conducta de esa gran mayoría están insufladas por las ideas de grupo, de colectividad.¹⁰³

Sanjinés trazó el camino para la construcción de un cine alejado del llamado “cine burgués”, que es la expresión del cine de autor, que transmite una posición subjetiva de la realidad, dado que sólo muestra la perspectiva del director. Para nuestro personaje, el cine burgués es un cine individualista, que sólo muestra de manera parcial los problemas que preocupan o interesan al cineasta o a un pequeño grupo de personas interesadas en mostrar su perspectiva del mundo.

¹⁰² Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI Editores, S. A., México, 1979, p. 22.

¹⁰³ Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Óp. Cit.*, p. 26.

De acuerdo con Sanjinés, el arte individualista, que se apoya exclusivamente en la capacidad, el talento y la “magia” del creador, está destinado a ser un producto sin propuesta ni trascendencia social, a ser efímero. La verdadera búsqueda de un arte popular, que tiene el propósito de servir a la lucha social, debe considerar a cada uno de los actores sociales en sus respectivos contextos, así como reflexionar sobre cómo la realidad penetra colectivamente en ellos. Después del proceso revolucionario, el pueblo se encontraba luchando por un lugar en la sociedad. En este sentido, Sanjinés consideraba que el verdadero arte popular debía exponer esa lucha, para fungir como un arma más contra el opresor.

El verdadero reto era hacer un cine que volteara a ver las inquietudes y problemáticas de su receptor; un cine que actuara como imagen, voz y discurso de los pueblos que no tenían la oportunidad de expresarse. De esta manera, el cine representó un transporte ideal de las ideas, esperanzas y dudas de este sector de la sociedad. En resumen, Sanjinés creyó que retomar la figura del pueblo sería un punto de quiebre para realizar un cine verdaderamente popular, no por sus temáticas, sino porque el pueblo participaría en él.

Sanjinés propone, sin nombrarlo, lo que llamaremos *protagonista colectivo*, un actor colectivo que da sentido al filme y que, junto al cineasta, amalgama las necesidades discursivas del grupo con el compromiso adquirido por el propio artista como parte de una contribución para transformar las realidades sociales o políticas. Dicho *protagonista colectivo* será el encargado de presentar y sostener cinematográficamente el escenario, los argumentos y las preocupaciones que impiden la libre existencia de una comunidad, la superación de una injusticia o la visibilidad negada por la clase dominante.

Nuestro cineasta identificó claramente a qué espectadores debía llegar, así como a los encargados de moldear sus cerebros y sus espíritus –en la medida en que el sistema de vida dominante se impuso como modelo único de la realidad–, ya que si bien es cierto que un país se ocupa militarmente y se manipula políticamente, también es cierto que se conquista ideológicamente. La intención del sistema dominante era acabar discretamente con las resistencias (políticas, sociales o

culturales) por medio de *modus*, o sea, modas de comportamiento que ofrecen la sensación artificial de pertenencia y reconocimiento. Para Sanjinés, la lucha que debía librar la Revolución desde el cine era exterminar al enemigo que penetró en el alma de un pueblo.

La propuesta de Sanjinés de un *protagonista colectivo* no implicó la creación de un lenguaje que moldeara o criticara a los silenciados, sino un lenguaje en función de ellos y de sus necesidades enunciativas, para que éstos pudieran tener una participación directa en la creación cinematográfica. Sanjinés creía firmemente que el cine podía contribuir a la transformación social:

Para hacerlo debemos acercarnos al pueblo, conocer su cultura y elaborar un lenguaje a fin de sus necesidades, creando junto al pueblo –única manera de lograr un cine popular– el instrumento que al servirle de medio expresivo contribuya a elevar su conciencia.

Esta operación de mutua integración que, de la práctica de la relación humana con el destinatario, produce la teoría de la elaboración del lenguaje, es indispensable a nuestro juicio. El cine popular tiene como objetivo acercarse profundamente a los contenidos culturales vivos del pueblo, captar sus necesidades y sus ritmos internos y sus modos expresivos.¹⁰⁴

Con base en lo anterior, podemos decir que para entrar en consonancia con el pueblo se debía despertar la empatía de cada individuo (desde el cineasta hasta el actor social) por su realidad y sus problemáticas como comunidad, viendo en el cine una opción de visibilidad y transformación que realmente brindara opciones de cambio profundo, además de lograr cohesión entre el cine y el pueblo: “Un espectador participante no puede ser consumidor, y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico *obra-destinatario*. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social”.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Ibíd.*, p. 88.

¹⁰⁵ Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Ibíd.*, p. 89.

Se intenta exponer por medio del cine una cosmovisión que, vista desde el punto de vista individual o vertical, no se alcanzaría. Es importante destacar que el cineasta toma en consideración la inclusión de las costumbres, así como las formas de ver y vivir el mundo del pueblo o la comunidad. El creador retoma y da un lugar importante a las raíces culturales –esencia de una comunidad– en la forma cinematográfica, pues son una especie de estandarte de la resistencia ante la imposición de una ideología ajena.

La aparición de un *protagonista colectivo* en algunas obras de Sanjinés no es circunstancial, responde a una necesidad de evidenciar la existencia de otra forma social que participa (o debería) en la construcción de la historia y del devenir de un país. El *protagonista colectivo* responde directamente a la tradición de la comunidad y no al individualismo.

Como podemos darnos cuenta, Sanjinés plantea en sus producciones historias individuales que albergan un significado colectivo. En los guiones de este cineasta, el héroe individual debe dar paso al héroe popular o colectivo, cuya participación es activa y dinámica. Lo anterior significó un cambio sustancial en las relaciones de creación cinematográfica, enfocado a tomar en cuenta las propuestas de todos (cineastas y pueblo). Esto se ve reflejado en escenas donde la cámara llega a enfocarse desde los puntos de vista de los participantes; otras donde se muestra a todos los actores mediante sencillos pero profundos paneos de cámara, y otras donde por medio de planos en profundidad se presenta a un individuo, pero siempre con la participación activa del colectivo.

La convicción de Sanjinés no fue simple casualidad, creemos que se debió a sus inclinaciones políticas y a su simpatía hacia la Revolución de abril, pues desde un principio demostró un carácter militante, ya sea colaborando en los proyectos de cine del MNR o participando en los debates o asambleas en torno a los proyectos culturales luego del triunfo de la Revolución. En palabras de este creador, “Un proceso revolucionario no existe ni se realiza sino en la práctica de la actividad dinámica del pueblo. Con el cine debe ocurrir lo mismo. Si no ocurre es que no hay reciprocidad, significa que hay oposición, es decir, conflicto ideológico. Porque lo

que el artista da al pueblo debe ser, nada menos, lo que el artista recibe del pueblo".¹⁰⁶

En el campo cinematográfico, se debía vencer a una ideología que imponía a la sociedad los intereses de unos cuantos, la clase privilegiada. Las obras que no cuestionaban al sistema eran útiles en el sentido de que usaban al cine como un medio de comunicación y de entretenimiento abierto que no lesionaba los intereses vitales de los poderosos. Además de desviar la atención de las problemáticas urgentes, esto provocó una castración de las raíces de las clases populares.

Este creador boliviano consideraba necesario recuperar al público mal encaminado o corrompido por un cine que no lo representaba y que promovió un consumo cultural pasivo. Así, el cine se convirtió en un campo de batalla ideológica, que parecía funcionar como un laboratorio desde donde se buscó exterminar las resistencias promoviendo una forma de pensar que distaba mucho de la realidad de Bolivia y que perseguía, como fin último, la destrucción de todo aquello que no respondiera a la continuidad del sistema de la clase dominante.

Parecía ser que el camino de la Revolución sería el más idóneo para romper las cadenas de la opresión y la exclusión social. En este contexto, la cultura representaba un medio estratégico para controlar los discursos, los significados y las ideas, ya que abarcaba todas las expresiones y el pensamiento de los pueblos, y era un lugar de lucha. Debemos tener presente que la cultura puede ser el estado corporal de la ideología. La destrucción o tergiversación de la cultura puede ocultar en el fondo una ofensiva que busque suplantar costumbres y modos de pensar y actuar, haciendo que se conciba la realidad de otra manera. Por tales motivos, el cine resultaba un medio eficaz para promover los intereses de cierto grupo dominante mediante la imagen.

¹⁰⁶ Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Ibíd.*, p. 32.

Al respecto, Sanjinés menciona lo siguiente:

En ningún momento como en la etapa de la lucha por la liberación, el quehacer cultural se hace escenario de un combate ideológico-político que debe librarse para construir la nueva sociedad liberada, y por eso, la definición de los objetivos revolucionarios que persigan una determinada actividad creativa, es útil y necesaria.

Hacer del cine un medio de la realización colectiva o el lugar donde las masas reflexionen sobre ellos mismos cinematográficamente o políticamente, implica la participación de éstas en distintos y amplios niveles de la creación y de la recepción de las obras. El “lugar de la reflexión” es también, el lugar del tránsito histórico que no es solo pertenencia política sino espacio dinamizado por la búsqueda revolucionaria.¹⁰⁷

Para este cineasta, era claro que un producto cultural como el cine “revolucionario” no podía estar formalmente impregnado por la ideología de la clase dominante, ya que la inconsistencia ideológica traería como consecuencia productos infértiles que en poco o nada contribuirían a la transformación política y social. Era necesario generar obras revolucionarias que lograran amalgamar la división entre forma y contenido. En palabras de Sanjinés, “forma y contenido se dan correctamente en una relación ideológica”¹⁰⁸ siempre y cuando se correspondan en un proceso de indagación de la verdad. De acuerdo con Glauber Rocha, un cine que no logra integrar forma y contenido se queda en los efectos de la superficie y no en las causas, y no porque no le interese ir más lejos, sino porque su forma se lo impedirá; la forma aprisionará la potencialidad discursiva dando vueltas en un mismo tema sin propuestas críticas. Es de tal modo que el análisis real de las causas exige y hace posible la experimentación y el uso de nuevas formas.

Podemos entrever que para este cineasta todo está interrelacionado, pues la búsqueda de un cine verdaderamente popular era también la búsqueda y la

¹⁰⁷ Sanjinés Jorge, *Grupo Ukamau de Bolivia: los distintos caminos del cine latinoamericano*, Revista Formato 16 No. 14, Panamá, Julio de 1983, p. 33.

¹⁰⁸ Sanjinés Jorge, *Grupo Ukamau*, *Ibíd.*, p. 79.

construcción de una actitud social y de una resistencia cultural.¹⁰⁹ Sanjinés tenía claro que “no es lo mismo una película sobre el pueblo hecha por un autor, que una película hecha por el pueblo por intermedio de un autor.”¹¹⁰ Lo anterior se vuelve interesante si analizamos que desde hace unos años atrás el cine latinoamericano se encontraba transformándose en un cine político por una necesidad histórica de cambios en todos los niveles.¹¹¹ La compleja realidad y sus distintos actores exigían formas y contenidos de expresión diferentes a los establecidos, los cuales irían poco a poco tejiendo los discursos de las voces anteriormente silenciadas y sometidas.

Sanjinés se planteó la responsabilidad individual de crear actos positivos para los demás a partir de su cine, pues creía que las creaciones artísticas populares serían el medio ideal para transformar a la sociedad; de ahí que su definición de cine revolucionario reposara sobre la idea de que dicho cine tenía que servir a los intereses del pueblo, constituyéndose en un instrumento de denuncia y clarificación que debía evolucionar integrando la participación del pueblo con la firme intención de llegar a él.

Para nuestro personaje, trabajar con el pueblo y llegar a él significaba su contribución para la concreción de los ideales revolucionarios y, al mismo tiempo, encarnaba la responsabilidad real de un verdadero cineasta comprometido con su tiempo y su sociedad:

Llevar el cine al pueblo compañeros debe ser la labor ineludible del quehacer creativo de todo cineasta que se proclama antimperialista. Llevar el cine a obreros y campesinos, espectadores que entienden y participan con la profunda experiencia que el dolor y la explotación ha dejado en ellos. Espectadores que no buscan como primera cosa

¹⁰⁹ Sanjinés considera que un pueblo sin cultura propia es un pueblo desarmado. Un pueblo con identidad propia, concepciones y modos propios de vivir y resolver la realidad puede considerarse un peligroso enemigo potencial de un sistema dominante.

¹¹⁰ Sanjinés Jorge, *Op. Cit.*, p. 35.

¹¹¹ Tratamos de ubicar un periodo donde las dictaduras militares comenzaron a gestar expresiones estéticas que se alejaban de los convencionalismos establecidos desde Hollywood con historias descontextualizadas de la realidad de cada país,0 que tenían como fin distraer las miradas de los asuntos propios o fincar en los espectadores un cierto tipo de pensamiento. Si tomamos en cuenta que República Dominicana y Nicaragua fueron de los primeros países en experimentar este proceso, después vendrían las coyunturas revolucionarias de Bolivia y Cuba, y poco a poco la mayoría de los países de América Latina irían viviendo una transformación social y política que necesitaba ser expresada. Brasil, Argentina y Chile fueron los que, desde su cine, continuaron experimentando nuevos caminos de lucha y nuevos discursos.

la diversión, la fuga, la excitación o el terror que los saque de la realidad, sino, muy por el contrario compañeros, espectadores que buscan y necesitan la información vital que les sirva en la larga y antigua lucha que viene sosteniendo en pueblo en nuestra América.¹¹²

Es evidente que la memoria popular o colectiva se construye sin necesidad del cine; pero de cierta manera es verdad que el cine puede ayudar a que la memoria transgreda el tiempo y el espacio de una manera diferente: directa y emotiva. El cine, por medio de sus imágenes en movimiento, de su carga emocional, de su cúmulo de ideas y de su lenguaje (real, mágico-cinematográfico e histórico), contribuye a la transmisión de ideas y mensajes a un mayor número de personas en un instante.

Retomando un poco la importancia de la cultura, Sanjinés considera en sus propuestas cinematográficas retomar el problema de la identidad cultural¹¹³ para problematizarlo junto con la cuestión de la homogenización del pueblo. De cierta manera, planteaba la urgencia de nacionalizar las estructuras comunicativas pero desde un plano que respondiera directamente a las necesidades del pueblo, y no a las estructuras estatales, con el fin de erradicar la discriminación histórica del pueblo en este medio, la invisibilidad de ciertos grupos sociales y el paternalismo social, político y cultural.

Por tal motivo:

Nuestro cine tendría que ser “boliviano” no porque se refiriera a este nuestro país sino porque debía nutrirse y constituirse de igual manera que el “modo de ser” de esas masas y esto nos lleva a la indagación de estructuras y formas coherentes con esos ritmos

¹¹² Grupo Ukamau, *Saludamos al V encuentro de cineastas latinoamericanos*, Impresos del Sur del Lago, C. A., El Vigía, Estado de Mérida, Venezuela, abril 1977.

¹¹³ Antes de plantear una identidad nacional, para Sanjinés era teórica y prácticamente necesario definir a la identidad cultural, ya que ésta significaría los cimientos de lo nacional.

internos colectivos y con la “visión” sobre la vida de las mayorías. Esto trajo como consecuencia profundos cambios en la manera de plantear una historia, de enfocarla, de traducirla en imágenes. Surgió el protagonista colectivo, la desarticulación de la intriga por medio de la anticipación de los hechos, característica de la narrativa oral quechua y el empleo del plano secuencia, como mecanismo de integración participativa del espectador en la escena.¹¹⁴

Es así como podemos descubrir los complejos propósitos que, como cineasta, se planteaba Sanjinés: el primero, reconsiderar el papel del pueblo como actor activo en la reconstrucción de la sociedad boliviana; el segundo, hacer de dichos actores una figura que diera respuesta a las encrucijadas de la historia; y el tercero, ser un instrumento de denuncia del aniquilamiento que estaban sufriendo las estructuras comunitarias. Finalmente, esta propuesta de un cine que toma a las comunidades como su materia prima nos habla de una posición política destinada, primero, a darle cabida a la voz de los silenciados y, segundo, a transformar social y políticamente el entorno por medio del rescate de la figura de la comunidad como ente histórico de cambio.

Al mismo tiempo, es de resaltar la intención de recuperar el sentido de identidad desde el cine, aunado a la tarea de hacer visibles a los pueblos y sus problemáticas. Esa búsqueda y defensa de identidad boliviana es una forma de desenterrar la riqueza cultural de los pueblos bolivianos, misma que permite crear condiciones para desarrollar un carácter y un sentido de vida en cada individuo. Esa redefinición identitaria también marca una resistencia contra las corrientes o ideologías extranjeras que intentan penetrar en las comunidades con el fin de romper la urdimbre social e implantar otro modo de vida que responda a sus intereses.

Ahora bien, la apuesta del cine boliviano era ser partícipe de una corriente que intentaría cambiar al cine de simple espectáculo a una plataforma donde reposaran

¹¹⁴ Sanjinés Jorge, conferencia: *Historia y cine Boliviano*, Simposio de Historia de Bolivia, s/r, Bolivia.

las ideas alejadas del individualismo, la explotación de los recursos naturales de los pueblos, la mercantilización y tergiversación del sentido de espiritualidad de los pueblos, etc. El objetivo era dar otra mirada al cine, darle un papel inquisidor que pueda mostrar sin tapujos aspectos de la sociedad que muchas veces no son tomados en cuenta.

De acuerdo con Sanjinés, la labor de un cineasta comprometido con su tiempo y su sociedad no concluye con la elaboración de una obra cinematográfica. Además de hacer al pueblo un actor activo del cine, debe resolver los problemas de difusión de los filmes, ya que este acto en sí mismo significa una lucha de enunciación, un campo de batalla por las ideas que son permitidas reproducir. En cierto sentido, la difusión conlleva una selección de contenidos basada en lo que se quiere censurar y en lo que se quiere transmitir. Esta labor es un eslabón importante en la cadena del cine, ya que representa el punto de encuentro con el espectador.

Podemos intuir que Sanjinés identificaba dos tipos de espectador: el pasivo, consumidor de una cultura ajena y de un entretenimiento vacío; y el que consume cine popular, cine comprometido con el pueblo, consecuente con su pensamiento crítico de la realidad. La comunicación horizontal con el pueblo permite una rápida identificación con la problemática político-social contenida en las películas, lo cual hace al pueblo participe en la creación cinematográfica y en la difusión del filme, puesto que el pueblo se siente realmente creador de los medios de expresión al poder plasmar su modo de pensar y de vivir en ellos.

Por el momento podemos concluir que el afán de Sanjinés por utilizar al cine como un instrumento de transformación social y política tenía el fin de encontrar y mostrar las contradicciones de la sociedad boliviana para su posible superación. Al respecto, Sanjinés menciona lo siguiente:

Nuestro cine pretende ser un llamado, una voz de advertencia y pedido, un inquirir, un mirarse a sí mismo como pueblo, un autoanálisis. Una búsqueda de las realidades propias del ser boliviano que al mismo tiempo es el ser americano, y cuya

complejidad y amplitud como problema teórico sentimos que no hemos resuelto ni agotado. Nuestro cine es por ello mismo una búsqueda.¹¹⁵

4.2 Julio García Espinosa. En plano general.

Julio García Espinosa inició su carrera entre 1951 y 1953, periodo en el que estudió dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, de donde se graduó como director. En su regreso a Cuba, en 1954, se integró a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo¹¹⁶, en donde se desempeñó en la sección de cine. En 1955 tuvo su primera experiencia cinematográfica, cuando dirigió el corto *El Mégano* con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip y el fotógrafo Jorge Haydú. Este filme es considerado por varios especialistas en cine latinoamericano el antecedente del nuevo cine cubano, además de ser una propuesta cinematográfica que rebasa los esquemas de las estructuras narrativas tradicionales del cine en ese momento.

Al triunfo de la Revolución de 1959 fue nombrado jefe de la sección de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, que se encargó de realizar los dos primeros documentales de la Revolución: *Esta tierra nuestra* y *La vivienda*. Más adelante formó parte del comité fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria

¹¹⁵ Sanjinés Jorge, *Hablando de cine boliviano*, Semanario Marcha, Uruguay, Agosto de 1970, pp. 16-21.

¹¹⁶ Esta sociedad, bajo la dirección del compositor Harold Gramatges y la asesoría de la escritora Mirta Aguirre, asume la cultura, como señala su mismo nombre, desde una perspectiva que intenta actualizar todas las manifestaciones de la cultura. Lograron, en los años cincuenta, abarcar el desarrollo intelectual en todas las esferas culturales (música, artes plásticas, teatro y cine). Esta sociedad ofrecía cursos y conferencias, realizaba cine-debates y abría al público diversas salas de exposiciones. En su manifiesto señalaban: "Nuestra estética es la de un arte americano, libre de prejuicios políticos o religiosos, enaltecidos por encima de concesiones, que sea síntesis de lo que estimamos vigente y permanente en América." C.f. Hernández Ricardo (compilador), *Harold Gramatges. La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989; Rodríguez Carlos Rafael, *Discurso en el XXX aniversario de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, La Habana, 1989; *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.

Cinematográficos (ICAIC), donde desempeñó los cargos de director de Programación Artística, vicepresidente primero y presidente de la institución hasta 1991. Además, fungió como viceministro de Cultura entre 1982 y 1990, tiempo en el que dirigió el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.¹¹⁷

Por otro lado, García Espinosa nos ofrece algunos trabajos escritos donde vuelca sus ideas alrededor del cine y su función social como parte del proyecto revolucionario. Su obra más conocida, *Por un cine imperfecto*, es solamente el principio de una reflexión que nos ayuda a entender sus ideas sobre la transformación social, la cultura y los retos que debe superar la Revolución. Es por lo anterior que más que remitirnos a datos biográficos o a sus funciones institucionales, nos apoyaremos en sus ideas gestadas en el contexto del proceso posrevolucionario y en su visión como creador cinematográfico, pues propone un cine antimperialista que forma parte de un proyecto cultural que busca una transformación de todos los individuos.

Antes del triunfo de la Revolución, la vida cinematográfica en Cuba estaba gobernada por los estándares establecidos desde Hollywood. Las cuestiones de producción, exhibición y distribución eran también un tanto ajenas al gobierno cubano, resultado de las escasas propuestas nacionales y de la ideología extranjera impregnada en las películas que se proyectaban en las salas. De esta manera, se implantaron otros modos de pensar distintos a los de la sociedad cubana, modas ajenas a la cultura de la isla, historias que viajaban entre el drama y la ficción, las cuales estaban totalmente descontextualizadas de la realidad caribeña. En esta etapa, el Estado cubano no tenía mucha voz en la industria cinematográfica; los pocos y modestos intentos cinematográficos de algunos empresarios, así como

¹¹⁷ Este festival tiene la tarea de reconocer y difundir las obras cinematográficas que contribuyen, a partir de su significación y de sus valores artísticos, al enriquecimiento y reafirmación de la identidad cultural latinoamericana y caribeña. El Festival convoca anualmente a los Concursos de Ficción, Documental y Animación, Óperas Primas, Guiones Inéditos y Carteles. Además, se organizan encuentros y seminarios sobre diversos temas de interés cultural y, en especial, cinematográfico. Asimismo, el programa del Festival acoge una amplia y representativa muestra de cine contemporáneo proveniente del resto del mundo.

algunas coproducciones con España y México, se enfocaron en reafirmar la folclorización de los valores culturales y en reproducir estereotipos identitarios que no abarcaban todo el crisol de la cubanía.

A partir de la coyuntura revolucionaria en Cuba, en 1959, el gobierno revolucionario vio al cine como una herramienta educativa para realizar un cambio en la mentalidad de la sociedad; un medio de comunicación que podría propagar la ideología revolucionaria con facilidad para lograr la transformación de cada individuo. Sin embargo, eliminar el sistema ideológico que prevalecía en la sociedad cubana no sería tarea sencilla. Es así que el gobierno cubano se propuso echar a andar un proyecto cultural encaminado a usar el arte como medio de transformación social, cultural y política que englobara todos los ideales de la Revolución y del proyecto socialista.

Mientras el proyecto revolucionario iba tomando forma, los jóvenes artistas lentamente fueron adquiriendo una responsabilidad sustancial en el proyecto. En el caso de García Espinosa, la formación cinematográfica que recibió durante su estancia en Roma provenía directamente de las vetas del Neorrealismo. Tras su regreso a Cuba, su formación y militancia política al servicio de la Revolución se conjuntaron para proponer un cine nuevo, cubano y revolucionario. Este cineasta se planteó como objetivo romper con las estructuras narrativas e ideológicas extranjeras que penetraron durante años en la mentalidad del pueblo cubano, pero sin abandonar el rigor estético.

Desde su participación en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde se vislumbraba una marcada preferencia por un estilo neorrealista mezclado con documentalismo. A partir de ese momento, García Espinosa se planteó que “el deber de un cineasta revolucionario era hacer la revolución en el cine. O sea, no el cine como mediador de un mensaje político, sino el cine como fin político en sí

mismo.”¹¹⁸ Los preceptos revolucionarios guiaron el proyecto cultural y, por ende, las formas y los contenidos de este nuevo cine cubano. Así, la primera lucha que este cineasta libró rebasó el terreno de las salas comerciales; enfrentó a un medio de entretenimiento masivo plagado por historias fantásticas y dramas ficcionales. El reto era crear narrativas cinematográficas que contuvieran la plataforma ideológica y cultural de la revolución sin perder su halo de espectáculo.

Con base en lo expuesto, nos queda claro que la postura de García Espinoza sobre el uso que debía tener el cine a partir del triunfo revolucionario era promover un cine popular:

La revolución que nos interesa no está en la calidad. La revolución que nos interesa es cultural. Nuestra opción frente a un cine comercial o de masas, no es la de un cine intelectual o de minorías. Nuestra opción es la de un cine popular.

El objetivo de un cine militante es la búsqueda de un cine popular; como el objetivo de la vanguardia política es la búsqueda de una cultura popular. El cine militante trata de suprimir la mayor cantidad posible de mediaciones y artificios entre la información y el espectador. No sólo para hacer más eficaz la comunicación sino para evidenciar que el cine que queremos es todavía una búsqueda, un cine por hacer... el cine militante... tiene también la necesidad de cuestionar directamente las formas, mediaciones y estructuras del cine actual. Esta operación interesa hacerla a nivel del cine comercial, y no sólo porque es este el cine con el que se relaciona el pueblo sino porque, en definitiva, las instancias culturales que lo sustentan son parecidas o similares a las del cine intelectual: división del trabajo, ambigüedad ideológica, cine-objeto, culto a la personalidad, magnificencia técnica, etc.¹¹⁹

Al mismo tiempo, empezamos a reconocer el discurso que trazaría toda su producción cinematográfica:

¹¹⁸ Naito, Mario, *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC, Vedado, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, 2009, p. 8.

¹¹⁹ García Espinoza, Julio. *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de la Américas, Quebecor World Bogotá S. A. Colombia, 2002, p. 29.

[...] es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre los conceptos y prácticas minoritarias del arte. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. 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.¹²⁰

De aquí en adelante García Espinosa concentró sus esfuerzos en hacer que el cine cubano fuera un fiel representante de la Revolución, ya que era un medio de comunicación seductor de una sociedad en proceso de cambios, donde la lucha por la redefinición y el control de los significados se intensificaba. Por consiguiente, el nuevo proyecto cultural estuvo acompañado por una nueva poética cinematográfica que exigía nuevas formas para envolver los contenidos, no de forma arbitraria, sino porque la misma forma sería parte del contenido.

La urgencia de García Espinosa por gestar un nuevo cine cubano tenía como finalidad resignificar todo un país en los planos cultural, social y político, para así romper con las viejas ideas acerca de la isla, ideas que la sometieron durante años. Para él, “un país sin imagen es un país que no existe”¹²¹, por eso podemos entender la necesidad de contribuir al esparcimiento de las ideas de lo que debía ser la nueva Cuba, sin intérpretes ajenos al proceso revolucionario.

Ahora bien, en la búsqueda de un nuevo cine cubano surgieron algunas cuestiones que es importante destacar, pues para nosotros representan contradicciones en el momento en que este cineasta expone el propósito primigenio de la cinematografía nacional y el modo en que debía actuar el cine cubano posrevolucionario. La contradicción que más resalta son los requisitos que García Espinosa presentó para crear un cine popular, en contraposición con la forma en que este cine debía ser creado y producido. Hay otros puntos a considerar, por ejemplo, la manera en que

¹²⁰ García Espinoza, Julio, *Óp.*, Cit., p. 17.

¹²¹ Ferrer, Miguel Ángel, “Entrevista a Julio García Espinoza”, en *Revista Siempre*, México, Abril 23, 2006, pp. 38-40.

concebía el fin último del cine y cómo debían abordar las historias dentro del cine, pero estas cuestiones las iremos identificando y explicando conforme desarrollemos los dos puntos mencionados, que también aparecerán en el capítulo 5 de este trabajo.

Continuando con el tema, es cierto que el menester de una industria cinematográfica en Cuba permitió que ideas ajenas al contexto de la isla implantaran un sistema de preceptos y una ideología encaminada al control y dominio de la sociedad cubana. Veremos que el método para tratar de extirpar esta compleja red de pensamientos e ideas asimilados por el inconsciente colectivo sí fue el más eficaz en un principio, pero no el más objetivo. Es común escuchar que el cine cubano es punta de lanza en Latinoamérica en cuanto a propuesta estética y a nuevas formas cinematográficas, pero también resulta interesante identificar las promesas inacabadas o los vicios que se originaron al tratar de reproducir cierto tipo de cine.

Iniciaremos mencionando que para García Espinosa el cine popular era el resultado de la transformación de las formas y de los contenidos del cine nacional cubano, pero al mismo tiempo, de la transformación del espectador que contempla un espectáculo para satisfacer su inmediatez a un espectador crítico y comprometido con su realidad, que responda a los cambios y necesidades de la Revolución. Para este cineasta, el cine debía replantearse el papel del espectador, así como los nuevos gustos que debía desarrollar dicho espectador, en consonancia con el nuevo proyecto cultural planteado desde el gobierno revolucionario.

De acuerdo con García Espinoza, era necesario mostrar a la sociedad cubana y al mundo el significado del proceso revolucionario. Por lo tanto, “el arte popular no tiene nada que ver con el llamado 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.”¹²² Los cineastas posrevolucionarios como Espinoza intentaron sembrar en los

¹²² García Espinoza, Julio, *Ibíd.*, p. 13.

espectadores nuevas propuestas cinematográficas encaminadas a generar nuevas expectativas en los espectadores.¹²³ Si somos cuidadosos en este punto, notaremos que los cineastas hablan de “desarrollar un gusto en el pueblo”, mas no tomar en consideración los propios gustos del pueblo, ni considerar la manera en que el pueblo quería mostrarse durante el proceso de cambio que se vivía en ese país.

El cine popular al que se refiere García Espinoza es aquel que retoma las figuras del pueblo y la sociedad para gestar una historia desde la concepción misma de la Revolución, que pasa por la mirada interpretativa del creador cinematográfico. En este sentido, García Espinoza proponía “dar prioridad a la condición de militantes revolucionarios por encima de la de cineastas [...] que se le dé prioridad a la condición de revolucionarios por encima de cualquier actividad específica como intelectuales.”¹²⁴ Las formas y los contenidos de las películas quedarían en todo momento supeditadas a las estructuras formuladas desde el proyecto revolucionario. García Espinoza pensaba que “la Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística?”¹²⁵

En este punto se empieza a perfilar la idea de que el sector artístico sería el poseedor de los discursos y las imágenes para definir y describir lo que significaría la vida a partir del Estado revolucionario. Por medio de las instituciones estatales, se intentó “profesionalizar” las artes precisamente para crear un discurso

¹²³ Debemos de recordar que tras el triunfo de la Revolución, el Estado se apoderó de todas las empresas extranjeras. En lo que concierne a la industria cinematográfica, se dejaron de exhibir inmediatamente todas las películas extranjeras y las salas fueron consignadas. Tratar de implementar un nuevo modelo cultural también implicaba luchar en un terreno que ya ocupado por el invasor. De cierta manera, el público desarrolló cierto gusto por las películas extranjeras aunque no correspondieran con su realidad inmediata. A falta de un buen repertorio de películas cubanas que respondieran a la Revolución, se decidió importar películas de la URSS, pero no tuvieron mucho éxito en las salas.

¹²⁴ García, Espinoza, Jorge. “Notas para una vinculación de las cinematografías cubanas y latinoamericanas”, en revista *El caimán barbudo*. #80, 1969, Sección de cine cubano, Ediciones del Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba.

¹²⁵ Naito, Mario, Óp. Cit., p. 18.

homogéneo desde todos los ángulos: literatura, teatro, música, cine, pintura, etc. Lo anterior fue parte de una estrategia del Estado para contrarrestar en todos los niveles las formas de pensar ajenas al proyecto revolucionario. Desafortunadamente, esta profesionalización solamente sería alcanzada por algunos cuantos que mostraron su respaldo al Estado mediante sus expresiones artísticas, promoviendo su discurso ideológico, seleccionando los contenidos y restringiendo ciertos temas.

De esta forma, se empezó a trazar una división “inconsciente” entre el pueblo y los creadores artísticos. Es cierto que la materia prima de todas las representaciones artísticas cubanas de ese momento eran los cambios en la sociedad; sin embargo, la sociedad era vista desde la mirada particular de los creadores, que se empeñaron en definir lo que la sociedad era o debía ser. Para los cineastas revolucionarios la justificación residía en que “si nos comparamos con la época pre-revolucionaria, el pueblo cubano no participaba de la realidad y, entonces, se podía hacer un arte como el que se hace hoy en Europa... sin embargo, hoy el pueblo participa de la realidad gracias a la Revolución.”¹²⁶ En la práctica, la sociedad solamente era receptora de los discursos ideológicos revolucionarios, ya que “la cuestión más elemental que todo cineasta revolucionario debe plantearse es la toma de poder, es decir, tomar en sus manos los medios de producción cinematográfica y de todas las estructuras de distribución y de explotación de los filmes.”¹²⁷

Lo anterior nos acerca a la idea de que solamente un selecto grupo de creadores artísticos eran capaces de mostrar lo que era la realidad. Las voces autorizadas para describir Cuba eran las que el Estado permitía. García Espinoza fue un activo militante revolucionario desde un principio y, por ende, formó parte del elenco fundador del ICAIC, organismo que reforzó y difundió el discurso revolucionario en las pantallas. Desde ahí se diseñaron las nuevas formas de creación

¹²⁶ García, Espinoza, Jorge. Óp. Cit., p. 38.

¹²⁷ *El cine y la Toma de poder por JGE*, traducción de R. de Marcos, *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma, Cahier 3*, texto presentado en el Primer Encuentro Internacional por un Nuevo Cine, en Montreal, Canadá, en junio de 1974, p. 1.

cinematográfica, que tenían el objetivo de integrar al público a la nueva realidad. En dicha institución se concentraron las mentes que definieron cómo hacer coincidir al cine con el objetivo de la Revolución, esto es, crear un “hombre nuevo”, una sociedad socialista más justa e independiente, que luchara contra la ideología imperialista:

A la primera generación se le puede denominar generación fundacional. Esa generación asumió que el cine era un arte, que nuestra herencia era nuestra cultura, que nuestro destino no era el realismo socialista sino el Nuevo Cine Latinoamericano caribeño; que para el arte, la visión política de la vida no podía estar escindida del elemento artístico [...] que no había libertad de creación si no había libertad para el espectador, que no se podía confundir consciencia con autocensura.¹²⁸

Dicha generación se enfocó en documentar las transformaciones del proceso revolucionario no solamente con el propósito de informar, sino también con el de propagar un cúmulo de ideas que respondían a las exigencias del gobierno revolucionario y de su proyecto cultural. Para ello, se apoyó en imágenes que mostraran la participación de la sociedad en los cambios acontecidos, lo cual estableció un modelo de cómo debía ser la participación de la sociedad y la actitud de cada individuo ante los cambios políticos y sociales.

Nuestro primer y más grande objetivo era informar al pueblo sobre la realidad cubana con nuestros filmes. Tendíamos a utilizar el estilo del neorrealismo italiano y también estábamos influidos por los grandes maestros soviéticos... también se desarrolló la forma documental en sí. Comenzamos a hacer filmes de largometraje que mezclaban la ficción y los aspectos documentales, y estos se convirtieron en éxitos internacionales.¹²⁹

Ahora bien, como se mencionó anteriormente, en la cúpula creativa sólo pudieron profesionalizarse quienes tenían conocimientos básicos previos y simpatizaban con

¹²⁸ Padron, Frank. poética excavación de uno mismo, en revista Revolución y Cultura, #2-3, marzo-junio, 1999.

¹²⁹ “Entrevista con Espinosa, por: Dyanne Asimow Simon, Roger L. Simon, Pat Aufderheide”, tomado de *In these times*, enero 16-22, 1980.

el movimiento,¹³⁰ y fueron ellos los que regularon las estrategias del ICAIC para llevar a cabo la transformación cultural. García Espinoza, por haber formado parte de la sección de cine del Ejército Rebelde, rápidamente fue integrado al ICAIC. Gracias a su preparación cinematográfica en el extranjero pudo tener una participación activa dentro de los primeros años del triunfo revolucionario. Rápidamente se dio a la tarea de concebir una estrategia para superar las viejas estructuras y formas del cine:

Nosotros expusimos en el seno del seminario que era necesaria la vigencia de tres requisitos para acometer su solución: 1. Existencia de los medios de producción necesarios; 2. Que estos medios se hallen en manos de quienes posean sentido cultural y no comercial, sobre el cine documental; y 3. Que las salas de exhibición (los cines) se encuentren a disposición de la producción nacional y no dentro de intereses particulares”¹³¹

Las formas cinematográficas propuestas por este cineasta fueron abandonando poco a poco los folclorismos, los estereotipos y los melodramas. En su lugar, optó por utilizar un protagonista principal en el que concentraba toda la historia del filme. La sociedad representaba el medio donde actuaba y ejercía cierta influencia el protagonista. Asimismo, el tema de la Revolución ocupó un lugar importante en sus creaciones. La mayoría de las historias se desarrollaron justo antes o después del proceso revolucionario. La ideología revolucionaria fue plasmada en numerosas escenas, ya sea mediante menciones de héroes nacionales o el enaltecimiento de los valores de la Revolución. Las producciones viajarían entre el documental y la ficción, brindándoles cierto realismo, con el objetivo de acercar a los espectadores a las vivencias de los diferentes cambios del proceso político-social.

La mayoría de los protagonistas representaban estereotipos marcados por la Revolución; eran personajes atentos a los acontecimientos del momento,

¹³⁰ El ICAIC contaba con un área de seminarios prácticos y teóricos sobre temas cinematográficos.

¹³¹ *Seminario sobre cine documental en América Latina*, celebrado en Buenos Aires bajo auspicio de la UNESCO, del 23 de septiembre al 11 de octubre de 1968, Granma, primera edición, La Habana, 1 de noviembre de 1968.

conscientes de las necesidades sociales y políticas; personajes activos, que trataban de ser agentes de cambio en la sociedad, con una postura militante definida y una profunda convicción de que “el presente revolucionario” pintaba mucho mejor que el pasado, donde las manos extranjeras controlaban la isla. La mayoría de las imágenes presentaban a manera de documental la agitación social que se vivía en la ciudad antes, durante y después del proceso revolucionario, siempre desde el ángulo de la élite cinematográfica.

Regresando un poco al tema anterior, para García Espinoza el cine popular es nombrado, entonces, no por retomar al pueblo como elemento principal de enunciación o por plantear sus problemáticas en un contexto determinado, sino por el hecho de contener en sus imágenes y sus historias la visión del Estado revolucionario sobre el comportamiento que debía desarrollar la sociedad. En ese sentido, el fin último de este cine sería concientizar a los espectadores del proceso político y, al mismo tiempo, dotarlos de cierta personalidad cultural.

Lentamente, se fue creando una separación entre el pueblo y los cineastas. Estos últimos, como creadores cinematográficos militantes, asumieron el papel de representantes artísticos de la Revolución. Por consiguiente, se encargaron de esclarecer las dudas del pueblo a través de su mirada crítica sobre la cotidianidad, convirtiéndose así en una especie de portavoces: “En Cuba el cine lo hacen los cinematografistas y no los funcionarios, y reitero que los cineastas militantes del correspondiente instituto de cine no se consideran dueños absolutos de la verdad absoluta en la promoción y realización de sus obras, sin embargo sí profundizan en sus planteamientos, que simultáneamente son más sinceros.”¹³² En nuestro análisis podemos advertir que, en efecto, los cineastas no poseían la verdad absoluta, pero el Estado revolucionario les proporcionó los medios suficientes para que fueran ellos los únicos que transmitieran su certeza de la realidad a partir de su convicción política.

¹³² Gallegos C. José Luis, “Entrevista con JGE”, periódico *Excelsior*, agosto 10 de 1996, p. 2.

Los cineastas militantes plasmaron en sus filmaciones la ideología revolucionaria que lentamente penetró en las mentes y las vidas de los cubanos. La élite revolucionaria trató de justificar de cierta manera su presencia y su actuación en el gobierno. Asimismo, intentó establecer parámetros culturales que respondieran al nuevo modelo político y social. Dichos parámetros tenían que estar alineados en todo momento a la Revolución. Así, todas las expresiones sociales o culturales que tuvieran reminiscencias de los tiempos prerrevolucionarios tenían que ser contrarrestadas inmediatamente para que no interrumpieran la transición política y la asimilación de la nueva estructura social.

Hasta cierto punto, podemos decir que se estaba llevando a cabo una homogenización de la vida en Cuba, ya que varias contradicciones de la sociedad eran obviadas y maquilladas con noticias positivas sobre la Revolución.¹³³ La verticalidad en la toma de decisiones en las instituciones permitió que el cine fuera utilizado como plataforma cultural para difundir la ideología de la revolución; de manera que el espectador se convirtió en un receptor ideas, valores y actitudes. Esa verticalidad estableció un control de los medios y de los discursos por parte de un sector determinado, así como una separación de los intereses del pueblo y del gobierno.

Para García Espinoza, la toma de conciencia de un cineasta tenía que partir de su propia percepción del mundo, no desde el diálogo objetivo con otros sectores de la sociedad. Las experiencias, ideas e ideología adquiridas por los artistas cinematográficos durante el proceso revolucionario dominaron las pantallas. Parecía ser que el proceso no podía darse de manera inversa, o bien, como una cooperación entre ambas partes, donde la sociedad fuera participe del proceso creativo y de las discusiones en torno a cómo se estaba viviendo ese cambio político. Los intelectuales cinematográficos asumieron el compromiso de transformar a la sociedad mediante sus creaciones. Sólo unos cuantos podían tomar

¹³³ Cuestiones como la corrupción, el amiguismo, el racismo y la homofobia pasaron de largo en un principio debido a la urgencia de cumplir con los parámetros planteados por la Revolución, pero se fueron resolviendo sobre la marcha.

las cámaras, la cúpula de la industria cinematográfica, que trató de describir el sentir social.

Para un cineasta, la posibilidad real de proletarizarse está ligada a un trabajo en el interior mismo de una industria, que se creen relaciones de trabajo que permitan una revolución al nivel del poder, que permitan una acción socialista y que esas relaciones de trabajo constituyan, en primera instancia, lo que condicione el desarrollo de esta conciencia proletaria. Esta conciencia es indispensable para hacer un cine nuevo, un cine de acuerdo con los intereses del proletariado.¹³⁴

Podemos notar que las ideas de García Espinoza en torno al cine no pueden estar desasociadas ni del proceso político ni del gobierno revolucionario, ya que este último tomó el control de las instituciones artísticas y puso en puntos estratégicos a especialistas que fueran militantes de la causa revolucionaria, para poder difundir las ideas revolucionarias. La justificación de dicha labor fue que se debía inculcar la ideología revolucionaria en la sociedad cubana para que las masas comprendieran las decisiones políticas tomadas, los cambios económicos, las alteraciones en la vida cotidiana y las medidas restrictivas que se aplicaron en varios niveles de la vida cubana en aras de salvaguardar el proyecto revolucionario. Además, al ser el cine un medio de comunicación masivo, los creadores militantes pudieron justificar el proyecto revolucionario en varias pantallas alrededor del mundo.

La aparición de un nuevo público o de nuevas fuerzas dentro de la realidad que hacen posible que en el campo ideológico estos sectores no sigan detentando la hegemonía, y es lo que crea, al mismo tiempo, las condiciones para este nuevo cine. En este campo ideológico, que hasta digamos hace pocos años estaba un poco dividido, si se quiere, se hablaba de ideología para el Tercer Mundo, de ideología para los países socialistas, de ideología para los países altamente desarrollados. Tal parecía que lo que servía a unos no servía a otros y, por lo tanto, no había posibilidad de una coherencia ideológica a nivel internacional. Sin embargo, el hecho de que no sólo en el Tercer Mundo, sino aún en los países más desarrollados empiecen a existir, en la realidad concreta, sectores

¹³⁴ *El cine y la Toma de poder por JGE*, Óp. Cit., p. 7.

y fuerzas revolucionarias, hace o crea de nuevo, la posibilidad de una coherencia ideológica a nivel internacional.¹³⁵

Con base en lo anterior, podemos decir que García Espinosa marcó el cine que se realizó en Cuba durante la época posrevolucionaria. Su cine tenía una función política, pues deseaba transmitir las ideas que permitieran concretar el proyecto libertario. Más que buscar el placer estético y el entretenimiento intrascendente, este cineasta planteó el uso de las imágenes y de las formas cinematográficas como un medio para expresar y compartir la ideología política del momento. Su posición privilegiada como miembro del ICAIC, que a la vez estaba controlado por el Estado, le permitió producir y proponer los filmes que él quisiera. No podemos negar su aportación como creador cinematográfico, pero tenemos que preguntarnos: ¿hasta qué punto un artista puede trabajar tan de la mano con el gobierno que obvia la presencia del espectador?

¹³⁵ García Espinoza, Jorge, *Notas para una vinculación de las cinematografías cubanas y latinoamericanas*, Óp. Cit., p. 4.

Capítulo 5. En diálogo con las imágenes cinematográficas.

5.1 Las imágenes y sus rompecabezas.

Hasta el momento hemos dejado en claro que las imágenes cinematográficas son resultado de su tiempo y, a su vez, de un creador que intenta transmitir una serie de arquetipos con la misión de transformar la forma en que los individuos ven y viven a vida. Esta renovación, al menos en los casos planteados en este trabajo, no responde directamente a los deseos de la sociedad (en el caso cubano) o a los intereses del Estado (en el caso boliviano), sino a los discursos hechos imágenes, que debido a su composición y a sus características, apresan un lenguaje elaborado de signos y mensajes que soportan un mundo de ideas, propuestas ideológicas, problemáticas e incluso sueños emancipatorios.

Antes de exponer las películas propuestas en esta tesis, creemos pertinente tratar de explicar, en primer lugar, cómo están configuradas en su interior, es decir, la estructura que les permite actuar como un vehículo de ideas; y en segundo lugar, cómo los significados se amalgaman con la magia cinematográfica y logran comunicar un andamiaje de ideas que buscan trastocar a los espectadores y repercutir en su vida social, cultural y política. Más allá del discurso plasmado en papel, el cine puede percibirse como un contenedor y propagador de mensajes y emociones que rebasan las líneas del academicismo y logran penetrar en las fibras racionales y emotivas del público receptor.

Ahora bien, es evidente que existe una preocupación por interpretar los mensajes que subyacen en las creaciones cinematográficas, ya que éstas se entremezclan en la vida cotidiana de los espectadores al ser parte de una oferta del arte y del entretenimiento en un territorio determinado (cuando tal oferta proviene directamente del Estado, y sus ciudadanos deben ser el primer receptor), y se impregnan directamente en la cultura tratando de hacer válida una serie de ideas y valores para que deambulen a placer en la sociedad. Es por ello que para entender los mensajes es necesario desnudar los significados y, al mismo tiempo, entender

cómo los signos adquieren un papel fundamental en el proceso de construcción de una realidad social o política.

Tenemos que considerar que en la construcción del individuo (del “yo”) es elemental el uso de lo verbal, en cuanto vamos apropiándonos de manera dialógica de lo que nos acontece en nuestro contexto inmediato. Es decir, si bien la lengua no es todo en la vida, sí está inmiscuida en todo, e integra y explica orgánicamente todos los actos humanos: pensamientos, sentimientos, movimientos corpóreos, deseos, juicios, etc. De cierto modo, el sentido de la palabra hablada se fusiona con la acción y adquiere en cierto grado el mismo poder de una acción.¹³⁶ Asimismo, la palabra escrita conserva este poder sobre el mundo y contiene elementos persuasivos capaces de provocar la respuesta en los individuos que tienen acceso a ella. Y estos elementos de la palabra escrita están pensados como elementos del discurso oral traducido en letra, como rasgos estructurales que constituyen una voz escrita.¹³⁷

Además, si pensamos que el cine es capaz de albergar un lenguaje de imágenes, gracias a su esencia como creación artística,¹³⁸ toma sentido que dentro de él podamos hallar todas las capacidades discursivas y de acción que posee el lenguaje hablado o escrito, ya que dentro del lenguaje cinematográfico también se encierran ideas y emociones, y al igual que los otros dos lenguajes, actúa directamente sobre los receptores trasladando toda la información percibida al interior de ese receptor, para después contrastarlo con su realidad o mimetizarse con ésta y actuar en consonancia con las imágenes presentadas.

Es por lo anterior que las imágenes cinematográficas pueden atraer a los espectadores a un espacio construido objetivamente por los intereses de

¹³⁶ Cf. Bajtin, Mijail M, *Estética de la creación verbal*. trad. Tatiana Bubnova, Iskustvo, 1979a, México, Siglo XXI, 1982.

¹³⁷ Nosotros no ahondaremos en estos temas, pero nos parece interesante retomar ciertas luces de Bajtin para este trabajo. Para más información: Cf. Bajtín, Mijaíl M., *Problemas literarios y estéticos*, Judozhestvenaia Literatura, Moscú, 1975.

¹³⁸ En Bajtín, un objeto estético no es una cosa, sino un constructo que se ubica en la frontera entre el autor y el receptor de una obra, y es producto de su interacción.

determinadas personas. Dichos espacios representan, en cierto sentido, a la realidad tangible, y están compuestos por mensajes y signos. Por tanto, en este espacio entran en juego las definiciones y las representaciones de lo social, lo cultural y lo político, y al llevarse a cabo el encuentro película-espectador, los individuos se sumergen en esas definiciones y representaciones rediseñadas por sujetos a quienes les es vital que un gran número de personas absorba esa nueva manera de percibir y vivir la vida. Es evidente que para cierto sector de la sociedad, que controla o trata de usar en su beneficio los medios de expresión artísticos, es necesario vigilar y controlar los mensajes y los significados, porque es un lugar idóneo para manipular, moldear o liberar conciencias.

De este modo, nuestro mundo es descrito por palabras, sonidos e imágenes que poseen un valor ético y, si se lo proponen, una fuerza persuasiva que puede traducir en acción y en potencia las propiedades estéticas de un objeto de arte. Pero lo más importante es que esas palabras, sonidos e imágenes pueden existir únicamente en forma de diálogo con el individuo, y existen eficazmente en cuanto logran que el mensaje o los significados penetren racional y emotivamente en los receptores. Este dominio del sentido dialógico debe ser pensado en términos vocales y visuales. El territorio del enunciado y de la imagen, entendido como comunicación, abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también la esfera del silencio significativo, de la empatía, de lo sobreentendido, de lo no dicho, de lo no decible o lo inefable, etc. El dominio del discurso incluye no sólo lo estrictamente vocalizado, sino también los gestos, las expresiones corporales, las pausas, las ausencias, las respuestas tácitas, los sentidos mudos.¹³⁹ En pocas palabras, las imágenes cinematográficas se vuelven un instrumento poderoso, al ser discurso, acción y seducción al mismo tiempo.

¹³⁹ Peter Burke habla del silencio significativo: "guardar silencio es en sí mismo un acto de comunicación." "El silencio oportuno tiene más elocuencia que el discurso". Cf. Burke, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2001.

Hasta cierto punto, podemos advertir que palabras, sonidos e imágenes son parte fundamental de la construcción del conocimiento y de la realidad de una sociedad. Tenemos que considerar que el mundo aparece unificado por la producción dinámica de los sentidos,¹⁴⁰ generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas o ideológicas bien diferenciadas y en constante intercambio con diferentes voces a través del tiempo.¹⁴¹ El cine toma la fuerza de la palabra y la magia de la imagen en movimiento. De esta manera, podemos advertir que el cine edifica espacios cargados de mensajes y significados que están destinados expresamente para estar en contacto con los individuos; para transformar, en la medida de lo posible, la manera en que éstos perciben y construyen día a día su realidad. Por esta razón, podemos intuir que tales espacios y sus mensajes, que rebasan la fabricación clásica de conocimiento, están destinados a cristalizar en la sociedad una memoria definida por los intereses o los ideales de unos cuantos.

Esos espacios se cristalizan en la memoria, aclara Lotman, en el sentido de que la teoría de la información y la cibernética tienen “la facultad de determinados sistemas de conservar y acumular informaciones.”¹⁴² Debemos tener presente que en el contexto donde se sitúa el cine como instrumento cultural de transmisión de ideas y emociones, la información, la comunicación y la memoria son los grandes ejes que caracterizan el desarrollo de las sociedades humanas, y por ello el cine, como medio de comunicación masivo, contiene y transmite memoria e información para sustentar cierta vida social o política. Evidentemente, los grandes ejes en que subyace la base comunicacional tienden a intercambiar y a conservar la información y la memoria a medida que se suscitan los cambios sociales y políticos. Esto es

¹⁴⁰ "Llamo sentidos a las respuestas de las preguntas. Lo que no responde ninguna pregunta, para nosotros carece de sentido" Cf. Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Moscú, Iskustvo, 1979, México, Siglo XXI, 1982.

¹⁴¹ El sentido de la voz en Bajtín es más de orden metafórico, porque no se trata de emisión vocal sonora, "sino de la memoria semántico-social depositada en la palabra" Cf. Dahlet, Véronique, "A entonacao no dialogismo bakhtiniano", en Beth Brait (org.), *Bakhtin, dialogismo e construido do sentido*, Campinas, Editora da Unicamp, 1997.

¹⁴² Lotman, Y., *Semiótica de la cultura*, editorial, Cátedra, 1979, p. 27.

fundamental si reconocemos que la historia de las sociedades es la historia de la lucha por la memoria y el establecimiento de las “verdades” y de una ideología.

Como hemos advertido, mensajes, significados y memoria son elementos que se deben modificar y verter en la cultura para transformar de raíz la esencia de una sociedad, transformación que responderá directamente a las intenciones, explícitas o no, de ciertos grupos o personas. Ahora bien, caracterizar los rasgos semióticos de la cultura inmersos en el cine no es tarea sencilla. Siguiendo las ideas de Lotman, la cultura está definida por una relación de signos.¹⁴³ El signo en el discurso lotmaniano, situado en el seno de la colectividad donde se intercambia información, es el equivalente material de los objetos, fenómenos y conceptos que expresa. Así, podemos deducir que la característica esencial del signo que nos plantea Lotman es su capacidad de ejercer una función de reemplazamiento. En este sentido, la palabra reemplaza a la cosa, al objeto, al concepto; el dinero reemplaza al valor, etc.

De acuerdo con Lotman, para que un fenómeno cualquiera pueda convertirse en signo, o sea, en portador de un determinado significado, debe formar parte de un sistema, estableciendo así una relación con un *no-signo* o con otro signo. En Lotman, el signo no aparece como la relación de un significante y un significado, sino como una unidad cultural, y la cultura interviene y se caracteriza como un sistema (de sistemas) de signos organizados de determinado modo, que es precisamente el aspecto comunicativo del signo. El hecho de definir la cultura como sistema de signos sometidos a reglas (códigos) permite, según Lotman, considerar a la cultura como una lengua, esto es, un sistema semiótico ordenado de comunicación que sirve, por tanto, para transmitir información.

En este punto podemos decir que el cine forma parte de la cultura y que, como parte de un lenguaje, ayuda a condensar y transmitir información específica. No es casualidad que el cine sea un medio que difunda información. El lenguaje, y en este

¹⁴³ El signo es la base de todo el análisis culturológico lotmaniano.

caso el cine, no sólo sirven para comunicar, sino también para crear modelos. Lotman afirma que “el arte es un sistema de modelización secundario [...] la lengua natural es el sistema de modelización primario y el arte, como otros sistemas de signos, actúa como superestructura de la lengua natural.”¹⁴⁴ Pero Lotman nos advierte que aunque el arte es un sistema de modelización secundario, no quiere decir que la palabra sea secundaria respecto a la lengua natural, sino que sirve como material, como modelo. Podemos decir que a partir de las lenguas naturales se construyen los sistemas culturales: arte, literatura, etc., formando una estructura de modelización concreta. De esta manera, el poder del arte cinematográfico radica en ser un instrumento de comunicación y modelización a la par.

La cultura aparece así como un lenguaje cuyas manifestaciones concretas son textos de esa cultura, como en el caso del cine. Aquí nos es útil encontrarnos con el discernimiento de Lotman acerca de que “comprender la vida significa estudiar la obscura lengua, la actividad cultural cotidiana no consiste en otra cosa que en ‘traducir’ un cierto sector de la realidad”.¹⁴⁵ Esto quiere decir que ver una película significa comprender una lengua de cierto sector de la realidad. Bien puede decirse que la cultura es un conjunto de metatextos orientados a descifrar y acomodar el contenido de la realidad de forma discernible para una sociedad en concreto. Sabemos que la base de las relaciones humanas se encuentra en el acto de la comunicación; por lo tanto, la cultura regula temas, intereses, rasgos sociales individuales, lazos sociales y costumbres a seguir, etc., y por ello es que para ciertos grupos es importante controlar el acto comunicativo desde sus variadas expresiones.

Consideramos que el acto comunicativo no es una transmisión pasiva de información, sino una traducción, una recodificación de mensajes, una formulación de certezas preconcebidas que el receptor debe reconstruir despojándose o reformulando antiguos conceptos, mensajes o códigos. Lotman nos advierte que el

¹⁴⁴ Iuri M. Lotman, *La Semiosfera*, selec. y traducción Desiderio Navarro, Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 1996, p. 34.

¹⁴⁵ Óp. Cit. p. 45.

mecanismo semiótico de la cultura es precisamente tender a la formación de códigos únicos, que se establecen en un colectivo específico. Lo anterior es relevante, ya que la cultura es generadora de estructuralidad y de lenguaje natural. De acuerdo con Lotman, cumple las funciones de nombrar, organizar y estructurar la realidad en el marco de una cultura, y los sistemas de modelización secundarios se encargan de transportar todo ese andamiaje a la sociedad.

En la cultura veremos una jerarquía de códigos, donde existirá siempre un código dominante. Internamente, el sistema de modelización secundario crea, a partir de la cultura, un modelo del mundo gracias a los códigos y mensajes, es decir, mediante sistemas semióticos. Gracias a estos sistemas se llega a descubrir el modelo dominante, cuyas reglas permiten avistar los códigos culturales dominantes. “Las definiciones de la cultura son numerosas. El significado de este término se deriva del tipo de cultura: cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella”.¹⁴⁶ Con base en lo anterior, podemos decir que los códigos dominantes se definen según la cultura. Ahora bien, la cultura no es un conjunto universal, sino un subconjunto organizado de determinada manera. Esto nunca incluye todo, y forma cierta esfera aislada de manera especial. La cultura es concebida solamente como un sector, un dominio cerrado sobre el fondo de la no-cultura.¹⁴⁷

La cultura se encarga entonces de crear horizontes cerrados de signos y mensajes destinados a dar sentido a una realidad en un espacio social-político concreto. Esencialmente, el trabajo de la cultura consiste en organizar estructuralmente “el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructuralidad; es así como se crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación social”.¹⁴⁸ Para

¹⁴⁶ Lotman. I., *La semiofera III, semiótica de las artes y la cultura*, Catedra, Madrid, 2000, p. 54.

¹⁴⁷ La no-cultura es la oposición a una cultura determinada (lo que no pertenece a ella). Sobre la no-cultura la cultura actúa como un sistema de signos (nuevos). Esto traerá como consecuencia una signicidad de las formas existentes y una elevación de su carácter simbólico frente a los signos que se pretenden contrastar.

¹⁴⁸ Óp. Cit., p. 70.

cumplir con su trabajo, la cultura ha de tener en su interior un *dispositivo estereotipador estructural*, cuya función es desarrollada por el lenguaje natural, y es esto lo que proporciona a los miembros del grupo social el sentido intuitivo de la estructuralidad.

Este sentido intuitivo de estructuralidad es reforzado, precisamente, con el uso de sistemas de modelización secundarios, como el arte cinematográfico. Recordemos que como parte de un sistema semiótico de comunicación, la cultura se vale de diferentes expresiones artísticas para transmitir mensajes, signos e, incluso, propuestas ideológicas. Recordemos que en capítulos anteriores Althusser nos acerca a la idea de que la ideología no exponía directamente verdades, sino únicamente saberes y certezas. Tales certezas son dibujadas y tejidas dándoles forma de un mensaje o de un signo, en los términos de Lotman.

El cine funciona como una superestructura del lenguaje natural para ayudar a crear modelos sociales, políticos y culturales. Lo que nosotros intuimos es que la modelización de los sujetos se lleva a cabo en tres niveles:

1º El cine como un arte que, gracias a su lenguaje de imágenes en movimiento que entreteje emociones e ideas, logra cooptar a los sujetos mediante la seducción propia de su estética y de las historias que logran remover en cada uno de los espectadores la empatía, ya sea por contexto de la realidad tangible en términos sociales o políticos, por medio de la emotividad o la espiritualidad. Los métodos de cooptación ya no serán violentos, sino seductores a la vista, a la razón y al alma. De este modo, resultaría más fácil modelar a los sujetos al apelar, primero, a las fibras más sensibles, después a la razón y finalmente al sentimiento de pertenencia a un grupo.

2º La cultura, al ser un sistema semiótico de comunicación, debe hacer uso de diversas herramientas para transportar las ideas, conceptos y mensajes preconfigurados desde un halo teórico-práctico que recubre los intereses de ciertos grupos hacia el grueso de la sociedad. De acuerdo con Althusser, el cine crea un

horizonte simbólico donde cierta concepción del mundo es diseñada y donde el control de los significados tiene suma importancia. En los casos citados en este trabajo de investigación, encontraremos en el cine signos que encarnan unidades culturales y se vuelven mensajes en un ejercicio de comunicación constante y atractivo a partir de las estéticas y de los discursos cinematográficos.

3º Debemos tener en cuenta que la cultura, en primer lugar, es un fenómeno social; y en segundo lugar, es memoria (o si se prefiere, grabación en la memoria de cuanto ha sido vivido por la colectividad), puesto que se relaciona necesariamente con la experiencia histórica de una sociedad determinada.¹⁴⁹ La cultura es funcional al fungir como un sistema general de vida de las sociedades. La problemática que se asoma es con relación a lo que es y lo que no es valorado, mostrado y reproducido como consecuencia de los nexos jerárquicos de ciertos signos, mensajes o ideas que cierto grupo quiere perpetrar en la realidad. Es decir que se realiza una selección de experiencias, ideologías, valores, etc., para identificar, según los deseos o intereses de un grupo, lo que debe ser y lo que no debe ser la cultura como parte de la experiencia de una sociedad. De esta manera, toda cultura tratará de crear un modelo inherente a la duración de la propia existencia, a la continuidad de la propia memoria, y el cine funciona como un depósito de signos y mensajes destinados a moldear conciencias o a borrar memorias.

En todo proceso de cambio político y social, la instauración de ideas, mensajes y significados debe hacerse de manera estructurada para que llegue a la raíz de todos los individuos. De tal manera que la transformación social y el sometimiento (dependiendo del caso) hacia las nuevas ideas trastoca en diferentes esferas a la realidad y a los individuos: puede viajar desde la justificación histórica a la reinterpretación y la reestructuración del presente por medio de una construcción ideológica destinada al control de una sociedad o a la transmisión de ideas por medio de mensajes y signos. Finalmente, por medio de la memoria, los mensajes, las ideas, los conceptos, etc., perpetrar su existencia. La cultura, debido a su

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 81.

esencia, transformará el olvido en un mecanismo de la memoria, o bien, se convertirá en un elemento de destrucción de viejas estructuras del pensamiento.

Debemos considerar que en el binomio *poder-control* se esconde la necesidad por el dominio de la memoria social, ya que ésta sustenta la existencia de una realidad al ser una prolongación del *ahora* y una búsqueda constante de la revalidación de valores que sustenten y determinen las relaciones sociales, así como el control de cierto grupo político mediante la exposición y problematización de un conjunto de signos, ideas y mensajes de esa misma cultura de manera crítica, como parte de una búsqueda constante de replantear los acontecimientos del pasado y las posibles salidas a los hechos presentes, tal vez, para dibujar nuevos senderos hacia el futuro.

Ahora bien, la semiótica de la cultura no consiste solamente en que la cultura funciona como un sistema de signos. Dentro de este sistema se encierran varios temas de suma importancia para el entendimiento de por qué el cine es una herramienta moldeadora de discursos, por medio de imágenes e historias. Algunos de estos temas son los concernientes al olvido, donde actúa como un elemento de lo que se puede seguir mostrando, recordando, trayendo al presente una y otra vez para que tenga un aire de permanencia, o en su defecto, lo que debe ser juzgado y enterrado, ya que no sirve. Otro tema es cómo la propia cultura excluye continuamente manifestaciones artísticas que representen una amenaza o que no contribuyen directamente a un proyecto político o social determinado.

De este modo, la cultura funciona como un mecanismo que crea un conjunto de textos, y habla de ellos como parte de su realización. Sin embargo, otras culturas se modelizan como sistema de reglas que determina la creación de los textos. En ambos casos, la cultura provee los mensajes, los significados, lo que puede ser creado y ser visible, los contenidos; es decir que marca las líneas a seguir de lo que debe ser creado y visto, y por ende, responde a una maquinaria ideológica, política o transgresora de un sistema. Por lo anterior, nos parece evidente la necesidad de

desentrañar o entender, desde el punto de vista social o político, en qué posición se encuentran los mensajes y las ideas, ya que éstos establecen mecanismos de reconfiguración de la realidad a partir del establecimiento de nuevos signos y pensamientos.

La manera más fácil y directa de llegar a determinados sectores de la población es mediante herramientas de comunicación eficaces, esto es, que transmitan masivamente información, información estructurada de manera que el receptor se familiarice con ella y la adecue a las nuevas estructuras, mismas que tratarán de forjar en el receptor una nueva interpretación o nuevas certezas de la realidad, en donde éste asimile los nuevos enunciados, mimetizándolos en su razón y en su emoción para actuar acorde con una nueva ideología o con el cuestionamiento de su contexto inmediato.

Advertimos que el arte, en todas de sus manifestaciones, es un subsistema de la cultura que tiene una función social directa de modelización progresiva, dinámica y sistematizada del conocimiento social, que influye natural y directamente en un modelo social y político determinado. La importancia de la creación y del mantenimiento de un modelo reside precisamente en la construcción de un esqueleto ideológico que sostenga en el interior de la sociedad un cúmulo de ideas, conceptos y saberes que logren ser interiorizados por los individuos, para de esta manera lograr la supremacía de un grupo y sus ideas. Aunque hay que aclarar que no siempre es solamente la hegemonía de signos, mensajes e ideas de un grupo la que se lanza, por medio del arte, a los ojos de los receptores; también pueden presentarse plasmados en el arte pensamientos y sueños que busquen acabar con dicho predominio y control de la cultura. Pero ante todo debemos concentrarnos en su forma primera, para nosotros: el arte como medio de conservación y transmisión de información.

Esta capacidad del arte de conservar y transmitir información puede generar que sea visto como estructura ideológica. Sabemos que la necesidad del arte es afín a

la necesidad del conocimiento, y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria.¹⁵⁰ Esa lucha por la verdad dará como resultado que el arte en sí mismo se construya, de cierto modo, para elaborar un pensamiento absoluto que permee y trastoque toda la realidad social. Sabemos que la historia de la humanidad está configurada por conflictos sociales, lucha de opiniones políticas, mitología, religión, logros de la ciencia, etc., y en cada paso el arte ha estado presente.

Pero ¿qué es lo que hace que el arte sea una herramienta de conservación y transmisión de información? Como hemos venido exponiendo, consideramos que el arte es un lenguaje que encapsula un cúmulo de ideas y mensajes que transportan indicios de la realidad. Esa capacidad del arte es posible debido a la organización interna del texto artístico y al alcance de su funcionamiento social. Ahora bien, el arte es un lenguaje generador de ideas, mensajes, etc., que gracias a los signos que devienen de una estructura cultural específica, logran dar servicio insustituible en la búsqueda y constitución del conocimiento humano en todos sus niveles.

Por ello es que...

La insistencia con que se compara el arte con el lenguaje, con la voz, con el habla, prueba que sus vínculos con el proceso de comunicaciones sociales constituyen el fundamento mismo del concepto de actividad artística. Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: "cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos"), entonces las obras de arte —es decir, los mensajes en este lenguaje— pueden examinarse en calidad de textos.

Al crear y percibir las obras de arte el hombre transmite, recibe y conserva una información artística de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en la misma medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro. Ofrecer un esbozo general de la estructura del lenguaje artístico y de su relación con la estructura del texto artístico, de sus semejanzas y diferencias respecto a categorías lingüísticas análogas, es decir, explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado

¹⁵⁰ *Ibíd.* p. 10.

pensamiento, de una idea, cómo la estructura del texto artístico se relaciona con la estructura de esta idea.¹⁵¹

Para entender el arte como lenguaje debemos tener en cuenta que es un medio de comunicación. Al definir al arte como lenguaje, Lotman expresa algunos juicios determinados acerca de su organización: “todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su ‘vocabulario’, todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada y esta estructura posee su propia jerarquización.”¹⁵² Este planteamiento permite que Lotman aborde el arte desde dos puntos de vista diferentes:

1. Destacar en el arte todo aquello que lo emparenta con cualquier otro lenguaje, e intentar describir estos aspectos en los términos generales de la teoría de los sistemas de signos.
2. Destacar en el arte aquello que le es propio como lenguaje particular y le distingue de otros sistemas de este tipo.

De esta manera, podemos situar al arte cinematográfico como un texto que forma parte del lenguaje artístico-cultural que tiene, si se lo propone, una función modelizadora. El cine manifiesta en su interior una serie de relaciones artísticas, culturales, sociales, ideológicas, políticas, etc., expresadas por medio de una compleja estructura que es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida. La complicada estructura artística permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura propiamente lingüística o escrita. De lo anterior se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada.

Dicha información es un cúmulo de ideas ordenadas de determinada manera para alcanzar un fin en específico. Pero debemos considerar que no solamente las ideas

¹⁵¹ *Ibíd.* p. 14.

¹⁵² *Ibíd.* p. 21.

deben de ser analizadas para entender toda la capacidad de una obra artística; también es necesario abordar el contenido y las particularidades artísticas en su conjunto. En ese sentido, la idea no está contenida en citas, imágenes o trazos, sino en que se expresa en toda la estructura artística. Es decir, el contenido conceptual de la obra es su estructura. “La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística [...] un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos de significado.”¹⁵³

Ahora bien, debemos considerar que la obra artística debe ser eficaz en cuanto a su aspecto comunicativo. Algunos rasgos de la comunicación artística nos indican que el lenguaje funge como intermediario entre destinatario y receptor, para que el mensaje o la información sean comprendidos por este último. Pero todo lenguaje es un sistema tanto de comunicación como de modelización; por ello es entendible que todo sistema de comunicación pueda desempeñar una función modelizadora y, a la inversa, todo sistema modelizador pueda desempeñar un papel comunicativo.

Con base en lo anterior, podemos identificar el uso social que se le da a las obras artísticas al desempeñar una función de comunicación directa a un gran número de personas y, al mismo tiempo, reproducir y transmitir toda una estructura ideológica destinada a planear nuevos esquemas que se desarrollan (o son impuestos) en la realidad social. Dadas sus características, las obras de arte engloban un universo complejo, pero a la vez asequible para los receptores, gracias a su lenguaje artístico. Debemos destacar que el lenguaje de la obra es algo que existe antes de que se configure un texto concreto. El mensaje será la información que surge de un texto determinado.

Ahora bien, es evidente que el arte es inseparable de la búsqueda de la verdad; no obstante, es necesario destacar que la *verdad del lenguaje* y la *verdad del mensaje* son conceptos esencialmente distintos. Si partimos de la idea de que cierta

¹⁵³ Lotman I. *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, p. 24

ideología trata de generar efectos de verdad, es claro que en la obra artística nada resulta casual, y el manejo de una verdad del lenguaje y una verdad del mensaje dependen mucho de los fines que se quieran alcanzar. Al mismo tiempo, la verdad del lenguaje se refiere a las bases de la estructura que define el mecanismo de comunicación, y la verdad del mensaje nos remite a la información ordenada de cierta manera, que tiene una carga o intención específica: llegar al receptor.

Continuando con el tema, “el lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido pertenece, por toda su estructura, al ‘contenido’, es portador de informaciones [...] El modelo del mundo que crea el lenguaje es más general que el modelo de mensaje profundamente individual en el momento de la creación.”¹⁵⁴ La importancia de la obra artística consiste en su condición de lenguaje y, por ende, en su capacidad transmitir información, creando un modelo del mundo que busca regir la realidad de la sociedad. Desde un punto alejado de los convencionalismos comunicativos, la obra artística puede trastocar las fibras sensibles de los receptores a partir de mensajes cargados de propuestas políticas, culturales, etc., construyendo un modelo de lo que debe ser la realidad.

El lenguaje artístico construye un modelo de la realidad en sus categorías más generales, las cuales describen la existencia de objetos y fenómenos concretos al reproducir el contenido más general del mundo. De esta manera, el estudio del lenguaje de las obras de arte no solamente nos ofrece una norma individual de relación estética con las expresiones artísticas, sino que permite identificar cómo se reproduce el modelo del mundo de forma universal. Por eso, la información contenida en el lenguaje artístico se vuelve esencial: “La elección por parte del escritor de un determinado género, estilo o tendencia artística supone así mismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 29.

parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada.”¹⁵⁵

Debemos destacar que el valor informacional de la lengua artística y del mensaje alojado en la obra de arte varía también en función de la estructura racional y emocional del receptor, de sus exigencias y esperanzas. De cierta manera, el contexto donde los individuos se encuentran inmersos determina la forma en que las obras y sus mensajes son armados. En este sentido, el contenido debe coincidir con ciertos principios de la realidad descrita, pero con los matices del lenguaje artístico. Hasta cierto grado, existe una relación condicionada entre expresión y contenido, dando como resultado que el signo de las obras artísticas modelice el contenido para brindar coherencia discursiva y, a su vez, una somatización de los elementos extra semánticos.

En el caso que nos atañe, las películas pueden considerarse como signos integrales o únicos, pues albergan otros signos. La película, como un texto, puede leerse como una cadena organizada de signos de mayor o menor entidad. Ahora bien, los signos están organizados en la cadena expositiva o argumentativa de manera jerárquica: los signos aparecen ligados como las “muñecas rusas”, uno dentro del otro. Pero no se trata de una simple acumulación cuantitativa de información, sino de una interpretación cualitativa de la información.

Como nos comenta Lotman:

El lenguaje del arte se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. Ésta asimismo, al parecer, con la densidad semántica del arte, inaccesible a otros lenguajes no artísticos. El arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de información [...] Al poseer la capacidad de concentrar una enorme cantidad de información en su “superficie” de un pequeño texto, el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 30.

asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste.

De cierta manera, las obras de arte ofrecen a los discursos ideológicos una manera revolucionaria y eficaz de conservación y transmisión de información. La comunicación artística posee la peculiaridad de crear conexiones que establecen una estabilidad semántica que establece un canal de comunicación directo con el espectador, a pesar de que éste no se encuentre totalmente en contacto con el lenguaje artístico. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte constituyen un fenómeno cotidiano que obedece a causas orgánicamente inherentes a la obra artística y al contexto racional y emocional en que se encuentra el receptor. El arte debe de valerse precisamente de todas sus capacidades expresivas para entrar en correlación profunda con el receptor, ofreciéndole la información que necesita para estar preparado; tiene que atraparlo.

Por medio de una comunicación artística, el signo en las obras artísticas repercute en otras esferas y desempeña la función de intermediario en la cultura. “La finalidad de la actividad semiótica es transmitir un determinado contenido [...] Es precisamente el estudio de lo que significa ‘tener un significado’ el estudio del acto de comunicación y de su papel social lo que constituye la esencia del enfoque semiológico.”¹⁵⁶ Paralelamente, para entender el contenido del arte, su papel social y su relación con aspectos no artísticos, es necesario entender el contexto, ya que la vida social determina la fisionomía del arte. Por tanto, es necesario examinar la esencia de los fenómenos que atañen a la realidad humana.

En esa misma línea, es fundamental entender que una obra artística jamás es cerrada, es decir que nunca actúa ajena a la realidad donde está inmersa. Asimismo, es importante entender la organización del texto artístico en su construcción interna, pues al entender el significado del texto será más fácil dilucidar cuáles son sus relaciones semánticas con los fenómenos externos. El estudio del

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 42.

arte como sistema de signos sin considerar el problema del contenido pierde todo sentido. El contenido es el más difícil de analizar y el que nos ayudará a desentrañar las intenciones de los signos, entender la concepción estructural ideológica y develar la capacidad de los mensajes artísticos para transmitir información que sea capaz de transformar la conciencia del receptor.

En este sentido, “es preciso reconocer que los contenidos de los signos pueden concebirse tan solo como cadenas estructurales ligadas mediante determinadas relaciones. No se puede descubrir la esencia de cada uno de los elementos de la serie de contenido al margen de la relación con otros elementos.”¹⁵⁷ Se debe entender cada parte del entramado, ya que al establecerse correspondencias se podrán abordar los alcances de la materialidad del signo, que se realiza mediante la creación de determinado sistema relacional. El signo nunca es aislado, ni se encuentra fuera de un sistema; funciona como un eslabón entre la expresión y el contenido, creando conexiones, si se puede decir, extravisuales, reales, ideológicas y emocionales.

Al examinar el contenido de un texto artístico al nivel de comunicación lingüística, por ejemplo, pasamos por alto un sistema complejo de significados creado por la estructura artística propiamente dicha:

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales [...] Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte al texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 50.

¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 69.

Debemos reconocer que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra. En el texto artístico encontraremos elementos portadores de significado, ordenados según su importancia. Para entender a la obra cinematográfica como un texto artístico es necesario visualizar tres elementos que forman parte del concepto de *texto* en Lotman:

- a) Expresión. El texto se fija en signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales simples. La expresión obliga a considerar al texto como la realización de cierto sistema, como su encarnación material. En el caso de las obras cinematográficas, éstas son resultado de circunstancias específicas de una realidad dada; por ende, sus estructuras expresivas resultan complejas al tratar de sintetizar todo un contexto.
- b) Delimitación. El texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución y, por otro lado, a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue. El límite, al mostrar al receptor que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes, se halla en una posición estructural fuerte, puesto que unos elementos son señales de límite y otros de varios límites que coinciden en una posición común en el texto (escena). En esta tesitura, también encontraremos una posición dominante de los límites.
- c) Carácter estructural. La imagen cinematográfica no representa una simple sucesión de signos en el intervalo de los límites internos. Como texto artístico, actúa acorde a una relación entre el carácter estructural de los signos y la delimitación, formando cadenas argumentativas artísticas discernibles para los receptores.

Ahora bien, hacer una obra cinematográfica significa desempeñar una determinada función cultural y transmitir un significado integro, o dicho en otras palabras, confeccionar un sistema de códigos artísticos. El espectador define el conjunto de

imágenes por conjunto de signos o mensajes; por esta razón, la transmisión de un signo o mensaje a otro texto (imagen) es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos (un documento histórico escrito puede ser transmitido a una obra de arte, por ejemplo). La propiedad de los textos artísticos, de convertirse en códigos –sistemas modelizadores–, lleva a que algunos rasgos del texto artístico se transfieran, en el proceso de comunicación artística, a la esfera del sistema codificador.

En este punto es importante resaltar que el signo, como fuente de información, se convierte con la misma facilidad en medio de desinformación social al manipular lo que el receptor tiene frente a él, “la posibilidad de engaño radica en la esencia misma de la palabra, es un factor de la cultura humana”.¹⁵⁹ Puede decirse que una obra artística, gracias a los signos y mensajes que la componen, es una forma superior de comprensión de la realidad, al comunicar de forma no verbal un complejo universo de razonamientos, emociones o ideas por medio de expresiones que rebasan la comunicación tradicional y logran transformar la manera en que la información es capturada y transmitida: música, literatura, cine, fotografía, etc. La posibilidad de engaño también puede partir desde estas esferas y manipular a los receptores.

Por otro lado, los signos figurativos poseen la ventaja de que, al sobreentender la similitud externa, al tomar la realidad compartida en las sociedades como contexto y al ser percibidos como obras de arte, generan conocimiento y, a la vez, placer sensorial. No está de más advertir que todo conocimiento representa la decodificación de un mensaje. El proceso inicia cuando el mensaje es recibido; después el receptor selecciona (o elabora) el código para finalmente realizar una confrontación del texto y del código con la realidad. Además, en el mensaje se destacan los elementos sistémicos portadores de los significados. Los elementos extra sistémicos se perciben como no portadores de información y se desechan. En

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 77.

este sentido, el proceso de conocimiento supone la elevación del texto artístico a nivel de lenguaje abstracto.

Resaltaremos también que, gracias a sus propiedades estéticas, el texto o la obra artística nos brindan estímulos externos que actúan sobre nuestros sentidos. El placer sensorial presupone la aplicación de diferentes y repetidos códigos previamente registrados por el individuo que regresan momentáneamente ante el estímulo sensorial. Este placer es duradero y puede prolongarse mientras exista una realidad determinada que provoque su reproducción, ya que es preciso introducir esta reproducción sensorial (material extra sistémico) en un sistema racional que ayude a la perpetración de cierta ideología, por ejemplo. En palabras de Lotman: “El arte, por un lado, transforma el material no semiótico en signos capaces de producir gozo intelectual y, por otro lado, construye con los signos una realidad pseudofísica de segundo orden, convirtiendo el texto semiótico en un tejido cuasimaterial capaz de producir placer físico”¹⁶⁰

Por lo anterior, podemos entender que las obras cinematográficas toman de la realidad, en principio, todos los estímulos sensoriales que mueven o provocan emotivamente a los individuos (alegría, tristeza, esperanza, enojo, desconcierto, etc.); después asimilan signos o mensajes dando lugar a un material sistémico por su propia esencia. Este tipo de construcción artística no se opone al conocimiento; por el contrario, representa uno de los medios fundamentales de dominio de la realidad humana y permite otro nivel de aprendizaje de la realidad y de la conducta de los individuos y de las sociedades.

En palabras de Lotman: “La finalidad del arte es la verdad expresada en un lenguaje de reglas convencionales [...] el arte como un instrumento de conservación de la información y de elaboración de nuevos conocimientos (no es sino el camino que lleva a la asimilación de hábitos ya alcanzados). Sin embargo, esto es lo que

¹⁶⁰ *Ibíd.* p. 85.

constituye la esencia del arte.”¹⁶¹ Es de tal manera que los modelos artísticos, con sus respectivas creaciones, representan una combinación única al organizar y exponer simultáneamente el intelecto, las emociones y la conducta. A la par, la obra de arte puede desempeñar diferentes funciones no artísticas, las cuales a veces pueden ser tan esenciales que desplacen la percepción estrictamente estética de la obra artística.

Con lo anterior expuesto, pretendemos abordar la estructura de las obras cinematográficas como medios de expresión que conservan y transmiten información; intentamos entender la urdimbre que resguardan en su interior las obras y, de esta manera, conocer la manera en que la información y los mensajes pretenden actuar en el interior de los receptores. El análisis del funcionamiento y del impacto que las obras artísticas tienen en la colectividad muchas veces se limita a compartir las impresiones emotivas, mas pudimos identificar que gracias a su capacidad de síntesis logran motivar de manera diferente la creación de modelos ideológicos, la construcción de conocimiento o, incluso, las nuevas propuestas de condicionamiento o problematización social.

5.2 La denuncia social en *Yawar Mallku*.¹⁶²

Para el caso boliviano, hemos decidido tomar uno de los primeros largometrajes del creador cinematográfico Jorge Sanjinés, titulado: *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor*, el cual representaría un intento por crear nuevos caminos cinematográficos y nuevas formas de visibilizar a todos aquellos actores que por mucho tiempo estuvieron escondidos de la mirada de la realidad. Por cierto, el momento histórico en el que se realizó esta película, el Estado boliviano no tenía plena conciencia de la fuerza que las imágenes en movimiento poseían, pues al cine aún no se le veía

¹⁶¹ *Ibíd.* p. 93.

¹⁶² Para el análisis de esta película, la Cinemateca Boliviana facilitó una copia de ella, pero la traducción que realizó la televisión española no es muy buena, y desafortunadamente varios diálogos en *quechua* no tienen traducción, por lo que no se logran apreciar en su totalidad.

como una herramienta de denuncia, sino que era considerado un simple espectáculo o un medio informativo al servicio del gobierno, sin crítica ni cuestionamientos.

De hecho, a consecuencia de todo un movimiento artístico que se gestaba en la mayoría de los países de América Latina, donde un cine político tomaba cada vez más fuerza entre los artistas cinematográficos, podemos considerar que el cine de Sanjinés reflexionó en esa beta de cine político y de denuncia, y lo siguió. No fue casualidad que el cine que realizó difiriera de todo lo hecho anteriormente en Bolivia. Él tenía una formación política bien definida que correspondía con un proyecto artístico que tomaba al cine como arma. Podría decirse que *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor* posee una cierta simplicidad estética desde el punto de vista cinematográfico, pero su fortaleza reside en su capacidad de discurso, en su modo de hacer una propuesta de recuperación de signos y de una cultura que se pretendía borrar, así como en el uso de las imágenes como formas de mensaje y denuncia.

Yawar Mallku o *La sangre del cóndor* es una película que tiene varios saltos de tiempo. Presente y pasado se van entrelazando para contarnos la historia que nunca pierde el hilo narrativo. Gracias a esto el espectador debe ir armando el rompecabezas y, al mismo tiempo, tiene que descubrir varios de los mensajes que Sanjinés propone para que el espectador despierte del estupor de la cotidianidad y de las injusticias históricas. Varias problemáticas sociales son puestas en escena, además existen varias recuperaciones culturales y reivindicaciones identitarias que aportaran un crisol simbólico importante en el sentido de construcción del despertar de la conciencia de los pueblos silenciados en Bolivia. Un ejemplo de lo anterior es el idioma utilizado en gran parte de la película es el quechua.

Es de este modo que la película inicia presentándonos a los dos personajes principales: Ignacio Mallku y Paulina. Ambos se encuentran en su casa en la comunidad de Kajata. Ignacio se aprecia totalmente perdido en el alcohol balbuceando sus tristezas y tocando algunas melodías con su flauta. Paulina visiblemente contrariada muele algunas semillas en un cuenco. Ella le pide que se

calme pero él empieza a reclamarle que por su culpa han perdido a sus hijos. Molesto, de pronto la golpea fuertemente en el rostro dejándole un moretón en el ojo derecho. A la mañana siguiente le pide perdón, y le dice que vayan a enterrar a sus hijos a la montaña.

Las cámaras captan todo el recorrido que la pareja tiene que hacer para llegar a la punta de la montaña. Con tomas muy cálidas se pueden apreciar los inmensos valles cuando ambos se disponen a tomar descansos en su camino. Al llegar al lugar elegido, mientras Ignacio cava un pequeño hoyo en la tierra, Paulina saca de entre sus ropas un par de muñecos, una casita y una pequeña alpaca, todos hechos de barro. Cuando el hoyo está listo, ella coge un muñeco y lo besa. Luego, se lo da a Ignacio, quien tiernamente hace lo mismo. Todas las figuras las colocan en el hoyo junto con algunas semillas. Y ambos regresan a su casa.

Ya en el pueblo la cámara atrapa algunas escenas de la cotidianidad: niños jugando, mujeres llevando y trayendo cosas, y algunos hombres cortando madera. De pronto todo es quebrantado por gendarmes que llegan a la comunidad en busca de algunos hombres. Irrumpen en la casa de Mallku y se lo llevan junto con otros dos. En un camino pedregoso los tres hombres van escoltados por muchos gendarmes. Atrás de ellos va el comandante, quien de un momento a otro les ordena que los suelten, y a los tres hombres que escapen. Dos de éstos lo hacen rápidamente, pero Ignacio les grita desesperado que no lo hagan porque los van a matar. Y exactamente eso sucede. Al último le disparan a Mallku en el estómago. Y pensando que le habían dado fin, lo dejan tirado al igual que a los otros dos hombres. Los disparos resuenan varios kilómetros a la redonda. Algunos niños se han percatado de lo sucedido y dan aviso al resto de la comunidad. Cuando las personas llegan, los otros dos hombres estaban muertos pero Ignacio seguía con vida. La imagen de un cóndor volando acompaña la escena.

Con ayuda de algunas personas de la comunidad llevan en una camilla a Mallku a la orilla de la carretera. Paulina ha decidido llevarlo con su hermano, quien vive en

La Paz a unas 12hrs de distancia. Lo logran subir a la parte trasera de un camión. La cámara acompaña breves momentos el andar del transporte donde se puede apreciar el agreste camino que les esperaba. Cuando llegan a La Paz, los enormes edificios los reciben. Paulina mira anonadada hacia el cielo con esas inmensas construcciones que entorpecían el andar de las nubes. En un corte de escena la película viaja a la fábrica donde trabaja Sixto, el hermano de Ignacio. El sonido ensordecedor de las máquinas llena la pantalla. Al salir del trabajo, Sixto se dirige a un partido de fútbol. Durante el juego sin querer pateo a un contrincante. “Disculpa hermano lo he hecho sin querer” le dice Sixto al hombre que se encuentra tumbado en el piso. El hombre le responde: “indio bruto”. Molesto Sixto, le grita: “¿Acaso has dicho indio? ¿Me has visto nacer? ”

Mientras tanto, Paulina y Mallku, que se encuentra mal herido, esperan a la puerta del cuarto de Sixto, quien vive en las orillas de la ciudad. Al llegar Sixto, se sorprende de ver a su hermano, y rápidamente lo introducen al cuarto, el cual estaba adornado, entre otras, con figuras del sagrado corazón de Jesús e imágenes de mujeres blancas. Sixto le pregunta a Paulina: ¿quién le hizo eso? A lo que ella responde: los gendarmes. Sin perder más tiempo, Sixto decide que deben llevarlo al hospital. En el hospital, reciben a Ignacio. El doctor lo examina, y le comenta: “esta gente siempre hace lo mismo, siempre llegan tarde.” El doctor pide hablar con los familiares. Sixto y Paulina escuchan atentos. Mallku había perdido mucha sangre y era preciso conseguir donantes, o sino compararla. Para su fortuna ni la sangre de Sixto ni la de Paulina eran compatibles. Era forzoso que la consiguieran, además de las medicinas. El total de la sangre y los fármacos ascendía a 700 pesos, pero Sixto sólo ganaba 200. Por lo que la desesperación empezaba a aparecer.

A las afueras del hospital Sixto compra para Paulina y él un par de panes y un café. Mientras comían, Paulina le comenta a Sixto: “hubiéramos hecho antes una ofrenda a los Dioses”. A lo que Sixto le responde: “aquí no hay Yotiris. La ciudad se ha olvidado de los Dioses.” Después de ese comentario, Sixto le vuelve a pedir a Paulina que le diga quién le hizo eso a su hermano. Paulina accede y le empieza a

narrar. Las escenas nos transportan al pasado donde Paulina va platicando que estaban en una muy buena etapa, porque esperaban tener pronto hijos, e Ignacio había sido elegido líder de la comunidad. Pero todo lentamente se empezó a transformar cuando llegó una extraña epidemia.

Las imágenes van dibujando una celebración llena de música, comida y bebida. Todos en la comunidad ríen y platican. Detenidamente la cámara pasa por cada uno de los asistentes al convivio. En ese momento es nombrado Mallku jefe de la comunidad. Al terminar el festejo un chamán llama a Ignacio y a Paulina para leerles la coca y decirles su suerte. En el futuro de ella todo aparece bien. Pero cuando pregunta por sus hijos, la Madre Coca les revela que algo anda mal y que ella está impedida para tener hijos. A la mañana siguiente, van a ver a unos familiares y les cuentan lo que el chamán les ha dicho. Sus familiares piensan que ha sido embrujada por enemigos, o que tal vez deban hacer una ofrenda a los Machulas. Uno de sus familiares dice que no cree que sea posible que un enemigo lo haya hecho, sino que “el mal ha llegado con los gringos.”

Mientras tanto, en una escena que nos regresa al presente, Sixto va con una comadre a conseguir dinero. La comadre viste típicamente como toda una cholita y tiene un comedor donde prepara platillos tradicionales, y parece que le va bastante bien con el negocio. Sixto intenta pedirle dinero y su comadre le dice que no tiene nada de dinero. En ese mismo presente la historia nos transporta con Paulina, quien espera a las afueras del hospital el regreso de Sixto. En su espera observa detenidamente a todos y cada uno de los enfermos, médicos y enfermeras que pasan frente a ella. Un clima de desesperación se puede apreciar que escapa de su mirada.

De nuevo en el pasado, Sanjinés nos transporta a la comunidad de Muyuri donde Ignacio se encuentra preguntándoles a las mujeres sobre este lugar y acerca desde hace cuánto no han podido tener hijos. Algunos habitantes le comentan que todo cambió con respecto a los nacimientos desde que llegó el Centro de Maternidad de

los extranjeros. Mallku decide preguntar en más comunidades de los alrededores y llega a la conclusión de que algo malo está pasando en ese lugar y que está afectando directamente la reproducción de los niños de varias comunidades de la zona. En un repentino salto al presente se muestra a Sixto en su cuarto angustiado por no poder conseguir dinero. Mira a su alrededor y no posee nada. En un acto desesperado quita las cobijas y decide vender la base de su cama. Las imágenes nos permiten ver a Sixto deambulando por las calles de La Paz en busca de un comprador de su cama. Parece que lo logra, pero solamente consigue 20 pesos.

En el pasado nuevamente, en la comunidad de Kajata donde Ignacio es el líder, el jefe de la gendarmería presenta a los extranjeros a la comunidad: “Estos señores gringos han venido a ayudarlos para que ustedes se desarrollen.” Los extranjeros traen consigo algunas ropas para regalar a los más jóvenes de la comunidad. Forman a los niños y les van entregando, entre otras cosas, chamarras, tenis, y playeras. Era una colecta de los hijos de los extranjeros que vivían en La Paz. Mallku observa cómo los niños se despojan de su ropa típica y se ponen la ropa traída por los extraños. Uno de los gringos se da cuenta de la mirada que Ignacio tiene puesta en los niños, se acerca a él y le pregunta: “¿Estas contento? A lo que él responde sin mostrar ningún sentimiento en su rostro: “Si, contento.”

Ya por la noche algunas personas de la comunidad de Mallku se reunieron para hacer una ceremonia, y pedirle a los Dioses que reparan esta situación: “Pachamama, Machulas, Achachilas les ofrecemos esta ceremonia para rogar por la fecundidad de nuestras mujeres. Que la Madre Tierra reciba este pizco sagrado y que evite que nuestra gente se extermine... para los de Kajata, Muyuri y otras comunidades... Madre Tierra recibe esta música sagrada de la fertilidad.” En todo momento la música tradicional de los andes acompaña las plegarias del chamán. Además, mientras estas palabras eran repetidas, un cóndor volaba no muy lejos como siendo testigo y mensajero de lo que ocurría.

En la escena siguiente se observa una casa de construcción distinta a las típicas de la zona, en esa casa viven los extranjeros, quienes por la mañana descubren en la ventana todas las ropas que el día anterior habían dejado en la comunidad de Kajata. Nuevamente, Sanjinés nos devuelve al presente y nos muestra a Ignacio muy grave en el hospital. El doctor que se encarga de la salud de él quiere explicarle a Paulina que es urgente que consigan el dinero para la sangre y los medicamentos, pero es imposible porque ella no habla español. Le pregunta a la enfermera sino sabe de alguien que pueda hablar quechua. Un niño enfermo es quien se encarga de transmitirle el mensaje. Después de escuchar lo que el niño le ha dicho, ella rompe en llanto.

Mientras Paulina espera el regreso de Sixto en el hospital, éste se encuentra desanimado por no poder conseguir dinero para curar a su hermano. En esos momentos se encuentra entre la muchedumbre de un mercado y un pensamiento llega a su mente: robar. De pronto su mirada logra ubicar a una señora quien carga un bolso, se percata que en su interior puede traer algo de dinero, ya que la señora luce de clase media-alta, y se para en varios puestos sacando dinero. Decide seguir a la señora por varios metros y se detiene junto a ella en los puestos de mercado. La desesperación estuvo a punto de hacerse presente así como el pensamiento de robar del bolso de la señora mientras ella estaba distraída. Pero no lo hace, y tan sólo deja que se pierda entre la multitud. En ese momento, empieza a sentir sobre su persona todas las miradas de los que ahí se encontraban. Se sintió juzgado y confundido. Después de no cometer el robo decide regresar con el doctor de Ignacio y pedirle ayuda. Éste le da el nombre de un doctor que le puede ayudar, y le dice que se apresure y vaya en su búsqueda.

De nuevo en el pasado, se ve cómo Mallku se acerca a la casa de los extranjeros. Mira por las ventanas y al parecer en el lugar no hay nadie. Decide dejar las ropas que el día anterior les habían llevado a los niños. Después decide entrar a la casa y observar qué es lo que hay. Sale de la casa y la rodea hasta encontrarse con el Centro de Maternidad. Una de las ventanas que da hacia el exterior estaba pintada,

pero tenía un pequeño orificio que permitía ver hacia un quirófano. Se asoma y se da cuenta que estaban interviniendo a una mujer. Después de ver esto regresa a su comunidad. En el camino se encuentra al jefe de los gendarmes, y éste le pregunta que por qué no colabora con los extranjeros, si ellos lo único que quieren es ayudar a la comunidad. Él no contesta y sigue su camino. Después de un rato en Kajata, los extranjeros deciden buscarlo, y le preguntan a un anciano por él, quien señala hacia uno de los lugares más altos de la montaña. Los extranjeros le preguntan que qué hacía ahí Ignacio. A lo que el anciano responde: “buscando iluminación.”

En el presente, Sixto va en busca del doctor a su casa. No lo encuentra, pero su esposa lo recibe pidiendo que espere en la parte de abajo. La señora baja con cuatro niños. Mientras bajan, ellos observan a Sixto, y uno de ellos decide jugar brevemente con él. Cuando llegan a la planta baja, la señora les pide a los niños que salgan a jugar al patio, pero lo hace en inglés. Ésta le explica a Sixto que su esposo no se encuentra, que ha ido a un almuerzo. Él le explica que es urgente que lo encuentre, porque la vida de su hermano corre peligro. A ella se le ocurre llevarlo a donde se encuentra su esposo. Llegan al lugar que parece ser un club privado, y la señora le dice a Sixto que espere afuera.

Nuevamente la película nos regresa al pasado donde se está realizando una ceremonia en la que se pide a la Madre Tierra que retire los malos espíritus de las comunidades. Se comenta entre los asistentes de la ceremonia que Martina Sapa ha muerto en el Centro de Maternidad. Todos presienten que algo ocurre en aquel lugar. Se preguntan por qué en Muyuri y en otras comunidades las mujeres no pueden tener hijos. Deciden preguntarle a la Madre Coca, quien les revela que en ese Centro la muerte está siendo sembrada en el vientre de las mujeres. Después de la lectura de la coca todos deciden ir a la casa de los extranjeros. Ya de noche es cuando los hombres de la comunidad llegan a la casa de los gringos, pero ellos no se percatan de su presencia, porque se encuentran bailando. Los pobladores irrumpen en la casa violentamente y sacan a los dos hombres y a la mujer. Los encararan diciéndoles que ya saben toda la verdad de su Centro y que los castigaran

de la misma manera. Los hombres serían castrados. En ese momento la cámara regresa a Mallku y lo enfoca como si él recordara lo sucedido esa noche.

De nuevo en el almuerzo del club privado, Sixto sigue esperando. En el interior del club, el almuerzo que se estaba realizando era en honor de los salubristas extranjeros que habían traído el bien a Bolivia. De tanto esperar, Sixto decide entrar a la fuerza al lugar, todos lo miran asombrados mientras el doctor continúa dando su discurso lleno de elogios para los gringos. Uno de los asistentes se levanta y le pregunta a Sixto que qué desea. Él responde que necesita ver al doctor Millán, que el doctor Moreno lo mandó, para ver si puede ayudar a su hermano que se está muriendo en el hospital. El doctor Millán le dice que espere, que ahora no puede atenderlo, y continúa su discurso: “hemos llegado a los tiempos donde el hechicero emplumado sea suplantado por el científico...” Sixto lo vuelve a increpar diciéndole que ya ha esperado mucho. El doctor ni siquiera lo mira. Mientras tanto Mallku muere en el hospital.

Finalmente, en una planicie con los andes de fondo se puede observar cómo dos personas caminan de frente a la cámara. Son Paulina y Sixto, algo en sus miradas ha cambiado drásticamente. Parece como si ambos hubieran despertado de un mal sueño. Algo más ha cambiado en Sixto, ya no viste la ropa de los occidentales, porta nuevamente su vestimenta típica quechua. Su semblante también ha cambiado, la cámara enfoca directamente a su rostro y parece como si mirara hacia el horizonte en busca de justicia. En ese momento se desaparecen ambos de la pantalla y aparece un fondo blanco. De la nada se levantan fusiles hacia el cielo, dándonos a entender que Sixto está dispuesto a seguir la lucha de su hermano Ignacio.

Ahora bien, podemos decir que, en primer lugar, Sanjinés con *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor* nos muestra sus principios políticos e ideológicos al proponer un cine que rebasa la idea del creador individual, y que además nos abre el horizonte hacia la creación de otras formas discursivas, que se pueden considerar verticales, en el sentido de construcción de signos culturales que responden directamente al

pueblo, y que no emanan de las estructuras o creaciones de un gobierno. A propósito, hay que mencionar que después de la Revolución de abril, Sanjinés consideró necesaria una reconstrucción estética de las formas discursivas del arte cinematográfico. De tal modo, consideró que era necesario reconfigurar los discursos, la cultura y el concepto de sociedad de la nación boliviana desde el propio pueblo, y no desde el Estado.

En esta película Sanjinés mostró una clara intención: regresar la mirada a aquellos que intentaron ser invisibilizados durante muchos años. Su construcción dialógica no apela directamente a un sólo individuo, sino más bien a toda una comunidad. Las capacidades discursivas y de acción del lenguaje cinematográfico en esta película fueron explotadas para mostrar, recuperar y dar nuevamente un espacio a la mayoría de las manifestaciones culturales que brindan cohesión e identidad a un pueblo. Por otro lado, podemos considerar la riqueza de la narrativa en la película, ya que salta entre presente y pasado, apelando a la participación activa del espectador, para que éste construya la historia y la vaya hilando o reconociendo con su propia historia. De hecho, otro punto interesante es el que la mayor parte de la película está en quechua, lo que sin duda es una forma de reivindicar la identidad y mirar el lenguaje como un signo importante.

Aunado a eso, también el principio de la película es significativo, ya que Sanjinés trata de capturar con la cámara la cotidianidad, la cual es atravesada por un acontecimiento extraño que podría cambiar el rumbo de la historia de todo un país, y no sólo de la comunidad. Es decir, recupera un hecho real y lo plasma en el celuloide. En efecto, la primera escena es impactante. Es la tristeza de Ignacio causada por no poder ser padre, la cual refleja con los golpes que le propina a Paulina. Después, la escena que desencadenará toda la historia viene a continuación: Mallku es sacado de su casa y junto con otras dos personas es acribillado. En ese momento las dos escenas no parecen tener conexión, pero es interesante descubrir que Sanjinés por medio de las imágenes que acompañan estas dos escenas ya comienza a insinuarnos lo siguiente: los colores de todas las

escenas serán en tonos terrosos, la casa de la pareja lucirá humilde en la punta de una colina, por medio de un paneo general de la cámara se nos muestra que todo el pueblo lucirá triste, y que el cóndor acompañará los pasos de los hombres que serán fusilados. Con esto, podemos notar que en *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor* lo primero que se trata de recuperar es el lugar geográfico donde habitan los pueblos. Con muchas tomas abiertas las imágenes intentan acercarnos a los lugares considerados alejados (o anulados) de la realidad social citadina.

Los espacios de representación son los que manifiestan todo aquello que en la vida de las comunidades representa una parte importante de su historia y de su identidad. Así que se puede decir que, de cierto modo, hay cuidado en las tomas, porque nada escapa a la mirada de la cámara, pues todo tiene una razón de ser dentro de la explicación que se nos trata de transmitir mediante las imágenes. Es decir, se nos muestran las viviendas, los niños jugando en las calles, los adultos haciendo las tareas del día, el sol golpeando con sus rayos de la tarde las montañas, entre otras. Sin embargo, en este caso no hay una reconstrucción total de los espacios de representación, porque muchos de ellos ya están ahí. De hecho, Sanjinés colaboró directamente con la comunidad para grabar, por lo que la comunidad, hasta cierto punto, decidió qué se grabara y qué no.

Ahora bien, como ya mencionamos, la narrativa de la película va dando saltos en el tiempo para contarnos la historia. En parte, esta organización del texto artístico cinematográfico responde directamente a la tradición oral de los pueblos, es decir, porque la oralidad no es plana, sino que a veces tiene movimientos temporales para nutrir la historia. Es así que Sanjinés decide incorporar este detalle a la estructura del texto artístico y así ampliar las capacidades discursivas y de acción del lenguaje cinematográfico. Otro dato interesante que podemos rescatar es que, desde un principio, la música que acompaña las imágenes está realizada por la propia comunidad con instrumentos como caja, charango, moceño, pinquillo, quena, siku, entre otros. De este modo, podemos también observar una forma de recuperación cultural por medio de la música de los pueblos.

En las escenas siguientes observamos cómo Sanjinés retoma varios signos propios de la comunidad con el fin de resignificarlos y usarlos para poder lograr una comunicación eficaz con el espectador, considerando que esos signos que descansan en la cultura, forman parte esencial de un sistema semiótico de comunicación ordenado, y que gracias al lenguaje artístico que construye un modelo de la realidad, se puede transmitir información de una manera diferente a los clásicos sistemas escritos u orales. Así, los espectadores pueden estar en contacto directo con la película, ya que la comunicación artística que reúne signos pertenecientes a dichas comunidades, puede crear conexiones racionales y emotivas profundas.

En este sentido, las primeras dicotomías que se dibujan en la película son, por un lado, cuando Paulina e Ignacio llegan a la ciudad en el camión de redilas, porque la mirada de ella vaga en las alturas de los edificios, su rostro refleja incertidumbre así como extrañeza de estar en un lugar que le parecía tan ajeno, aunque estuviera en el mismo país, y por otro, cuando Sixto golpea accidentalmente a un jugador de fútbol y se hacen de palabras, porque en tono de ofensa el hombre se dirige hacia él llamándolo indio, quien se enfurece y niega sus propias raíces. Es así que una división entre dos mundos se va trazando. Paulina se nota totalmente ajena a la ciudad a la que está llegando, la cual tampoco la reconoce a ella, y se muestra hostil y fría. En el caso de Sixto, existe una negación radical de los orígenes, porque su ropa y lenguaje tratan de asemejarse al modo occidental, e incluso cualquier alusión a los pueblos indígenas es denigrante. Por tanto, Sanjinés trata de enunciar una problemática basándose en signos que proceden de una estructura social muy bien establecida y que es necesario erradicar.

Otro detalle relevante respecto a signos propios de la comunidad, es cuando Paulina, comiendo un pedazo de pan acompañado de café, le dice a Sixto: “hubiéramos hecho antes una ofrenda a los Dioses”, y Sixto responde “No hay Yotiris. La ciudad se ha olvidado de los Dioses”, ya que para los pueblos andinos

es de suma importancia estar en conexión espiritual con sus Dioses. Parece que la modernidad social ha roto un vínculo entre los pueblos originarios y sus Dioses. De tal modo, Sanjinés nos muestra cinematográficamente la siguiente problemática: dentro de la estructura cultural, y como parte de la identidad de los pueblos originarios de Bolivia, la cuestión de la religión es una parte vital de la cohesión e identificación social. De hecho, al romperse este lazo, los individuos pueden llegar a sentirse apartados de la realidad y despojados de su identidad, lo que causa que sea más fáciles manipularlos. Un ejemplo claro es cuando a los niños de Kajata se les provee con ropas de los niños extranjeros que viven en La Paz.

Conforme avanza la película, Sanjinés intenta retratar más profundamente los elementos culturales que componen y dan sentido a las comunidades que permiten filmarse. Por ejemplo, la celebración en la que Ignacio es nombrado líder de la comunidad, donde gran parte de las escenas muestran, entre otros aspectos, la convivencia, la comida, la ropa y la música, la cual parece un viaje fugaz por las entrañas de las costumbres. Para los que somos ajenos a estas comunidades, la película nos permite acercarnos un poco a la organización interna de los pueblos, y a su cultura, que es parte esencial en sus relaciones sociales. Otros ejemplos de esto, son cuando van a consultar al chamán para ver la suerte de Paulina; cuando realizan una ceremonia para pedir por la fertilidad de las mujeres, y cuando consultan a la Madre Coca para saber dónde está la raíz de los males en sus comunidades.

En dichos ejemplos la importancia radica en comprender la actividad cultural, ya que comprendiendo el mecanismo semiótico de la cultura, podemos entender la tendencia y el camino de esos códigos socio-culturales que garantizan una estructura al interior de la comunidad, la cual puede traducirse en una organización que fomenta en los miembros de esa comunidad un sentido intuitivo de pertenencia que, a la vez, representa una barrera para todos aquellos códigos que estén fuera, en los términos de Lotman, de su *sociosfera*. Esos códigos de fuera pueden tener diversas intenciones, una de ellas es diluirse con los códigos locales para poder

imponer otro tipo de estructura social o política. Es justo la razón por la cual la comunidad está recelosa de la llegada de los gringos.

Lo anterior, da sustento a que los familiares de Paulina y de Ignacio empiecen a sospechar que los gringos han traído la desgracia con su Centro de Maternidad, y que en Ignacio se despierte una necesidad por descubrir qué es lo que está pasando con su gente. En consecuencia, camina de pueblo en pueblo recolectando información acerca de cuántas mujeres han dado a luz desde que los gringos llegaron. Poco a poco llega a la conclusión de que algo malo está pasando en ese lugar desde que los extranjeros llegaron a Bolivia. En cierto sentido, los gringos encarnan un sistema externo que trata de absorber o destruir a lo que se le opone resistencia para poder perpetrar un sistema social determinado dentro de los sistemas sociales locales. De hecho, cuando el comandante de los gendarmes en la comunidad de Kajata dice: “Estos señores gringos han venido a ayudarlos para que ustedes se desarrollen”. Conforme pasa la historia, vemos más una imposición que una ayuda. Aunque, en un acto de resistencia, podemos ver a Ignacio devolver las ropas.

Cabe mencionar que mientras Mallku espera moribundo en el hospital el regreso de su hermano con el dinero para comprar la sangre y las medicinas, cada que las escenas regresan a su rostro parece que en él agoniza todo un pensamiento milenario y todo un pueblo. Y cada que Sixto intenta buscar dinero sin éxito para ayudar a su hermano, en cierto sentido, representa esa forma de resistir y buscar una salida para las contrariedades presentes. Tanto es así que Sixto vende sus pertenencias, porque nada material vale más que la vida de su hermano, que la vida de alguien que proviene de su misma raíz; intenta buscar dinero con una comadre, quien ya se cree en un nivel más alto por ser mestiza, y finalmente, intenta robar por desesperación, pero no lo hace porque robar no va con las costumbres del pueblo.

En un intento más de Sixto por ayudar a su hermano, en el hospital le pide ayuda al doctor Moreno, quien le dice que vaya a buscar al doctor Millán porque él podría ayudarlo con la sangre. Es aquí cuando dos estructuras culturales en el mismo país sufren un choque: al llegar Sixto a la casa de doctor Millán (quien no se encuentra) es recibido por su esposa. Ella viste muy elegante y diferente de las mujeres con las que él convive. Además, los niños en el recibidor hablan y entienden inglés en un país donde la mayoría de la población habla quechua, aymara y español. En este contexto, dos Bolivias conviven y se desconocen. El espectador en este punto debe entender uno de varios mensajes que Sanjinés ha estado construyendo desde el principio: una atomización social que separa las diferencias, invisibilizando a las *minorías* que se consideran arcaicas y no responden a los cambios del progreso, lo cual se ejemplifica cuando Sixto tiene que esperar afuera del club privado y se da cuenta de todo lo que se vive en el interior, es decir, a lo que no tiene acceso, aunque viva en el mismo país.

Ahora bien, cuando entendemos el cine como texto, ante nuestros ojos llega otro nivel de entendimiento de la cultura y las costumbres que componen a un pueblo. Una estructura social y compleja puede ser discernible a través de una historia en imágenes contadas de una manera tal, que los espectadores se sientan parte de la historia que están viendo. Más que solamente disfrutar un espectáculo, Sanjinés en esta película trató de recuperar actividades esenciales de cohesión para que, superado el disfrute de la contemplación de la obra cinematográfica, los espectadores se sintieran partícipes de lo narrado, de lo dicho; para que fueran ellos mismos los que contaran su historia, siendo creador un participante más. De modo que el *protagonista colectivo* es el actor principal en *Yawar Mallku*, ya que, aunque la trama nos presenta a Paulina e Ignacio, en todo momento la comunidad completa es la que es aludida: la que realiza las celebraciones y ceremonias, la que sufre los daños y libra batallas.

Es así que en varias escenas se repite la participación del *protagonista colectivo*, nutriendo y ampliando el panorama del espectador al reproducir aspectos culturales

propios de los pueblos. Recordemos que para la mayoría de los pueblos originarios de América Latina, la cuestión de la comunidad tiene un gran peso a comparación de la idea individualista occidental. La formación en el sentido ético, moral, espiritual y cultural del individuo y de las sociedades parte de la participación activa de todos y cada uno de los que componen la comunidad. Al ser la comunidad un ente fuerte frente a los embates de nuevas formaciones políticas y sociales ajenas a sus raíces, sus manifestaciones culturales, que son la estructura fundamental de la reproducción de sus valores y costumbres, deben de resistir y hacerse presentes. Una forma en la cual el *protagonista colectivo* ejemplifica lo anterior es, justamente, en *Yawar Mallku*.

Algunas de estas escenas se muestran en la película cuando todos van a ayudar a recoger los cuerpos ejecutados por los gendarmes y ayudan a Paulina a llevar a Ignacio al pie de la carretera; en la fiesta donde es elegido Mallku líder de la comunidad; en el momento que el chamán lee la suerte de Paulina y de otros miembros de la comunidad; cuando comentan con sus familiares lo dicho por el chamán; durante la ceremonia para pedir por la fecundidad de todas las comunidades afectadas; cuando se realiza la ceremonia para pedir que se vayan los malos espíritus y se revela la verdad sobre el mal, y finalmente, cuando todos van a la casa de los extranjeros a hacer justicia por sus propias manos. Todas estas escenas exhiben de una manera contundente la representación de lo social y, de cierta manera, hacen una recuperación y conservación de la memoria, lo cual es una forma de perpetrar y seguir resistiendo en el tiempo, ya que la información se acumula en el seno de la comunidad y pasa de generación en generación.

En contraposición a lo antes mencionado, encontramos que en las escenas de Sixto, él tiene que luchar en un mundo hostil e individualista, porque la ayuda le es negada en varias partes y la búsqueda de dinero la tiene que hacer solo. En otras palabras, vive la desesperación en soledad y se enfrenta a diferencias culturales que no entiende al haber hondas diferencias en el mismo país. En efecto, Sixto no encaja en ese mundo donde la estructura social y las formaciones culturales

responden a un *dispositivo estereotipizador* pues la sociedad está dividida en clases sociales y raciales. Lo que se presenta ante nuestros ojos es, sin duda, una cultura extraña a los orígenes bolivianos que trata de generar otro sentido de pertenencia que no corresponde con las costumbres de la comunidad. Claramente dentro la película se está librando una batalla en y por la cultura y por sus signos.

En la película, encontramos signos, en los términos de Lotman, que toman un sentido profundo cuando logramos amalgamarlos dentro de la lucha de los significados. Gracias a la comunicación artística de las obras cinematográficas, el signo puede llegar a repercutir fuera de las esferas del propio arte y desempeñar en la realidad una función de transmisión de determinados contenidos que pueden, por un lado, reivindicar cierta información que concierne a la estructura social o cultural, y por otro, tergiversar la realidad para que responda, entre otros aspectos, a intereses de control de la memoria, la desaparición de identidades y la manipulación política.

Estos signos, a nuestra forma de ver, Sanjinés los expresa realizando muchos *close ups* a los rostros de los integrantes de la comunidad. Recordemos que para que algo se convierta en un signo y sea portador de significado debe formar parte de un sistema, representando en sí mismo una unidad cultural entera que sirva para transmitir información. En este sentido, los rostros encierran un millar de historias, cada rostro es un eslabón que forma parte de la comunidad, cada uno de ellos es pieza clave de la historia. En otro sentido, voltear a ver directamente los rostros es otra manera de visibilizar a cada uno de los que han tratado de borrar de la realidad. Aquí, el poder comunicativo del arte hace nuevamente participes de su realidad a todos aquellos silenciados por años y excluidos del presente. Así que Sanjinés intenta reforzar el sentido de pertenencia gracias a la recuperación de la estructura cultural propia de las comunidades enfocando directamente los rostros, ya que eso nos permite adentrarnos en el alma de los pueblos.

Asimismo, el vuelo del cóndor, que es otro signo que podemos mencionar, solamente tiene dos apariciones a lo largo de la película. Éste es el ave

representativa de los andes, que guarda un significado místico para las comunidades, y que es el símbolo del poder, orgullo, fuerza, equilibrio y libertad de los pueblos andinos. Un ejemplo es cuando un cóndor sobrevuela el momento en el que Ignacio es atacado por los gendarmes y llevado en la camilla hacia las orillas de la carretera. De cierta manera, ahí la libertad y el pueblo entero están sin embargo atacados, por lo que el cóndor funge como un testigo que huye, en sentido figurado, en busca de ayuda. Otro momento en el que el cóndor hace su aparición, es cuando se realiza la ceremonia para pedir por la fertilidad de las mujeres. El cóndor ahora representa el signo entero de la cultura que busca un equilibrio y una respuesta en sus propias raíces, y por tanto, simboliza la fuerza del pueblo entero.

Finalmente, Ignacio muere tras luchar por la justicia que a las comunidades les ha sido arrebatada, mientras que Sixto, después de haberse enfrentado a las vejaciones de la ciudad y a la discriminación, decide regresar al origen. En ese instante Sixto encarna un signo con un contenido transformador: ha entendido el precio de dejar su comunidad y las penurias que su pueblo ha sufrido a manos del mundo en el que ha tratado de encajar. Así que nos transmite un mensaje que expresa la necesidad de lucha y recuperación de su lugar en la realidad. El final de *Yawar Mallku* no es cerrado, Paulina y Sixto caminan recto hacia la cámara, hacia el futuro, hacia el destino. Por último, las armas de pronto se levantan como un símbolo de que la lucha de Ignacio, que es en sí la lucha de todo un pueblo, continuará no por venganza, sino por justicia histórica.

5.3 La construcción social de *El Joven Rebelde*.

Como mencionamos en el tercer capítulo de este trabajo, después del triunfo revolucionario el proyecto cultural del movimiento libertador se enfocaría en borrar las estructuras políticas y sociales, y toda una construcción ideológica que estaba diseñada desde el exterior y no respondía a la nueva realidad de la mayor de las Islas del Caribe. Por lo que la labor de la política cultural revolucionaria estaría encaminada a crear nuevos ciudadanos que respondieran a los preceptos de la

Revolución. Lentamente las expresiones artísticas servirían como plataforma de proliferación de las ideas revolucionarias. Como mencionamos en capítulos anteriores, la industria cinematográfica no sería ajena a estos cambios: primero la nacionalización de este sector, después una urgente necesidad por crear discursos y mensajes que estuvieran plasmados en el celuloide y que llegaran a la mayor cantidad de personas en un corto tiempo, y por último, la profesionalización de ciertas personas para alcanzar una eficacia estética. Todo lo anterior sería vigilado y controlado por una sólo entidad institucional que regularía los discursos.

De este modo el ICAIC fungiría como el diseñador de los temas a abordarse y regularía todo lo concerniente a las exhibiciones. Esta institución resultaría de una estructura cerrada, es decir, en el ámbito cinematográfico solamente desde sus filas la nueva realidad revolucionaria de Cuba sería descrita y transmitida. En ese mismo lugar, solamente unos cuantos tendrían el derecho de describir y crear el cine que todos los demás consumirían. Esas personas serían las encargadas de dar forma y movimiento a los discursos revolucionarios emanados del Estado. La verticalidad impediría que ideas contrarias a las del proceso revolucionario tuvieran un lugar. Un control absoluto de los discursos y de los significados daría más adelante una falta de reconocimiento por parte de los espectadores en los temas de las expresiones artísticas.

De modo que en el lenguaje cinematográfico, mostrado por Julio García Espinosa, yacerán mensajes y significados que tendrían el propósito de romper las barreras del tiempo, mostrando y transmitiendo la ideología revolucionaria. Además, se daría a la tarea de tratar de llegar a los espectadores y motivar sus conciencias, para realizar un cambio al unísono de los nuevos ideales para despojar de sus mentes y espíritus las viejas ideas y costumbres, que por mucho tiempo pervivieron en la sociedad cubana. Entonces, Julio García Espinosa en *El Joven Rebelde* nos propone la manera en que los individuos deben asumir sus obligaciones frente al proceso revolucionario, y cómo, poco a poco, en ese contexto, se debía dar una

despersonalización y dejar de lado la individualidad en aras de un proyecto que culminaría en el bien de la sociedad en su conjunto.

Este filme de García Espinosa pareciera ser una película emanada de la inspiración del cineasta debido a la agitación del momento histórico, pero la realidad es otra. El nacimiento de esta película se da por encargo (como muchas inmediatamente después del triunfo revolucionario). Al igual que otros cineastas que eran fieles seguidores de la Revolución (como Tomás Gutiérrez Alea), García Espinosa continuaría con una tendencia marcada desde el Estado y aplicada por el ICAIC. Los mensajes y signos que debían ser transmitidos respondían a la urgente necesidad de transformar la manera de cómo se concebía la vida en la nueva Cuba, y a cuáles eran los comportamientos a seguir, así como a las ideas que debían regir, de ese momento en adelante, los pasos de la sociedad entera.

Es así como *El Joven Rebelde* nos muestra la historia de Pedro, un joven campesino que abandona su hogar para unirse al Ejército Rebelde, radicado en la Sierra Maestra. El amor, la amistad, la lucha por sobrevivir y triunfar se van sucediendo hasta desembocar en la Batalla de Guisa, decisiva para la Revolución y en la que Pedro alcanza la madurez como combatiente. Toda la película mantiene un ritmo muy activo donde nunca se pierde la continuidad de los hechos. De una manera muy sutil se mezcla el documentalismo y la ficción. Los escenarios nos transportan a la vida cotidiana durante el proceso revolucionario, además, muestra de una manera muy delicada los paisajes en la sierra y en el mar. De cierto modo, podría parecer que aborda el tema desde una simplicidad estética y discursiva. Pero como veremos las cosas no son siempre lo que parecen.

La película inicia con el sonido del caminar de un reloj, mientras una cámara enfoca en *close up* el rostro de Pedro que entre abre uno de sus ojos. El sonido del reloj y la juventud que él muestra nos alude a la idea de necesidad del despertar de las jóvenes masas ante el movimiento revolucionario. De pronto, Pedro se incorpora y mira a su alrededor a toda su familia dormida y sale sigilosamente de su casa sin

que nadie se dé cuenta. A unos pasos de la salida su madre lo alcanza y le ruega para que se quede, argumentando que quién le ayudaría a su padre en la siguiente zafra. Él no titubea y sigue su camino. Más adelante se encuentra con un amigo al lado de una carretera, los dos se ocultan cuando ven pasar tanques con soldados de Batista. Pedro inicia un diálogo con su amigo refiriéndose a que necesitarían armas al llegar a la Sierra, y el amigo le dice que resolverá ese problema cuando lleguen con su tío y roben un revólver.

Ambos muchachos se dirigen hacia un ingenio azucarero donde trabaja el tío del amigo de Pedro y donde robarán el revólver. En el camino los dos muchachos muestran una actitud de ingenuidad, felicidad y esperanza. Encuentran unas naranjas y todo parece complicado, pero para Pedro no, quien decide no sólo compartirle de su comida a su amigo, sino también su ánimo y esperanza de que todo mejorará cuando entren en la lucha. Cuando llegan al ingenio una Jeep con letras American Sugar Co. casi los atropella, el conductor les grita con mucha furia en inglés que se quiten del camino. Ninguno de los dos entiende y siguen su camino. Al llegar con el tío del amigo de Pedro, quien saluda e intenta entrar al cuarto donde tiene el revólver. El chico es descubierto por su tío cuando intenta robar el revólver de un viejo ropero. Encolerizado, el tío corre a Pedro y le advierte que no mencione que lo conoce a él y a su sobrino. Así que Pedro continúa en solitario su camino.

Mientras duerme bajo la sombra de un árbol después de una larga caminata, un hombre a caballo lo observa y decide acercarse. Ya montado Pedro en el caballo termina de despertar y el jinete le pregunta: “¿A dónde te diriges?”, y Pedro le responde: “a buscar trabajo al cafetal”. Y el jinete le responde: “si dices eso te van a matar”, mientras continúan cabalgando hacia la Sierra Maestra. Antes de que Pedro llegue a su destino, ambos arriban a un pueblo donde los militares tienen un cerco para impedir el paso a todos aquellos que quieran unirse o ayudar a las fuerzas revolucionarias. Mientras esperan observan cómo los militares interrogan a un anciano llamado Julian, quien es detenido por cargar demasiadas latas de aceite de leche de malanga. El anciano asevera varias veces que es para sus hijos ante el

cuestionamiento excesivo de los soldados. Los militares no le creen y por orden del sargento lo meten al cuartel.

Mientras Pedro y el jinete esperan su turno para ser interrogados, hay un corte en la escena principal, y un paneo de cámara horizontal nos transporta a un instante de la vida cotidiana alejada del conflicto revolucionario. Se ve una muchacha limpiando el pórtico de su casa, personas caminando normal por la calle y a un soldado que deja momentáneamente su puesto de guardia para acompañar a jugar a unos niños al final de la calle. Mientras todo esto ocurre, el turno del jinete y de Pedro de ser interrogados llega. El sargento los detiene e inicia un monólogo donde alude que la Revolución esta “alborotando a la gente” y que ha llegado a “confundir a los pobres ignorantes” que no saben que la “propiedad privada hay que respetarla.” Inmediatamente mira al jinete a quien le hace gritar “abajo la Revolucion”. Éste lo hace porque sabe que su vida peligra, pero en el momento de hacerlo agacha la mirada.

Esta escena es abruptamente interrumpida por el sonido de un estallido de un arma de fuego al interior del cuartel. Los soldados han dado muerte al anciano Julián, quien, probablemente, se negó a cooperar con los militares. En ese mismo momento las escenas de la vida cotidiana son trastornadas: la chica se mete a su casa, los caminantes huyen y el soldado vuelve a su lugar de guardia. El sargento ríe y deja pasar a los viajeros. Muchos metros más adelante Pedro desciende del caballo y decide seguir su camino hacia la Sierra Maestra. En su andar, llega de noche a otro pueblo donde entra a una cantina. Observa que un soldado un poco ebrio intenta coquetear con la mesera del lugar y descuida su arma. Pedro aprovecha un momento de descuido del soldado y roba el arma del soldado. Éste se da cuenta y va detrás de Pedro. Al llegar a una zona de cultivo, Pedro se encuentra acorralado entre el soldado y una malla de púas. Amenaza al soldado con su propia arma de que no se acerque, el soldado le ofrece 5 pesos si le devuelve su arma, pero Pedro se niega y dispara sin hacerle daño al soldado que sale huyendo. Y así Pedro continúa su camino.

Luego, Pedro aparece durmiente y abrazando el arma, sin percatarse que una pequeña niña lo observa. Cuando despierta, interroga a la niña acerca de dónde están los revolucionarios. La niña no responde. Ambos se distraen al divisar no muy lejos a una iguana tomando el sol sobre una piedra, y deciden ir a cazarla. Justo cuando iban a atrapar al animal los revolucionarios se hacen presentes. Interrogan a Pedro sobre qué hace ahí. “Vengo a servir a la revolución”, les dice. Le preguntan sobre cómo es que obtuvo el arma, y Pedro narra los hechos. A lo que uno de los revolucionarios le responde: “tu serás un buen rebelde”. Luego, otro de ellos se le acerca y le quita el arma. Pedro se opone aseverando que el arma es suya, pero el otro le responde: “Aquí las armas son de la Revolución.” De pronto, Pedro dirige su mirada hacia la niña que hace del baño de pie. Entonces, uno de ellos se da cuenta de la curiosidad de Pedro y le dice: “¿Creíste que era una niña?” A continuación el niño da una hoja con información que logró obtener de los pueblos vecinos. El niño resultó ser un espía que trabajaba en nombre de la Revolución.

A su llegada al campamento en la Sierra Maestra, Pedro reconoce a Luis, un habitante de su mismo pueblo. Pero, Luis decide abandonar el campamento no sin antes advertirle a Pedro que la vida es muy pesada en ese lugar: “nos levantan a las 5:00 am; después 8 horas corres; estudias 3 horas donde te enseñan a leer y a escribir, y además hay hambre y frío.” A Pedro no le importa y decide quedarse, solamente le pide que le diga a su madre que él está bien. Ya adentro de un improvisado cuartel los recién llegados al campamento son interrogados acerca de su lugar de origen y si es que saben leer y escribir. Sobre este punto, Pedro miente para saltarse las 3 horas de escuela. El comandante en ese momento les dice que olvidaran su nombre y tomaran el nombre del pueblo de donde vienen. Y luego, les advierte lo siguiente: “entrarán a una nueva vida llena de responsabilidad. Ahora empezarán a comprender lo que es la Revolución.” También les comenta que un reglamento es el que regirá sus vidas y se deberá de cumplir al pie de la letra, ya que en ese lugar todos “se juegan la vida.”

Y continúa el comandante: “Si alguno quiere retirarse está a tiempo”, mientras mira de frente a los recién llegados. La cámara recorre con una panorámica horizontal interrumpida las espaldas de cada uno de ellos mientras el sonido de los pájaros acompaña dicho movimiento. Ninguno responde que se quiere ir. Gracias a un barrido de cámara se nos transporta hacia las afueras del cuartel. En las escenas siguientes se muestran los ejercicios físicos del ejército rebelde. Pedro empieza a mostrar una actitud de soberbia y altanería ante el tipo de entrenamiento que se da en el campamento y, además, ante sus superiores y demás compañeros: a cada momento se cuestiona el por qué no luchan. De hecho, todas estas actitudes irán incrementándose mientras se desarrolla la historia.

Durante la noche, en la zona donde hay unas hamacas como dormitorios, todos se reúnen a escuchar lo que el comandante del batallón está leyendo: “El pueblo que quiere morir se vende a un solo pueblo y el que quiere salvarse se vende a más de uno.” El comandante le pide al rebelde que se encuentra a su derecha que continúe con la lectura de un libro de José Martí: “debe verse con miedo este mal hábito de entregarse a un cultivo exclusivo”. El libro sigue de mano en mano hacia la derecha y los muchachos van leyendo frase por frase: “cuando todos los hombres sepan leer, todos los hombres sabrán votar”; “las revoluciones son estériles cuando no se firman con la pluma en las escuelas y con el arado en el campo”. Pero, la lectura se interrumpe cuando uno de los compañeros confiesa que no sabe leer, y solamente cometa: “¿a Martí le dio tiempo de escribir todo esto?”. Luego, la lectura continúa con la siguiente persona: “todo nuestro anhelo está en poner alma a alma y mano a mano a los pueblos de la América Latina.”

Cuando esta última frase es dicha, es el turno de Pedro para leer. El comandante le pide que lea el que le guste, pero él se niega argumentando que no tenía ganas. Vuelve a insistir el comandante con la lectura y Pedro responde: “aquí se hace de todo menos pelear.” La escena es interrumpida por una transmisión de Radio Rebelde con información relacionada a la explotación de la industria azucarera y la urgente necesidad de una reforma agraria que emanará de la lucha revolucionaria.

A la mañana siguiente todos se dirigen a que les den su desayuno: un poco de café, un pequeño trozo de queso y medio plátano, que era el alimento de todo el día. Al finalizar el desayuno todos los pelotones son convocados a los ejercicios físicos militares. El comandante que supervisa el pelotón donde se encuentra Pedro manda a éste a la escuela. De pronto, se escucha el sonido de un avión acercándose y repentinamente el campamento es atacado con metralletas y bombas. Todos huyen al refugio. Dentro, todos esperan pacientes a que acabe el ataque, mientras comparten un cigarrillo.

Cuando regresa la calma al campamento todos salen del refugio para descubrir una bomba americana sin explotar con una imagen de unas manos entrelazadas y una frase en inglés: *mutual defense*. Uno de los compañeros llamado Habana molesta a Pedro (Palma) con respecto a que no pudo leer lo que decía la bomba. En la escena siguiente todos los que no saben leer y escribir se encuentran en la escuela repitiendo las vocales. El profesor se da cuenta que Palma se encuentra distraído sin prestar atención a la lección. Molesto se dirige a éste y le pide que repita en solitario las vocales.

Una nueva escena comienza cuando todos desde la orilla de un peñasco divisan a lo lejos el mar. Deciden continuar hacia ese punto, pero antes descansan a las orillas de un río. Palma decide alejarse un poco del grupo hasta llegar a una zona del río donde una chica se encuentra lavando ropa. Ambos empiezan una conversación donde Palma le pregunta a la chica si le daban miedo las bombas, y ella responde que sí. Después le pregunta su nombre, y responde con una tímida sonrisa mientras pronuncia Isabel. Ella le pregunta si van al mar y si volverán por ese mismo camino. Palma le responde que van por sal y que sí regresarán mañana. Entonces, Isabel le encarga un caracolito del mar.

La conversación es interrumpida por los compañeros rebeldes que buscan a Palma para continuar su camino. Al ver que estaba con la chica lo molestan, y él reacciona enojado y los corre. Con tristeza le confiesa a Isabel que pronto dejará al ejército

rebelde para “buscar un lugar donde sí se pelee.” Antes de retirarse y continuar su recorrido hacia el mar le pregunta a la chica dónde vive. Isabel le responde que detrás de la loma, y se despide diciéndole Palma. Y él le responde con un notorio enfado: “yo me llamo Pedro”.

La imagen de Pedro se difumina y da paso a la siguiente escena donde se ve a todo el grupo llegando a la zona de los salares al lado del mar. El grupo espera las órdenes del comandante Artemisa, quien les advierte que una fragata vigila toda la zona y que deben esperar hasta que las nubes escondan la luz de la luna para no ser descubiertos. A la señal del comandante todos corren hacia los montículos de sal. Presurosos todos abren sus costales y comienzan a llenarlos. Pedro deja a la mitad su costal y se dirige corriendo hacia las orillas de mar en busca del caracolito para Isabel. Lo coge y regresa rápidamente a llenar un poco más su costal con sal. En ese instante las nubes se mueven y permiten que la luz ilumine toda la zona. La fragata se da cuenta de la presencia de Pedro y comienza a disparar. Corre desesperado hacia sus compañeros, que se encuentran escondidos tras unos matorrales. Mientras continúan los disparos el comandante se acerca hacia Pedro y le pregunta: ¿Por qué demoraste?, y él responde: “tropecé”. Cuando termina el ataque toman el camino de regreso.

De camino al río donde se detuvieron, escuchan el sonido de un avión. La fragata ha dado aviso de la presencia de los rebeldes. Ese mismo avión empieza a barrer toda la zona tirando bombas. Los rebeldes lo único que pueden hacer es resguardarse a que pase el ataque. La cámara enfoca a Pedro, quien agacha la mirada para encontrar en el suelo el caracolito de mar que llevaba para Isabel, lo recoge con su mano derecha y lo lleva al corazón mientras consternado mira al cielo donde sobrevuela el avión. Bajo una tormenta llegan al pueblo donde vive Isabel. El lugar luce irreconocible. Se observa a la gente juntando sus cosas y desalojando la zona. La escena se acompaña por el fuerte sonido de la lluvia y de un bebé llorando. Los pobladores le comentan al comandante Artemisa que la aldea fue bombardeada toda la noche y preguntan tristes: “¿Cuándo acabará la guerra?”, y el responde que

pronto, que Camilo y el Che llegaron a La Villa, y Fidel estaba por los alrededores. Al final de este diálogo el comandante les deja la mitad del cargamento de la sal que llevaban al campamento.

En un cambio de escena se ve a Pedro buscando en la aldea destruida a Isabel. La lluvia continúa intensa. En su búsqueda, Pedro observa la destrucción del poblado: casas destruidas y animales muertos alrededor de su andar. Finalmente, logra dar con Isabel, a quien le sonrío. Ella lo mira de reojo sobre su hombro sin mostrar ningún signo de alegría. Pedro saca de su pantalón el caracolito de mar que Isabel le había pedido y él le había prometido llevar. Isabel regresa su mirada hacia su casa destruida, y voltea nuevamente a mirar a Pedro como sinónimo de despedida, porque ella junto con su familia abandonan el lugar. Ante su partida, Pedro agacha la mirada mientras observa en su mano el caracolito. Su cara luce desencajada.

Ya en el campamento, el comandante Artemisa se dirige a su pelotón en busca de voluntarios para que vayan a la búsqueda de otros compañeros que ya debían de estar ahí con el cargamento de queso. Pedro es de los primeros que se ofrece diciendo: “yo sé disparar.” El comandante lo ignora y nombra a otros tres compañeros: Campechuela, Habana y Guatemala. Cuando sus compañeros se retiran, Pedro dice en voz alta: “Negro de mierda”. Uno de sus compañeros alcanza a escuchar sus palabras y voltea furioso. Ambos inician una riña. Otros tres compañeros regresan a separarlos y a tratar de calmarlos. Guatemala le dice a Habana que no debió pegarle a Palma, y Habana responde: “Aquí no hay no negros ni blancos. Aquí todos somos iguales. Parece que la revolución no le ha enseñado nada. Se la pasa todo el tiempo fanfarroneando. Le dicen que ‘el fusil se coge así’ y él dice que coge el fusil mejor que nadie. Si le dicen ‘se apunta así’, él responde que dispara mejor que nadie.” Dejan a Palma solo, quien se nota desconcertado.

En la escena siguiente ya es de noche y se alcanzan a ver los compañeros que tenían que llegar desde temprano acompañados por los voluntarios que fueron en su búsqueda por la tarde. Se forma cierta confusión en el grupo al ver el cuerpo de

Habana entrando en el campamento dentro de una camilla improvisada. Campachuela se dirige hacia Pedro, quien está recogiendo sus cosas para irse del campamento. Se detiene al escuchar que Habana cayó por un barranco cuando venían con el cargamento de queso. Campachuela se dirige a su hamaca para guardar rápidamente un pequeño paquete. Mientras tanto, el cuerpo de Habana yace inerte sobre la camilla en el centro del improvisado cuartel. Su cuerpo está cubierto por dos banderas: la de Cuba y la del Movimiento 26 de julio. Mientras todos observan su cuerpo en silencio, comienza a escucharse la frecuencia de Radio Rebelde. El comandante Artemisa ordena que bajen el volumen de la transmisión, contempla el cuerpo del compañero Habana para, acto seguido, pedir que suban a todo volumen la transmisión de radio.

A la mañana siguiente los comandantes en jefe solicitan que todos los compañeros se reúnan: “ha ocurrido un hecho indigno en el Ejército Rebelde”, menciona uno de ellos. La noche anterior alguien había robado una ración de queso. En un tono amable uno de los comandantes pide que culpable confiese su crimen. No paso mucho tiempo para que Campachuela confesara que él había sido. En ese momento el comandante Artemisa se acerca al culpable y le pregunta: “Ayer cuando estábamos frente al cadáver de tu compañero ¿Cómo no sentiste la necesidad de decir ‘yo hice esto’? Lo toma del brazo y los dos se colocan en medio de la multitud. Le pregunta que si tiene algo que decir, a lo que Campachuela responde que no.

Acto seguido el comandante Artemisa inicia un discurso: “Ya se está combatiendo en Guiza. Dentro de unas horas muchos de nosotros estaremos peleando en el llano contra un ejército que tiene tanques, cañones, aviones. ¿Qué tenemos nosotros? Tenemos la confianza en los compañeros. Ahora sufre, pero antes tú mentías. Todos creían en ti y tu mentías. ¿Se puede tener confianza en ti Campachuela? Es muy fácil decir estoy con la Revolución pero ¿sabemos qué significa esa palabra? Significa cambiarlo todo, empezando por nosotros mismos. Tú sigues igual que antes. Cuba tiene muchas cosas: azúcar, tabaco, café. Es un país rico con un pueblo pobre porque hay muchos ladrones, grandes ladrones. ¿Cómo puedes

juzgarlos si robas la ración a tu compañero? Tú conoces el reglamento Campachuela, te lo leyeron y dijiste sí a todo. Las palabras no cuestan nada. Batista dice que defiende la democracia y asesina a miles de cubanos. Campechuela ha fallado dos veces: primero cuando cometió el robo, después cuando se quedó callado.

El comandante pidió que expresaran su opinión los compañeros que conocían a Campechuela. Algunos opinaban que él no era malo, pero todavía no entendía lo que era la Revolución. Otros, que el hambre era traicionera, pero que no robarían por lealtad a los demás compañeros. El comandante Artemisa pidió silencio ante el pequeño alboroto que estaba empezando a formarse. En ese momento, otro comandante se acercó a Campechuela y dirigiéndose a éste, pero también a los otros compañeros, expresó: “¡Qué joven eres! ¿Cuántos muchachos no han crecido en Cuba en medio de lo malo, viviendo al día como si eso fuese cosa natural? Lo que ha hecho Campechuela es grave sin duda, pero tiene sus causas: la falta de escuela, de trabajo, y de todo tipo de oportunidades, crea hábitos.” Este comandante pide a los jueces que se le dé otra oportunidad al acusado. Los jueces analizan el caso y deciden ejecutar la pena que señala el reglamento: expulsión total y definitiva de las filas del ejército rebelde.

Cuando Campechuela está abandonando el campamento, los comandantes piden a todos los demás que se preparen para una batalla. Pedro, ante el llamado, se detiene un momento y observa cómo se aleja el recién expulsado. Las escenas siguientes muestran el tiroteo entre las fuerzas de Batista y el ejército rebelde. Un hospital se encuentra justo en medio de la batalla. El pelotón del comandante Artemisa recibe órdenes de un comandante que ya se encontraba luchando en el lugar. Le pide que su gente los siga veinte metros atrás hacia la zona de la loma donde se libra lo más fuerte del combate. Los aviones tiran bombas sin piedad por toda la zona, ráfagas de metralla pasan muy cerca de los revolucionarios. Hasta ese momento, Pedro se da cuenta de lo que en realidad era un encuentro bélico. Desde

un punto comienza a ver al comandante Artemisa y a sus otros compañeros como toman posiciones de ataque.

De un momento a otro, Pedro reacciona y corre colina abajo para tomar su lugar en la batalla. Logra divisar a escasos metros una posición estratégica con una metralleta libre. Sin dudarlo corre hacia ella. Al llegar ahí, comienza a disparar contra el enemigo. Cuando trata de cubrirse, voltea a su derecha y descubre el cuerpo inerte del comandante Artemisa. Mira hacia el cielo como en busca de respuestas y en un momento introspectivo regresa su mirada al cuerpo de su comandante. Su mirada ha cambiado radicalmente, parece que ha entendido la dimensión total de la Revolución. No se había percatado que al lado suyo hay otra posición con metralleta. El compañero que se encuentra allí le pide ayuda para camuflajearse: “Oye tú, tírame una ramita.” Pedro, como hablando consigo mismo dice: “Me llamo Palma” y continúa atacando a las fuerzas de Batista con otra mirada y otra actitud.

Ahora bien, como adelantamos en páginas anteriores, consideramos que el cine es un contenedor y un vehículo de ideas. Es este sentido, podemos decir que en el caso de *El joven rebelde*, Julio García Espinoza volcó en el celuloide toda una construcción de ideas destinadas a causar un impacto y una transformación en el interior de los individuos. Claramente mostró una simpatía por todo lo que significaba la Revolución. Su postura política y su posición dentro del ICAIC desencadenaron que el cine que realizaba tuviera una carga ideológica determinada que daba una continuidad en el plano cultural, desde el arte cinematográfico, al proyecto revolucionario.

Su visión del cine como herramienta revolucionaria lo llevó a plantear verdaderas propuestas de significados y de mensajes desde las imágenes. La construcción dialógica del individuo que proponía García Espinosa partía de las capacidades discursivas y estéticas del propio cine, creando en *El joven rebelde* una historia que se comunicará directamente con el espectador y le transmitirá la urgencia de

entender todo el universo de las transformaciones que el nuevo proyecto político liberador había llegado a Cuba, así como esas transformaciones debían de calar y arrancar de raíz todos y cada uno de los viejos espíritus que Batista y los E.U.A. dejaron en la isla. De modo que las estrategias comunicativas tenían que ser pensadas en términos vocales y visuales: la imagen y la historia en movimiento serían eslabones que mantuvieran activamente atraído al espectador para empezar a sembrar en el todo el nuevo aparato ideológico revolucionario.

Es de tal forma que *El joven rebelde* plantea una historia en apariencia sencilla: un joven que toma la decisión de unirse a las fuerzas revolucionarias del ejército rebelde. En toda la película, García Espinosa se encarga de crear espacios de representación, mismos que resguardarán ciertos mensajes y signos específicos. Dichos espacios de representación jugarán un papel importante al ser las definiciones y las representaciones de lo social, lo cultural y lo político. En este caso, las diferentes escenas de la película van acumulando momentos importantes de la vida cotidiana de Cuba y de la cual se sostiene en buena parte el argumento de la misma: en el inicio de la película se hace clara la referencia de que Pedro es un campesino que vive lejos de la Sierra Maestra y que ayuda a su padre en la zafra (una de las principales actividades económicas del país). En el camino también se dibujan otras zonas rurales: al pasar por donde se encuentra el cerco militar o el pueblo que es destruido tras el bombardeo. Todas muestran una cosa en particular: lugares en donde la pobreza es visible, tratando de ejemplificar la situación de Cuba.

Así que, como hemos expuesto en páginas atrás, dichos espacios de representación albergan una gran cantidad de información, mensajes específicos y signos que resguardan especificidades necesarias para transmitir cierto tipo de construcción de certezas. En este sentido, en el transcurso de la película varios momentos serán los que enmarcarán los espacios de representación: la casa de donde sale Pedro tras el sueño revolucionario, el ingenio azucarero, el pueblo donde hacen guardia los militares, el campamento del ejército rebelde, la escuela dentro de ese mismo campamento, el salar o el campo donde se da la batalla final. En este

sentido, la película trata de anclar al espectador a lugares conocidos para crear un reconocimiento y una empatía, y por otro lado, dar a conocer lugares emblemáticos que tendrán una carga simbólica, por ejemplo, el campamento. Lo anterior servirá para ir creando el esqueleto ideológico de donde se sostiene el signo y el mensaje principal: la Revolución Cubana como único estandarte y guía de ese momento en delante de la vida en Cuba.

Los espacios de representación mencionados ayudan a ubicar el lugar en donde el espectador se encuentra en su realidad inmediata. De cierta manera, a lo largo de la película, dentro de dichos espacios se encontrarán también de manera específica signos claros que conglomeran todo aquello que tiene que ser erradicado y, al mismo tiempo, plantean las nuevas actitudes como individuos y como sociedad dentro del marco de la Revolución. Por ejemplo, encontramos algunos casos que coinciden con lo que estamos exponiendo: cuando Pedro y su amigo llegan al ingenio azucarero son casi atropellados por un estadounidense que va manejando una jeep y se distingue que es propietario dicho lugar. El azúcar es de Cuba, pero es manejada por extranjeros. Aquí se presenta la situación que la revolución trata de echar atrás: los recursos nacionales en manos extranjeras.

Otros ejemplos se presentan en las escenas observadas en el campamento: uno de los pilares claves de la Revolución en Cuba es erradicar el analfabetismo, por lo que no es raro que en la película exista una clara alusión al tema. Cuando entran las personas al ejército rebelde se les pregunta si saben leer y escribir, porque se sabe que la lucha va más allá de las armas y que un pueblo educado es mucho más fuerte para resistir a una posible manipulación extranjera.¹⁶³ Si al ingresar no sabían ni leer ni escribir, el propio campamento les proporcionaba una escuela y tiempo suficiente para el aprendizaje. Lo anterior es importante, ya que al interior del campamento las ideas de José Martí, por mencionar a uno de los pensadores, eran

¹⁶³ Sabemos que esto puede representar un cuchillo de doble filo. Si bien un pueblo educado resiste a una manipulación externa, también es más fácil de mantenerlo atrapado, si así se lo propone, dentro de un proyecto, al interior de cierta sociedad. Es decir, se educa para que solamente acepte ciertos discursos y no otros.

constantemente recuperadas. Por tal motivo la urgencia de que se erradicara el analfabetismo, para de esta manera poder transmitir mejor el andamiaje ideológico de la Revolución entre las personas.

El otro ejemplo es cuando Pedro casi al final de la película se refiere al comandante Artemisa como “negro de mierda” porque no lo deja unirse al grupo que va en busca de los compañeros encargados del queso. Cuando los separan, el compañero que regresa a golpearlo, es el que se encarga de recordarle otro de los pilares de la revolución “aquí no hay ni negros ni blancos”, y le menciona entre frases que debe de dejar la arrogancia atrás y que no ha aprendido nada de la Revolución. Es curioso cuando se desarrolla esta parte de la historia que Habana, el personaje que golpea a Pedro, es el que muere en la misión de búsqueda de los otros compañeros, y es el que es velado con las banderas de Cuba y del Movimiento 26 de julio.

En los párrafos anteriores podemos identificar que la Revolución empieza a ser, en los términos de Lotman, un signo en sí mismo, es decir: una unidad cultural entera. Esto debido a que de la Revolución se irán perfilando varios sistemas de organización que se encargarán de regir la estructura social y política del país. Además, el plantear a la Revolución dentro del filme *El joven rebelde* como un signo nos permite considerar la idea de que este movimiento político-social piensa, en efecto, en la cultura como una lengua, es decir, como un sistema importante y decisivo para la comunicación rápida, continua, controlada y eficiente de cierta información. Gracias a lo anterior, es que se puede expandir cierta estructuralidad social al considerar a la Revolución como un eje rector que se gesta en la propia cultura y cuyos hilos acomodan y controlan todos los demás aspectos de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, genera y mantiene cierto tipo de relaciones sociales.

Por tanto, estamos claros en la idea de que el cine es un arte, y como tal posee una organización interna como todo texto artístico. Dentro de la película encontramos una jerarquía de espacios de representación, mensajes y códigos. Lo más importante de rescatar en este punto es que existen espacios, mensajes y códigos

dominantes, mismos que serán los encargados de generar una estructuralidad dentro del filme y que esperan reflejar esa misma estructura en la cultura, para que ésta a su vez regule y modelice la realidad social. Es por ello que el realizador lleva a cabo una selección de determinadas imágenes, mismas que serán el contenido conceptual de la obra, es decir, su estructura.

En este sentido, partimos con la presentación encadenada de los espacios, la cual inicia en la casa de Pedro y termina justo en el campo de batalla. Los lugares representados han sido pensados detenidamente. No se presentan momentos de las personas de la vida cotidiana alejadas del bullicio de la Revolución. Lo que se presentan son imágenes que retratan en gran medida la vida que de ese momento en adelante debe girar en torno a la Revolución y un tipo de vida y las costumbres que se deben dejar atrás. Más claramente, la presentación y la relación de las imágenes de los espacios son muy definidas. Presentan por sí solas una cadena argumentativa y nos llevan a la formulación de una idea concreta: el movimiento revolucionario es y deberá ser lo único que dé sentido a la vida individual y social en Cuba. La casa de Pedro es el inicio, una casa humilde donde los agricultores de la zafra habitan en condiciones precarias. El inicio es muy rápido, solamente muestra el lugar de donde sale Pedro y su ímpetu por unirse a las fuerzas revolucionarias.

En las escenas siguientes se puede observar las grandes tierras cultivables de la Isla, de cierta manera una de las grandes tareas de la Revolución era realizar una reforma agraria, la cual generaría otra vez riquezas para el pueblo. En su andar, Pedro manda un mensaje al espectador: las tierras se ven sin arado, evaporas, desahuciadas. En una de las imágenes se ve a Pedro recargado sobre una cerca, a sus espaldas las tierras lucen tristes. El viento levanta la tierra seca y nos transmite una sensación de abandono. Pedro en ese momento simboliza a toda la juventud como esperanza frente a esos campos. Justamente la idea a comunicar recae en el hecho que Pedro va a unirse a las fuerzas del ejército para cristalizar el proyecto de devolver la vida a esas tierras. Además, recordemos que la carga simbólica toma

aún más sentido si consideramos que Pedro es campesino de origen, porque le ayuda a su padre en la zafra.

Más adelante Pedro llega al ingenio azucarero donde labora el tío de su amigo. Claramente se puede observar que el lugar es de los extranjeros. El paso por ese espacio es breve pero contundente. El jeep que casi los atropella nos transmite un mensaje, una idea cualitativa de la situación: las manos extranjeras que devoraron durante muchos años los recursos y las materias primas de Cuba. Como se nota en la película, Pedro y su amigo siguen de largo. Ellos nos transmiten nuevamente esta idea de continuidad para perseguir los ideales. Como en el párrafo anterior, nuevamente otra de las ideas a comunicar es el plan de contrarrestar los monopolios que se apoderaron de todo el comercio.

Como expusimos, tras ser descubiertos al tratar de robar el revólver del tío, Pedro es echado del ingenio y sigue su camino en solitario. Al llegar a la cantina, esta representara todos los vicios del ejército de Batista. Un soldado embriagándose descuida su arma al entregarse a la lujuria, se observa como Pedro toma ventaja de la situación y su necesidad de llevar consigo un arma para el campamento del Ejército Rebelde lo orilla a arriesgarse a robar y tomar el arma. La información para el espectador parece ser tomar riesgos, hay que enfrentar y ser más listos que el enemigo. Cuando huye con el arma y es acorralado el soldado le ofrece apenas 5 pesos, para Pedro la Revolución tiene mucho más valor que el dinero.

Al llegar a lo que parece ser ya la Sierra Maestra el espacio de representación más importante de la película se hace presente, el lugar donde se encuentran los rebeldes: su campamento. Cuando Pedro se encuentra con los rebeldes y entrega el arma robada del soldado de Batista a uno de los rebeldes empezamos a notar un contraste en el personaje, las sombras de toda una época regida por el sistema que la Revolución trata de tumbar se hace presente en Pedro, “el arma es mía” a lo que le responden “todas las armas son de la Revolución.” En este instante empezamos a ver más transparente la fisonomía del arte cinematográfico de *El joven rebelde* al

identificar que de esa escena en adelante los fenómenos acontecidos y los imaginarios planteados por el movimiento revolucionario como fenómeno de la realidad social dibujaran la estética del filme para lograr, antes que el entretenimiento, un acto de comunicación eficaz que logre atrapar al espectador.

En este mismo ínstate de la película García Espinosa llama a una reflexión para tratar de quebrar la idea de que la responsabilidad de la lucha es tan solo de unos cuantos. En la escena donde una niña mira dormido a Pedro abrazando el rifle todo cambia de un momento a otro cuando la niña trata de orinar y Pedro descubre que es un niño; además un espía de los revolucionarios que parece tener plena conciencia de que la actividad que desarrolla tiene suma importancia para la lucha que se está librando. De esta manera, el niño envuelve dentro de sí un mensaje directo para el espectador: esta Revolución traspasa generaciones y el compromiso es de todo aquel que esté dispuesto a entregarse por el bien de todos.

Con su llegada al campamento los fantasmas del capitalismo se irán haciendo cada vez más visibles en el personaje de Pedro. De alguna manera Pedro representa la lucha social entera dentro de las mentes de todos los individuos en Cuba. Por un lado encontramos los sueños emancipadores que se disponen a cualquier cosa con tal de cumplir la misión revolucionaria y, por otro lado, el individualismo, la arrogancia, la incomprensión hacia el propio proceso revolucionario, la ingenuidad y la falta de ambición por el progreso colectivo. Es hasta su llegada al campamento cuando Pedro realmente se dará cuenta que la Revolución es más allá que luchar con las armas y vencer a un ejército. Es cuando en el personaje se dará un verdadero conflicto ideológico y, conforme avance la película, un entendimiento real de todo lo que significa la Revolución.

Es de tal modo que cuando Pedro es recibido en el campamento se le bautiza con el nombre de su pueblo: Palma. Él no se siente muy cómodo con esto, pero lo acepta. El sentido de llamarlo por el nombre de su pueblo nos remite a la idea de querer unir a toda Cuba, los nombres de pila asomaban la individualidad, justamente

lo que el proceso revolucionario trataba de erradicar. Por otro lado, en ese recibimiento se le pregunto si sabía leer y escribir, a lo que él responde que sí, parece ser que para Pedro no es tan esencial dejar atrás el analfabetismo. Pero nuevamente la idea propuesta es hacer ver que la Revolución va más allá de las armas y se dispone a ser un proyecto modernizador que eleve la calidad de vida de los cubanos en todos los sentidos.

Durante los entrenamientos en el campamento Pedro se siente sobrado, muestra una actitud de rechazo ante los superiores, actúa como si todo lo supiera y como si manejara las armas mejor que nadie. Cuando en la noche se encuentran en los dormitorios leyendo algunos pensamientos de José Martí, Pedro no encuentra sentido a tal acto. Las frases a las que se les da lectura en esa escena van más allá de un encuentro bélico. Nos insinúan una transformación en los planos político y social, incluso, en toda América Latina. La actitud de Pedro muestra poca importancia al hecho de escuchar esas frases, él piensa que escuchar eso no sirve de nada. Para García Espinosa es preciso reproducirlas como síntoma de que el movimiento armado revolucionario estaba motivado por pilares ideológicos fuertes y que era necesario transmitir al pueblo que existían varias razones para que la revolución se hiciera presente y diera paso a transformaciones.

Conforme va avanzando la película, García Espinosa nos deja ver poco a poco sus intenciones con las imágenes que nos muestra. Por ejemplo, cuando los rebeldes van a coger su desayuno la cámara hace un *close up* directo a la comida que reciben, la cámara trata de mostrarnos con que poco son alimentados, mas sus fuerzas son alimentadas por otros intereses, ya que la charla que sigue a esta escena nos habla de esperanza y que las penurias que pasan en el campamento valen la pena. En una escena inmediata el campamento es atacado por aviones aliados de Batista que tiran bombas, los rebeldes corren al refugio. En su interior se suscita un comentario revelador: "si quisiéramos comprar aviones nadie nos los venderían." De cierto modo la escena nos deja ver la situación de aislamiento que tiene la lucha, como los cubanos enfrentaron con muy pocos recursos, pero con

mucho coraje y determinación, todo un arsenal y todo un ejército que contaba, incluso, con apoyo internacional; las bombas que se muestran son de “ayuda” de procedencia de E.U.A.

Un momento muy significativo donde realmente se dejara desnuda la contradicción y la falta de entendimiento de lo que significa la Revolución por parte de Pedro se desarrolla en la escena en el riachuelo camino hacia el mar. Pedro se encuentra con la joven Isabel, después de platicar y de hacer la promesa del caracolito de mar, sus compañeros van en su búsqueda para seguir su camino al salar. En su despedida Isabel se refiere a él como Palma, justo como sus compañeros lo nombraron. Corrigiendo este hecho voltea y también se despide de Isabel pero acentuando el acto de que su nombre era Pedro y no Palma. En este sentido, la comunicación artística trata de crear una conexión directa con el espectador al organizar a lo largo de toda la película una estabilidad semántica, por ejemplo, alrededor del personaje de Pedro. Lo que el creador cinematográfico trata de hacer, en este caso, es apelar directamente a las individualidades, hacerlas conscientes de que el espíritu revolucionario no puede triunfar si no se piensa solidarizar con el movimiento.

Aunque Pedro esta físicamente ahí, ideológicamente la revolución no ha penetrado en su pensamiento y en su actuar. Cuando están en el salar para hurtar una poca y repartirla con el pueblo, Pedro se desentiende de su labor y corre hacia las orillas del mar en busca del caracolito prometido. En esa acción Pedro trata de satisfacer sus deseos personales. Deja de lado todo lo que implica la “insignificante” tarea y huye tras la búsqueda del amor de la joven. Una acción individualista, que no piensa en el colectivo. La consecuencia de esta acción será que, al descubrir la fragata a Pedro da aviso a las fuerzas antirrevolucionarias y el resultado más adelante es el bombardeo. El acto blasfemo e individualista de Pedro, quien no pensó en la Revolución ni en su deber con ella, trajo como consecuencia que el pueblo donde vivía Isabel fuera atacado. Para la joven el caracolito de mar no tenía ya más importancia, ha perdido todo. El deseo pueril de Pedro no se compara con todo

aquello contra lo que lucha la Revolución: la pobreza, la injusticia, etc. ¿Valió la pena pensar solo en él?

Más adelante se dará una de las escenas más emblemáticas de la película. En el campamento tras el robo de la ración de queso, García Espinosa usa este momento en específico para volcar de una manera muy transparente algunas de las ideas principales que alimentaron el movimiento revolucionario y que deben, en cierto grado, alentar a los demás espectadores a seguir en su cotidianeidad la reproducción de esos mismos valores. Cuando el comandante Artemisa se dispuso a dar un discurso durante el juicio de Campechuela, en sus palabras estaban contenidas ideas como, por ejemplo: que la revolución significaba, entre otras cosas, cambiar todo, empezando por dejar atrás todos y cada uno de los malos hábitos que épocas pasadas habían dejado en cada uno de ellos; reconocer en plenitud todas las bondades naturales y materiales de Cuba; aceptar el hecho de que no poseen un gran equipo militar, pero que se tienen los unos a los otros y, por tal motivo, no se pueden traicionar entre ellos.

En las escenas finales es cuando se da la transformación de Pedro. Hasta el final de la película es cuando se cumplirá el anhelo de Pedro de luchar militarmente contra el ejército de Batista. Pero algo pasa súbitamente en su interior. El encuentro bélico no es como él se lo imaginaba, la situación por un momento lo supera. De golpe tiene que enfrentar la realidad. Cuando se dispone a asumir su papel como combatiente del ejército rebelde y busca una posición detrás de una metralleta, se topa con el cuerpo del capitán Artemisa. Por un instante Pedro parece que entiende la trascendencia de la ideología de la Revolución, incluso, no importa perder la vida en nombre de los ideales de la lucha. Parece que con la muerte del capitán perecen las ideas y el movimiento libertario, pero en Pedro se reaviva la llama y, finalmente, logra entender con plenitud todo lo que significa la Revolución. Es hasta ese momento cuando el mismo reflexiona y decide ser uno mismo con el movimiento y se refiere el mismo como Palma.

Ahora bien, en toda la película podemos observar el sentido funcional que se le otorga como signo a la Revolución desde el ámbito de la cultura, al cumplir como un sistema general de vida, control de la memoria o como justificación de actos del presente. Como un sistema general de vida nos referimos a que de cierta manera la Revolución como signo estará insertado, en los términos de Lotman, en una semiosfera, donde se conjugara en un sistema ordenado de comunicación para transmitir cierto tipo de información. En este contexto, se llevara a cabo la creación de códigos únicos, los cuales tendrán la tarea de realizar una modelización de la realidad individual y social en Cuba. En *El joven rebelde* la información a transmitir estará circunscrita en atender los menesteres relacionados con reproducir la ideología de la Revolución en cada uno de los espectadores. El personaje de Pedro encarnara la dualidad de los malos vicios del pasado que habitan en la mentalidad y en las costumbres de la sociedad y, por otro lado, el interés en la lucha y la disposición al cambio ideológico.

Con respecto al control de la memoria, podemos mencionar que en *El joven rebelde* la propuesta de García Espinosa transita en la lógica de controlar los significados que se perpetraran en el tiempo. Es decir, la información se jerarquizará y solamente la que se considere esencial para arraigar en la sociedad el juicio de la ideología revolucionaria tendrá el derecho de acumularse y reproducirse en el tiempo. Hasta cierto punto el hecho de controlar los significados en la memoria da la oportunidad a quien los controla de tener el poder de estructurar el presente a placer, justificando ciertas acciones sociales, culturales o económicas, presencias políticas, etc. Al mismo tiempo, como consecuencia de lo anterior, se dará una modelización de la vida, al ser ciertos significados, patrones y códigos los que se reproduzcan, dando como resultado que otras expresiones, opiniones etc. queden invalidadas ante la oficialización, repetición e imposición de una memoria definida.

Para ejemplificar un poco más lo expuesto en el párrafo anterior podemos mencionar el hecho de que en las escenas finales cuando Pedro conoce a Isabel,

su romance, coqueteo o deseo de pareja queda invalidado ante el sentido de que la Revolución está presente antes de los deseos individuales

En relación con lo de justificación del presente podemos decir que el uso de ciertos signos en concreto dentro de un contexto histórico determinado, logran construir una estructura cultural fuerte, la cual, mantendrá anclados a los individuos a ciertos valores, hábitos, costumbres, etc., los cuales respondan directamente a un proyecto social definido. Dicho proyecto, como en *El joven rebelde*, plantea la necesidad de actuar ante las nuevas situaciones de liberación política. Se esbozan comportamientos como, por ejemplo, el despojarse de los deseos individuales, de la necesidad de trabajar solidariamente bajo las reglas de la Revolución, la preparación tanto física como intelectual con relación a la ideología que se plantea. Todo lo anterior, siempre tendrá que corresponder al diseño social predeterminado, ya que esto permitirá que se reproduzca continuamente el proyecto revolucionario y deje de lado cualquier intromisión política – ideológica extranjera.

Con respecto a la formación estructural de la ideología, en esta película podemos notar que Pedro es el contenedor principal de una dualidad ideológica que vivió la sociedad cubana durante los primeros años del triunfo revolucionario. Esto es, como ya habíamos mencionado, al querer formar parte del movimiento, pero arrastrar dentro del mismo toda una estructura ideológica que no correspondía con la Revolución. También es de destacar que la propia narrativa de la película está pensada para lograr una propuesta semántica que llegue a articular en el espectador un entendimiento de la situación y de la interiorización de las nuevas ideas para poder dar paso a la aceptación de dicha estructura ideológica. En este sentido, el cineasta trata de llevar a cabo la producción de bienes simbólicos donde recaen los significados culturales de la sociedad en construcción. Estos pueden ser desde el anhelo de querer formar parte del ejército de Pedro por parte de Pedro, pasando por todo lo que representa el comandante Artemisa hasta el funeral de Habana cubierto por dos banderas.

Es de este modo que la formación estructural de la ideología dentro de la película se dará gracias, por un lado, al interés de Julio García Espinosa como autor que responde directamente a los intereses del gobierno revolucionario; las imágenes que creara estarán destinadas a responder a una necesidad de comunicación inmediata de todo el andamiaje ideológico que pretende perpetrar en la realidad el proyecto revolucionario. De tal modo la función de las imágenes, en este caso, responderán a los cambios históricos coyunturales y a la necesidad de visibilizar radicalmente el cambio social. Por otro lado, la película se alejara de la simple expresividad y puede ubicarse en la dimensión recepción-persuasión de la comunicación de modelos mentales que pretenden asentar en los individuos certezas, y con esto nos referimos a que dichas certezas estarán creadas para que los individuos “vivan” la Revolución, mas no para que la cuestionen.

Es decir, las imágenes cinematográficas se encargaran de brindar a los espectadores una concepción de la realidad y, al mismo tiempo, determinara cierta praxis social. La Revolución planteara todo un horizonte simbólico para establecer los roles sociales de los individuos dentro de dicho proyecto político-social. Dicho horizonte dotara, en ese momento histórico, a los individuos de normas y formas de conducta pero no de conocimiento de la realidad. Es así que la Revolución seria pensada como un ente regulador de la vida cotidiana. Es aquí donde encontramos desafortunadamente una desventaja, una ruptura entre el gobierno y el pueblo. Es decir, en este caso, García Espinosa como creador cinematográfico y como simpatizante activamente político de la Revolución, tendría derecho de controlar las imágenes y sus significados. Solamente ciertos sectores de la sociedad tendrían la capacidad de enunciar lo que era la vida. Los otros, el pueblo, tan solo serían receptores pasivos de las ideas implementadas desde arriba.

Es por lo anterior que en este proyecto de investigación, y para el caso cubano de *El joven Rebelde*, es que nos referimos a las imágenes cinematográficas como imágenes hegemónicas para ejemplificar el hecho de que para nosotros dichas imágenes se presentan al individuo como una imposición y no como un dialogo con

el espectador en el sentido de que este último se sienta escuchado y visto y esto se refleje en la pantalla. En este sentido las imágenes hegemónicas no son imágenes abiertas, es decir, imágenes que están dispuestas a estar atentas a lo que el espectador tenga que decir de su propia realidad. Es por ello que, al menos desde la cinematografía, podemos ver a la ideología como un resultado, ya que semánticamente es la construcción determinada de todo un proceso de creación de significados que no están dispuestos ceder espacio ante otras interpretaciones que no provengan desde las cúpulas donde se concentra el poder. Es por ello que las imágenes hegemónicas son una concreción de ideas que se pretenden instaurar como únicas, verdaderas e inapelables

Es así como en *El joven rebelde* todo lo que se logra observar es un enaltecimiento de las ideas revolucionarias que permean y deberán plasmarse en la vida cotidiana de la sociedad en la Isla. Existen lugares de identificación para el espectador, pero estos lugares no se refirieren a un dialogo abierto, son más bien reglas o códigos de comportamiento que se deben de asumir ante los nuevos acontecimientos. Se buscara una dominación mental y emocional, además de la jerarquización y mantenimiento de algunas ideas sobre la sociedad y de manera dinámica manipulara como se conoce el mundo. Esto dará como resultado que la sociedad tome una dirección respondiendo a los intereses de un grupo en particular.

Conclusiones.

Finalmente todo lo anterior expuesto nos lleva a las siguientes conclusiones:

El cine es un arte que puede rebasar los límites del simple espectáculo y tiene la facultad de atesorar emociones, pensamientos, épocas, etc. De hecho el cine debe ser considerado un documento que, al igual de los documentos escritos, posee un valor histórico y social de gran importancia. Su construcción estética le posibilita que la información emanada de las películas pueda introducirse en las mentes y en los corazones de los espectadores, facilitado lo anterior gracias a que las imágenes reproducen una parte de la realidad con un determinado contenido ideológico y discursivo que el espectador logra asimilar.

En el desarrollo de nuestra investigación consideramos importante resaltar la perspectiva histórica, entendiendo las películas como construcciones artísticas que responden directamente a un contexto determinado y a ciertos intereses de grupo. Esto nos permitió adentrarnos a las ideas de la época y a sus consecuencias en un nivel político que de cierta manera afectaron el nivel artístico. Además, fuimos capaces de vislumbrar como el cine, puede ser manipulado dependiendo de las circunstancias. Pero esa manipulación no se da simplemente en el nivel del discurso cinematográfico, sino que encuentra la manera de impregnar la construcción artística con ideas y necesidades determinadas.

Es de esta manera que podemos hacer discernible la idea de que es posible un diálogo directo entre los procesos sociales y sus imágenes, siendo estas documentos dinámicos que materializan el pensamiento de una época y lo transmiten de una manera distinta, más emotiva, más directa, al apelar a varios sentimientos de unidad social, identidad, pasado histórico, etc., elementos que componen el telón cultural y aportaran un alma al sentido de nación.

En lo que respecta a la historia del cine en Bolivia, podemos concluir que la existencia de una industria cinematográfica en aquel país no fue sencilla. Antes de la Revolución de 1952, casi no se realizaron producciones nacionales y no existía un apoyo total por parte del Estado. Las exhibiciones fueron contadas y la mayoría estuvieron a cargo de manos extranjeras, principalmente Hollywood. Con la llegada de la Revolución, el gobierno del Movimiento Nacional Revolucionario, se planteó la necesidad de realizar cambios profundos a nivel político y cultural. Esta transformación se daría paulatinamente, pero en el ámbito cinematográfico, durante los primeros años del triunfo revolucionario, el cine se puso al servicio del Estado.

El único intento estatal por apoyar el desarrollo de la industria cinematográfica en Bolivia fue la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano. El gobierno nunca valoró su potencial y el instituto fue únicamente utilizado como plataforma de informativos gubernamentales. Durante muchos años este instituto no cumplió con una función formativa (como su nombre lo menciona), ni logró generar una cantidad considerable de producciones fílmicas nacionales.

Con la llegada de Barrientos al poder el ICB fue reabierto bajo la dirección de Jorge Sanjinés. Este cineasta logró tener, gracias a su formación política y artística, una visión de que el cine debía de servir a los intereses del pueblo y no del Estado, uno de los verdaderos pilares de la Revolución de 1952. Esa visión lo llevó a proponer dentro del ICB la creación de seminarios de carácter formativo. Fuera de este Instituto, formó el grupo Kollasuyo y creó una Escuela Fílmica, un Cine Club y logró gestionar una publicación de un boletín cinematográfico. Sanjinés tuvo una visión más amplia de lo que era el cine, y esto se reflejó en que hizo mucho más por el cine nacional boliviano que el propio Estado boliviano.

Como director del Instituto tomó decisiones arriesgadas. Mientras accedía a seguir realizando producciones oficialistas que enaltecieran el trabajo del gobierno, se dio a la tarea de filmar varias producciones que denunciaran lo que el pueblo boliviano estaba viviendo en su realidad más allá del proyecto revolucionario. Una de esas

producciones fue *Aysa* (1965) que evidencia de las condiciones desfavorables del trabajador en el mundo minero y fue la primera película en donde Sanjinés enfrenta directamente al gobierno desde su posición de creador artístico. Era claro que para el gobierno este tipo de creaciones resultaba incomoda al desenmascarar una problemática que dejaba en mal al Estado. La segunda producción incómoda para el gobierno realizada por Sanjinés fue *Ukamau* (1966), primera película hablada en aymara y que reflejaba las problemáticas del mundo campesino.

Ambas producciones significaron una denuncia directa ante el gobierno de que la Revolución de 1952 era un movimiento con metas inconclusas y que muchas problemáticas sociales todavía no se resolvían. Muchas situaciones seguían calando el alma de la sociedad, y el gobierno no se tomó la molestia de asumir su responsabilidad y solamente le basto con reprimir y ocultar. Ejemplo de ello es que con *Aysa* se trató de cancelar su estreno, pero el pueblo se unió y logro su exhibición. En el caso de *Ukamau*, a pesar de su triunfo en festivales internacionales, el gobierno se incomodó que en extranjero el proceso revolucionario quedara en mal. Lo anterior le costó a Sanjinés la dirección del ICB.

De cierta manera el MNR, por un lado, no supo explotar la capacidad del cine para transmitir mensajes que pudieran sensibilizar de manera contundente a la sociedad. La reproducción desmesurada por parte del gobierno de información estéril desconectada de los distintos contextos bolivianos dio como resultado que no se le considerara un vehículo de ideas y que no se explotaran todas sus bondades artístico-creativas, sino más bien resulto ser un panfleto de imágenes en movimiento.

Cuando Sanjinés asumió el cargo de director del Instituto, en la entidad realmente se vio un cambio al hacer del cine una verdadera manifestación de las ideas del pueblo; logro experimentar con las imágenes y crear nuevos discursos que evidenciaran todas aquellas cosas que la Revolución había dejado de lado, su visión política le permitió asumir una responsabilidad creativa con respecto a la imagen

cinematográfica al frente del Instituto. Definitivamente este cineasta marco un antes y un después en el cine en Bolivia.

Con respecto a la cinematografía cubana podemos decir que sus inicios son muy parecidos a la cinematografía boliviana. No existió una industria cinematográfica fuerte nacional y las empresas extranjeras eran las encargadas de generar los discursos y crear los estereotipos de lo que era la cubania. Pocos eran los empresarios cubanos que se atrevieron a adentrarse en este arte, pero así como estrenaban una película, así desaparecieron del mercado. Hollywood marco las tendencias cinematográficas y Cuba, al igual que la mayoría de los países de América Latina, solamente resulto un consumidor pasivo de todos los modelos culturales que “la meca del cine” exporto.

Después del triunfo revolucionario el cine se vio como un instrumento que podría ayudar a transmitir la ideología revolucionaria. De esta manera, la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica trajo consigo muchos cambios. Uno de los primeros fue la búsqueda de la especialización en el ramo. Muchos cineastas cubanos que se formaron en el extranjero decidieron regresar cuando se enteraron que el movimiento armado estaba triunfando. En ese momento se comenzó a perfilar el destino del cine en Cuba, ya que esos especialistas marcarían la tendencia artística de ese momento en adelante, ya que tendrían posturas políticas bien definidas y eso se notaría en sus obras cinematográficas.

Desafortunadamente encontramos claroscuros que acompañaron la vida de este Instituto en sus primeros años de existencia. Uno de ellos deviene de la política cinematográfica que se tradujo en un control institucional del cine cubano y que tendría como único objetivo utilizar el cine como un medio para perpetrar la ideología revolucionaria en el alma de los cubanos. Si bien es cierto que existió una explosión artística en aquel momento, también es cierto que los contenidos estuvieron, por decirlo de algún modo, atrapados, vigilados.

Pero resulto claro que esta política cinematográfica devino de un plan más complejo, el cual respondía directamente a los cambios perseguidos por el Estado para que todos los individuos lograran integrarse a los nuevos discursos que la Revolución había traído consigo. Es de este modo que la Política Cultural cubana, que fue resultado del Programa Moncada y del discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales”, primero lanzo lo más urgente: una campaña de alfabetización, la cual logro que toda la población alcanzara cierto nivel educativo y desde ese punto pudo plantear un nuevo modelo cultural; después, exteriorizó toda una estrategia para que en las diferentes manifestaciones artísticas tan solo se reprodujera la ideología de la Revolución.

Poco a poco se abrieron espacios para la creación y la difusión. Pero dichos espacios respondían directamente al control del Estado. El cine en este sentido encontró una línea marcada que debía seguir sin titubear. La política cinematográfica significo un freno para los discursos o las creaciones que no respondieran directamente o se contrapusieran al punto de vista oficial.

El caso de la película *Pasado Meridiano* sintetiza todos los grilletes que la política cultural a través de la política cinematográfica impusieron a este arte. El lema “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada” nos habla del nivel de censura que la cinematográfica cubana experimento en ese momento. Todas y cada una de las expresiones artísticas tenían que girar en torno a la ideología impuesta por la Revolución.

En este sentido podemos concluir que estamos de acuerdo que la construcción de una nueva realidad política y social requiere de la formación de nuevos individuos, y que reconfigurar varios conceptos como los son: identidad, nación, etc., después de un movimiento revolucionario no es sencillo. Pero nos resulta contradictorio que un movimiento como lo fue la Revolución Cubana de 1959 haya hablado de libertad en muchos sentidos y en determinados puntos uso al cine como una herramienta del Estado para crear representaciones intervenidas de lo que debía de ser el

mundo y lo que debía ser la sociedad cubana partiendo de los esquemas marcados por la ideología del gobierno revolucionario por medio del control del ICAIC.

Es así que podemos aseverar que se realizó una búsqueda de elementos visuales que trataban de favorecer la identificación individual para consolidar una cohesión social en favor de los intereses revolucionarios. Esos elementos visuales se conjurarían en las imágenes cinematográficas y, que respondiendo directamente a los intereses de un grupo social determinado, realizarían una apropiación de los significados de la realidad para llevar a cabo la construcción de un nuevo proyecto de sociedad. Esta apropiación de los significados encarno la restricción del uso de los mismos.

Es de esta manera que la institucionalización del cine signífico que no todos tuvieron acceso al uso de los significados, y una minoría fue quien los manipulo, el resto tan solo fue receptor. Esa institucionalización del cine personifico la protección de la ideología revolucionaria. De hecho, la construcción de un cine nacional basado en estos principios ayudo a legitimar mediante imágenes el régimen político y ayudo también a la transmisión de ideas que personificaran el modelo de sociedad que la Revolución demando.

Nuestro trabajo de investigación nos permite decir que el cine cubano, durante la etapa estudiada, represento un mecanismo de control sobre los individuos. Un control que existió desde donde se coarto la libertad creativa, se controló el tipo de información difundida y, también, se manipularon los significados. Todo lo anterior ayudo a que el cine fungiera como un mecanismo legitimador de un sistema dominante que creaba formas de conducta, estereotipos, formas de asumir la realidad, proyectos de vida, opiniones, creencias, pero no mostraba un camino abierto para acceder a la verdad o a las diversas realidades de Cuba, tan solo a la certezas creadas por la Revolución.

De esta manera el gobierno revolucionario cubano generó discursos como modos de defensa y manipulación, donde estructuralmente manipuló significados a su conveniencia. De tal modo las imágenes cinematográficas buscaron controlar todo un proceso de comprensión del mundo, tratando de implantar un determinado marco cultural, social y político. Es así que el ICAIC tuvo la responsabilidad directa de describir lo que era Cuba a partir de la mirada de los grupos dominantes. La verticalidad del instituto permitió que expresiones que estuvieran fuera de los lineamientos del Estado se silenciaran.

Es por lo anterior que decidimos unir a este proyecto el concepto de *Imagen hegemónica*. Lo creímos pertinente al considerar que, desde el punto de vista de la semiótica, la construcción de este tipo de imágenes es el resultado de todo un proceso de análisis cultural y de un conjunto de factores externos que dotan a la imagen con ciertas características. Tales factores actúan cuando se unen el contexto histórico y los intereses de grupos dominantes que permean con significados determinados las películas. Tales imágenes no son inocentes, y buscan un control concreto sobre los individuos que reciben tales imágenes. Además esas imágenes aniquilan la posibilidad de que otras representaciones visuales se hagan presentes, acaparando en cierto momento el campo artístico.

En lo que respecta a la figura de Sanjinés podemos concluir que en su cine se vio un claro rescate por la figura del pueblo y otros conceptos clave como el de identidad, y su reivindicación ante los distintos cambios acontecidos después del triunfo de la Revolución de 1952. Tuvo una ferviente necesidad de rescatar los valores culturales, los cuales, dotaban de sentido su lucha para reconstruir Bolivia desde el pueblo a partir de sus propuestas cinematográficas, ya que él consideraba que su arte tenía que transgredir las pantallas. Esa visión tan auténtica se debió a que consideraba que debía existir una unión entre lo que un artista hace con su obra y lo que piensa como político.

Consideramos que desarrollo una comunicación eficaz con el pueblo al quebrar la verticalidad institucional emanada desde el Estado y que abrió una relación dialéctica con el pueblo en el momento de la creación, es decir, entablo una relación horizontal de creación, donde la sociedad no fuera un objeto inerte capturado por la cámara, sino hacerlo participe, un protagonista activo. De esta manera Sanjinés abre la posibilidad de que el pueblo se exprese más allá de los discursos del gobierno. Para nosotros esto significó alejarse de un cine de autor y desarrollar un verdadero cine popular.

Tuvo una visión mucho más clara de lo que debía de hacer el cine en ese momento de coyuntura histórica. No se enfocó en las necesidades del gobierno, sino en tratar de trabajar en estructuras comunicativas que tuvieran contenidas las necesidades del pueblo, el cual ya había sufrido una invisibilidad histórica. En definitiva, planteo los inicios de un verdadero cine de denuncia, donde pudiera reconsiderarse el papel del pueblo.

De Julio García Espinosa podemos decir que su posición siempre estuvo al lado del gobierno revolucionario. Desde su postura política como artista se planteó romper con las estructuras narrativas extranjeras que reprodujeran las ideologías que no correspondieran con el proyecto de la Revolución de 1959. Pudimos observar que desde su participación en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde vislumbro al cine con un fin cien por ciento político, donde lo que más le interesó fue que el cine debía replantear sus metas, es decir, la Revolución supo que tenía que hacer intensos cambios a nivel cultural y el cine tenía que volverse militante frente a un cine de espectáculo o de minorías.

De este modo García Espinosa creyó que la reconstrucción cultural del país desde la cinematografía debía retomar, por medio de la óptica del artista militante, la figura de la sociedad para gestar, desde la concepción de la Revolución, un nuevo espectador que estuviera dispuesto a transformarse en aras del nuevo proyecto político.

Como artista alineado con la Revolución, García Espinosa no encontró ninguna dificultad para desarrollar su arte, **el** creyó que los cineastas eran los únicos que tenían la responsabilidad de describir la realidad y los únicos que tenían la capacidad de concientizar a los espectadores del proceso político. Para este cineasta la opinión del pueblo no contaba, era algo prescindible, ya que se consideraba que los que estaban activos políticamente estaban más conscientes de lo que sucedía a su alrededor y eran más sensibles a los cambios, además creía que eran las mentes que menos estaban influenciadas por todo el pasado que los oprimió por tanto tiempo.

El perteneció a una cúpula artística desde donde todos los discursos se fabricaban y manipulaban. García Espinosa tuvo el beneficio de estar en la punta de la verticalidad institucional que oprimió en muchos sentidos la creatividad en Cuba. Impregno sus películas con su propia percepción del mundo. Su justificación se basaba en que estratégicamente los artistas militantes debían inculcar la ideología revolucionaria a cualquier precio.

En este punto encontramos varias diferencias sustanciales entre los cineastas y los procesos que vivieron. Ambos tuvieron una formación artística y una postura política sólida y definida. Pero en el caso de Sanjinés encontramos que su desarrollo cinematográfico se encaminó a trabajar del lado del pueblo, a escucharlo y a tomar en consideración su mirada. Sus películas trataban de hacer una recuperación de la colectividad, una estructura social muy importante para esos pueblos. Nunca se consideró un artista solitario, sino un artista gracias al trabajo en conjunto. Su necesidad radicaba en mostrar las problemáticas irresueltas de la Revolución. Ese fue su compromiso político.

En cambio, García Espinosa siempre mostro una posición en la que se adjudicaba la obligación de enunciar a la sociedad. Se consideró un creador activo, pero que obvió la participación del pueblo (el verdadero receptor de sus obras). Creyó que el pueblo sería incapaz de asimilar todo un proceso político y echo a un lado sus

opiniones en una visión un poco paternalista. Concentro el poder creativo y enunciativo, negando la oportunidad a que diferentes voces se hicieran presente en la industria cinematográfica.

Las visiones de ambos fueron plasmadas en sus obras. Mientras en *El joven rebelde* un protagonista solitario encarnaba todas las contradicciones individuales y proyectaba todos los cambios que un buen militante debía tener para moldear de esta manera al espectador, en *Yawar Mallku* el protagonista interiorizo toda una problemática colectiva. En la película cubana jamás se mostró el punto de vista de un pueblo, siempre estuvieron presentes referentes culturales que llamaban a asimilar el proceso revolucionario solamente desde sus estándares. En la película boliviana el punto de vista con más peso fue el del pueblo, sus preocupaciones y desgracias; se asomó una crítica al gobierno que no había cumplido en resguardar la integridad de los individuos.

El cine de García Espinosa resulto ser un cine formativo y educativo para transmitir la ideología del gobierno manipulando los signos culturales dotándolos de una estructura capaz de replantear en el individuo su papel en la sociedad bajo el contexto de la Revolución. En el cine de Sanjinés, los signos culturales fueron revalorizados y, apoyándose en la propia visión del pueblo, ayudaron a crear una narrativa que pusiera en el centro de la película las preocupaciones de la sociedad.

Aunque ambos cineastas desplegaron sus ideas artísticas al finalizar procesos revolucionarios, encontramos diferencia en algunos aspectos que marcaron sus procesos creativos y que vale la pena señalar: el proceso revolucionario cubano incidió profundamente en la mentalidad de Julio García Espinosa, alineándolo totalmente dentro de los principios del movimiento rebelde y lo vinculó directamente al gobierno. Esto provocó que García Espinosa asumiera su responsabilidad de responder con acciones concretas ante las necesidades de cambio social. Por ello es entendible que sus producciones cinematográficas contuvieran tan claramente un discurso ideológico muy apegado a las necesidades de la Revolución.

Además, en ningún momento García Espinosa intento confrontar el imaginario que los dirigentes del movimiento revolucionario se habían fabricado de la realidad con la realidad social cotidiana. Desde su participación en el Ejército Rebelde, y después su incursión como creador dentro del ICAIC, este cineasta asumió su papel militante alejado de la cotidianidad cubana. Cada uno de los discursos cinematográficos realizados por García Espinosa, estarían encaminados a responder a la política cultural creada por el gobierno. Una política cultural que trataría de mantener con calzas la idea de que la Revolución lograda resolvía de facto todas la problemáticas en Cuba. Lo anterior nos permite vislumbrar un alejamiento que se daría más adelante entre el cine y el pueblo.

En el caso de Bolivia, Sanjinés en un principio trabajo muy de cerca del MNR. Pero más adelante este cineasta trabajaría desde el punto de vista creativo sus ideas alejado del gobierno y, hasta cierto punto, gestaría un cierto tipo de crítica dispuesta a transformar la realidad del pueblo boliviano. En todo momento Sanjinés identifico en primer lugar las problemáticas que la revolución del 52 no había resuelto, tomando en consideración la fuerza comunicativa del cine y de sus características estéticas, decidió usar el cine como un medio para propagar ideas y denunciar realidades.

Además, Sanjinés actuó en colaboración con el pueblo. Esto apporto a su cine un halo diferente, el cual, contenía y reflejaba todo un ejercicio colectivo de creación artística y de concentración de saberes que superarían al creador solitario. Desde un ejercicio artístico revolucionario pudo evidenciar circunstancias que aquejaban al pueblo boliviano. El cine, de esta manera, funciono como fuga emocional y como un discurso de denuncia.

En cuanto a las políticas culturales encontramos diferencias circunstanciales en ambos casos. En el caso de Cuba, la política cultural permeo todas y cada una de las áreas destinadas a la producción artística. Existió un manejo controlado de los productos culturales y sus discursos. La política cultural funcionó como un eje rector

que no permitiría expresiones que contradijeran la ideología revolucionaria, haciendo que todo funcionara de acuerdo a las necesidades del gobierno.

Para el caso de Bolivia, nuestra idea de que las políticas culturales afectaron de una manera importante la realización cinematográfica y sus discursos, en este caso no tiene cabida. Sanjinés actuó fuera de las manos del gobierno, que no contaba con una política cultural definida enfocada a las expresiones artísticas. Es así como este cineasta se dedicó a abordar cuestiones de la realidad social irresueltas por el propio gobierno desde un trabajo propio.

Dos cines que estéticamente aportaron mucho al desarrollo de un Nuevo Cine Latinoamericano. Desde el punto de vista que nos interesa podemos notar que el cine cubano de García Espinosa, estuvo pensado como un instrumento que homogenizara el pensamiento en favor de la Revolución, un pensamiento que sería controlado por algunos cuantos y que se encontraría alejado de las preocupaciones o sueños del espectador. En el caso del cine boliviano de Sanjinés, este trato de acercarse más al pueblo y hacerlo creador y protagonista, sabía que su cine tenía que transgredir el halo del espectáculo y ser un arma artística.

Bibliografía.

Aguiluz Ibarguen, Maya. (coord.) *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino, colección: Debate y Reflexión*, Universidad Mayor de San Andrés, Posgrado en Ciencias del Desarrollo, Plural Editores, La Paz, 2009.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan*, Volumen 257 de Teoría e investigación en las ciencias del hombre, Editorial Nueva Visión, 1988.

Bajo Herreras, Ricardo, *La Esquina de la Cinemateca*, Año 1, número 4, Impresión Artes Gráficas Sagitario S. R. L, La Paz, 2009.

Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Critica, Barcelona, 2001.

Burton, Julianne, "Film and Revolution in Cuba, the first 25 years", en Revista *Jump Cut*, no. 19

Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina., serie imágenes de un continente*, editorial Diana, México, 1991.

Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?" en Della Volpe, Galvano, et. al. , *Problemas del nuevo cine*. México, 2009.

Cuaderno de Proyección Cultural, Taller de Cine UMSA, Num. 1, I Simposio de Cine, Diciembre 1982.

De la Torre, Carolina, 2001, *Las identidades, una mirada desde la psicología*, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana, Juan Marinello, La Habana, 2004.

Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Estudios Literarios y Cinematográficos. Buenos Aires, 1999.

El cine y la Toma de poder por JGE, traducción de R. de Marcos, *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma, Cahier 3*, texto presentado en el Primer Encuentro Internacional por un Nuevo Cine, en Montreal, Canadá, en junio de 1974

Entrevista con Espinosa, por: Dyanne Asimow Simon, Roger L. Simon, Pat Aufderheide”, tomado de *In these times*, enero 16-22, 1980.

Ferrer, Miguel Ángel, “Entrevista a Julio García Espinoza”, en *Revista Siempre*, México, Abril 23, 2006

Flores, Silvana, *El nuevo cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica.*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2013.

Franco, Jean, tr. Pitol, Sergio, *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1985.

Frederic Jameson, *Estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós Iberica, Barcelona, 1995.

Gallardo Saborido, Emilio Jose. *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, colección Difusión y Estudio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

Gallegos C. José Luis, “Entrevista con JGE”, periódico *Excelsior*, agosto 10 de 1996

García Borrero, Juan Antonio. “PM, una de las películas que estremecieron a Cuba”, en *Le cinema Cubain: identite et regards de l'interieur*. Universite de Nantes, 2006.

García Espinosa, Julio, “La vida como un largo camino de atajos”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000.

García Espinosa, Julio, “Por un cine imperfecto”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000

García Espinoza, Julio, “La vida como un largo camino de atajos”, en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2000

García Espinoza, Julio. *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de la Américas, Quebecor World Bogotá S. A. Colombia, 2002

García, Alicia y Vega Sara, "El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia" págs. 95-104, en: Naito López, Mario coord., *Coordenadas del cine cubano 2*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

García, Espinoza, Jorge. "Notas para una vinculación de las cinematografías cubanas y latinoamericanas", en revista *El caimán barbudo*. #80, 1969, Sección de cine cubano, Ediciones del Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba.

Gilles Deleuze, *Negociaciones sobre historia del cine*. Eutopías. Documentos de trabajo, Buenos Aires, 2008.

González Casanova, Manuel. "De cómo, cuándo y dónde llega el cine a Nuestra América", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2003.

Gray, Clive . "Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries", *Cultural Trends*, Volume 17, 2008.

Gray, Clive. "Commodification and instrumentality in cultural policy", *International Journal of Cultural Policy*, 2007.

Grupo Ukamau, *Saludamos al V encuentro de cineastas latinoamericanos*, Impresos del Sur del Lago, C. A., El Vigía, Estado de Mérida, Venezuela, abril 1977.

Guevara, Alfredo, "No es fácil la herejía", publicado con el título de "Cine cubano 1963" en la Revista *Cine cubano*, Nos. 14-15, La Habana, 1963, en Guevara, Alfredo, *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998

Guevara, Alfredo, "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", en revista *Cine cubano*, No. 1, Ediciones ICAIC, La Habana, 1963

Gumucio, Alfonso, Bolivia: los dos grupos UKAMAU, Formato 16, Numero 11, Dagon, La Paz, 1982.

Hernández Ricardo (compilador), *Harold Gramatges. La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989

Jaques Rancière (entrevista), “La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante” en ORELLANA, Margarita, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*.

Jaques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014.

Kavlin, Marcos, “Historia del Cine en Bolivia y su desarrollo nacional”, *Revista Khana*, Numero 7, junio 1985.

Lojo Solís, Sebastián, “Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el film.”, Tesis de Maestría en comunicación, Universidad Rafael Landívar Facultad de Humanidades, Guatemala, Junio, 2015.

Lotman, Iuri, M., *Acerca de la semiosfera*, Episteme, Madrid, 1996.

Lotman, Iuri, M., *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Gedisa, Barcelona, 1999.

Lotman, Iuri, M., *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Lotman, Iuri, M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988.

Lotman, Iuri, M., *Estructura del texto artístico*, Itsmo, Madrid, 1978.

Lotman, Iuri, M., *La semiofera III, semiótica de las artes y la cultura*, Catedra, Madrid, 2000.

Lotman, Iuri, M., *La semiosfera*, Catedra, Madrid, 1996.

Lotman, Iuri, M., *Semiótica de la cultura*, Catedra, Madrid, 1979.

Marc Ferro, “El cine un contra análisis de la sociedad” en Le Goff, Jaques y Pierre Nora, *Hacer la historia*.

Marc Ferro, *Cine e historia*, Gustavo Gili, Mexico; Barcelona, 1997.

Martínez Boscán, Manuel Salvador, "Flagelos sociales en el cine latinoamericano. Semióticas emergentes e identidades multisémicas convergentes y divergentes." Revista Ontosemiotica, Año 2, N° 5 Octubre - Diciembre de 2015, Chile, 2015.

Mesa Gisbert, Carlos D., *El cine en Bolivia*, Cinemateca de La Paz, Tomo I, La Paz, Bolivia, septiembre 1976.

Mesa, Carlos, *El cine en Bolivia*, Cinemateca de la Paz, Gisbert, La Paz, Bolivia, 1976.

Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, Editorial Gisbert, Bolivia, 1986.

Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, Editorial Gisbert, Bolivia, 1986

Michael Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*

Miralles Eduard, *Cultura, cooperación descentralizada y desarrollo local*, Observatorio de Cooperación Descentralizada, Montevideo, 2009.

Naito, Mario, *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC, Vedado, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, 2009

Nivon-Bolan, Eduard. "La Política Cultural: Una Diversidad de Sentidos" en: *La Política Cultural- temas, problemas y oportunidades*. Disponible en: sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/Nivon-Bolan-Caps2y4.pdf. consultado el 18 de febrero del 2016.

Padron, Frank. *Poética, excavación de uno mismo*, en revista *Revolución y Cultura*, #2-3, marzo-junio, 1999.

Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Epoca, Argentina, 2003.

R. Williams, *Sociología de la Cultura*, traducción Graziella Baravalle, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.

Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos colonizadores*, La Paz, 2010.

Rodríguez Morató, Arturo. "La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona", *Sociedade e Estado*, Univeral, 2008.

Rodríguez Carlos Rafael, *Discurso en el XXX aniversario de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, La Habana, 1989

Rodríguez Morató, Arturo. *La sociedad de la cultura*, Editorial Ariel, Barcelona, 2010.

Sanjinés Jorge, conferencia: *Historia y cine Boliviano*, Simposio de Historia de Bolivia, s/r, Bolivia.

Sanjinés Jorge, *Grupo Ukamau de Bolivia: los distintos caminos del cine latinoamericano*, Revista Formato 16 No. 14, Panamá, Julio de 1983

Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI Editores, S. A., México, 1979,

Sanjinés Jorge, *Hablando de cine boliviano*, Semanario Marcha, Uruguay, Agosto de 1970

Sanjinés, Jorge, *La experiencia boliviana*, Cine revolucionario-Cine cubano, Cuba, 1972

Seminario sobre cine documental en América Latina, celebrado en Buenos Aires bajo auspicio de la UNESCO, del 23 de septiembre al 11 de octubre de 1968, Granma, primera edición, La Habana, 1 de noviembre de 1968.

SEP, FMC, UAM (coedición), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, II y III, Dirección general de publicaciones y medios de la SEP, México, 1988.

Shumann, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, trad. Oscar Sambrano, Cine Libre-Legasa, Buenos Aires, 1987.

Soria, Oscar, "Hablando de cine boliviano", Semanario Marcha, Uruguay, 1970.

Susz K, Pedro, Cronología del Cine Boliviano (1897-1997), Cinemateca Boliviana/Goethe Institut/Notas Críticas, Número 61, Año XXII-noviembre, La Paz, Bolivia, 1998.

Vilela, Arturo. *Interpretación de la historia sudamericana. El fenómeno político-cultural*, Biblioteca Paceña, Alcaldía Municipal, Bolivia, 1953.

Zavala, Lauro, "La teoría del cine en Nuestra América", Revista Archipiélago (enero-marzo 2011), México, 2011.

Zimmer Annette, Toepler, Stefan. The subsidized muse: Government and the arts in Western Europe and the United States, Journal of Cultural Economics, Volume 23, Kluwer Academic Publishers, United States, 2003.

Zimmer, Christian, *Cine y política*, México, UNAM, CUEC (Material didáctico de uso interno, no. 18), 1987.

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>