

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Literatura Comparada

**“La civilización y la barbarie: estudio narratológico de  
filmes de la DivEdCo”**

Un ensayo

José C. Martínez Andaluz  
Departamento de Literatura Comparada  
Tesis de maestría  
22 de mayo de 2023  
© 2023 Derechos de autor reservados

## Tabla de contenido

Resumen.....	5
Biografía.....	6
Dedicatoria.....	7
Introducción.....	8-11
Trasfondo.....	11-17
¿Quién ve? ¿Quién narra?.....	17-22
Exhibit 1: <i>Juan sin seso</i> .....	23-30
Exhibit 2: <i>¿Qué opina la mujer?</i> .....	30-36
Exhibit 3: <i>El secreto</i> .....	37-47
Conclusión.....	48-49
Bibliografía.....	50-52

## Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1: Enfoque de cerca a cadena y engranaje de una fábrica. ....	26
Ilustración 2: Personas bailan a alta velocidad; la edición distorsiona aún más la imagen. ....	27
Ilustración 3: Personas acuden a las guaguas de transporte público.....	28
Ilustración 4: Doña Inés en su Jardín en La fortaleza. ....	31
Ilustración 5: La Profesora Margot Arce de Vázquez con su hija en su casa. ....	33
Ilustración 6: La doctora Colberg y su asistente en su oficina. ....	34
Ilustración 7: Catalina e Ignacio, sentados en la sala.....	45
Ilustración 8: Secuencia y movimiento de Catalina a Ignacio.....	46
Ilustración 9: Mano obrera sobre válvula. ....	47



UPR-**FA**  
**Facultad de Humanidades**  
Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras

*Departamento de Literatura Comparada*

## **“La civilización y la barbarie: estudio narratológico de filmes de la DivEdCo”**

Tesis presentada como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes. Sometida al Departamento de Literatura Comparada, el 22 de mayo de 2023.

Aprobada con la calificación Aprobado Sobresaliente.

### **Comité de Tesis**

---

Elidio La Torre Lagares, PhD  
Director de Tesis

---

Mario Roche, PhD  
Lector

---

Noel Luna, PhD  
Lector

---

Marla Pagán Mattos, Ph.D.  
Coordinadora de Estudios Graduados

## **Resumen**

Durante el tiempo de industrialización y modernización de Puerto Rico, una de las herramientas más importantes para generar una nueva ciudadanía industrial fue la educación masiva de los residentes en la ruralía puertorriqueña. La División de Educación para la Comunidad (DivEdCo) fue un gran motor educativo que generó una multiplicidad de material cultural/social a través de diferentes medios con la ambición de cumplir ese objetivo educativo. Aun así, los poderes a cargo tuvieron que conciliar en esta producción las nuevas exigencias del progreso y la urbanidad con la tradición premoderna del campesinado. Desde un acercamiento narratológico, pretendo encontrar en las instancias narrativas de tres filmes, de este programa educativo, un reflejo de esas tensiones internas de las instituciones que formaron parte de la política cultural de ese entonces.

## **Palabras Claves**

DivEdCo – Narratología – Modernidad – Política cultural – Educación

## **Biografía**

José C. Martínez Andaluz nació un 21 de marzo de 1994 en el hospital Damas en Ponce, Puerto Rico. Cursó estudios secundarios en la escuela superior Carmen Belén Veiga en Juana Diaz, Puerto Rico. Egresado de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, posee un Bachillerato en Historia. Como estudiante y percusionista, destacó como miembro de organizaciones musicales desde la escuela intermedia hasta la universidad.

*A mi familia, por el apoyo incondicional, los libros y las películas.*

*A Nunila y a Freya, su amor y compañía.*

*A mis amigxs, las memorias.*

*A mis maestrxs, su paciencia y sabiduría.*

## I. Introducción

Con miras a las elecciones del año 2020 en Puerto Rico, se observó un notable declive en el bipartidismo que ha caracterizado la política del país y que ha perpetuado su estado neocolonial. Este declive parecía haber captado la atención tanto de la población electoral como de la opinión pública a partir de los resultados de las elecciones del 2016 donde los partidos hegemónicos, el Partido Popular Democrático y el Partido Nuevo Progresista, vieron sus márgenes de votaciones reducidos y el apoyo contundente a candidatos fuera de los partidos tradicionales como la candidata independiente a la gobernación Alexandra Lúgaro. A esto se añade la llegada de la Junta de Control Fiscal en 2016 y la renuncia del gobernador por el PNP, Ricardo Roselló, en 2019.

Durante el período electoral de las elecciones del 2020 se realizaron varios debates que se difundieron no solo a través de los medios tradicionales como la televisión local, sino también a través de las redes sociales, lo que permitió que tanto jóvenes como adultos se involucraran en el discurso político previo al proceso electoral. Parecía que el país estaba, como pocas veces ha demostrado, en la misma página. Sin embargo, un nuevo candidato por el Partido Nuevo Progresista, Pedro Pierluisi, corrió a la gobernación y, tras su triunfo en los comicios del 2020, fue juramentado como primer mandatario del país. El péndulo político pareció quedarse estancado una vez más a pesar de los resultados históricos obtenidos por los candidatos que desafiaron el estatus quo. Este resultado quizás dejó ver la ingenuidad por parte de aquellos que creímos que el bipartidismo había sido puesto en alto después de muchos años de esfuerzos.

Esas elecciones constituyeron mi primera experiencia en la que estuve sumamente activo en la búsqueda de información en sitios web como *80grados*, *El post antillano*, el *Centro de*



*periodismo investigativo* y diversas voces que optaron por difundir información por las redes sociales. Además, incurrí en la discusión de las candidaturas con mi núcleo familiar y en la reflexión acerca de la coyuntura del país que me vio crecer. Una vez finalizado el proceso electoral, medité sobre cómo la sociedad en general se adhiere a determinadas ideologías a través de las cuales se interpreta o se representa una realidad, como a partir de estas narrativas y discursos se forja un país. Luego de años de estudio y análisis meditativo, llegué a entender el papel que desempeña el Estado en la construcción del discurso público y cuáles son los mecanismos con que estos se oficializan.

Luego de toparme con las producciones cinematográficas de la División de Educación de la Comunidad, advierto el rol del medio fílmico en ese esfuerzo de establecer las políticas culturales que dieron paso al Puerto Rico moderno y que se fomentaron bajo el gobierno del Luis Muñoz Marín a partir de la instalación del Estado Libre Asociado en 1952. Es a partir de las ansias de rápida modernización del país que se propició la importación de nuevas ideas y maneras hasta entonces inéditas de organizar las comunidades que dieron paso a los ciudadanos y al país que heredamos hoy.

Dice James L. Dietz en su *Historia económica de Puerto Rico*:

[L]a década del treinta había comenzado en una nota de desesperanza, pero el acceso al poder del Partido Popular Democrático tuvo el efecto de devolverle la confianza a la inmensa mayoría de los puertorriqueños. Los agricultores y los trabajadores de la industria y la agricultura, que habían sido observadores y víctimas de las maniobras políticas y la explotación económica, se mostraban recelosos, comprensiblemente, de las promesas de Muñoz y del PPD (200).

A esto, añade el historiador:

El rápido crecimiento económico durante las décadas del cincuenta y el sesenta se convirtieron en el distintivo de la Operación Manos a la Obra. Líderes del mundo entero venían a la isla para ver el milagro funcionando, como parte de la política oficial norteamericana bajo el Punto Cuarto de la doctrina Truman. Puerto Rico pasó de "hospicio del Caribe" a "vitrina de la democracia" (262).

El problema yace en que esa modernidad, para muchos, podía poner en peligro los elementos culturales tradicionales de la primera época colonial. Por lo que entonces el Estado tuvo que navegar entre ambas, buscando qué referentes de la cultura colonial/tradicional que pudiesen convivir con la modernización del país que cada vez se veía más en la necesidad de depender de una clase nueva de trabajadores o ciudadanos, y la Metrópolis continental para legitimar su poder. Consecuentemente, el esfuerzo de traer cambios a la clase trabajadora y su relación con las fuerzas económicas no pudo calar los perímetros impuestos por la relación colonial. Dietz destaca:

Como resultado de los problemas confrontados con las políticamente vulnerables corporaciones gubernamentales, con la fragilidad general de la agricultura, en particular con la incertidumbre de la industria azucarera y con el problema cada día más grave del desempleo; y en ausencia de un compromiso firme de planificación gubernamental, las energías de la política de desarrollo pasaron a concentrarse más y más en atraer capital privado de los Estados Unidos (224).

A partir de las nuevas reformas que atrajeron la importación de industrias estadounidenses, la influencia del Estado sobre esos trabajadores no solo fue necesaria, sino que

también intensa. El mundo moderno y sus industrias parecían insertarse desenfrenadamente sobre el nuevo ciudadano, algo que afectó tanto el que permaneció aquí como el que salió hacia la América continental. De esa tensión entre lo que parecen ser dos Puerto Ricos distintos (el que se va y el que se queda) es que nace el sujeto moderno en nuestro país. Y aquí nace la historia de lo que somos, o al menos, de lo que nos contaban que éramos.

A partir de un acercamiento narratológico, tomando las estructuras semióticas de Algirdas Julien Greimas, persigo los elementos narrativos que se destacan en tres filmes producidos por la DivEdCo, *Juan sin seso* (Juan Maisonet, 1959), *¿Qué opina la mujer?* (Oscar Torres, 1957) y *El secreto* (Benjamín Doniger, 1958), para así entrar a fondo en las relaciones que tienen estos elementos constitutivos del discurso textual. Estos son seleccionados de todo el cuerpo de obra fílmica ya que, sus guiones fueron escritos por René Marqués, quien ocupó puestos importantes de liderazgo dentro del proyecto. Además, cada uno de ellos provee diferentes modos fílmicos dentro de lo que presentan. El primero se apoya mayormente de su narrador, como se haría en un comercial o propaganda. En el segundo el narrador practica la entrevista con interlocutores. El último se desarrolla más en modo de ficción cinematográfica, y no depende de un narrador para mostrar sus sucesos, algo que resulta un ejercicio interesante para ver instancias claras de narración y otras donde la figura es no vocal. En este trabajo pretendemos concentrarnos no solo en los elementos del narrador, sino también en las funciones actanciales del narratario, el destinador, el destinatario, el adyuvante, el objeto del deseo y el oponente dentro de las mencionadas narrativas fílmicas que produce la DivEdCo. Todo esto para poder señalar como estos filmes manejan el péndulo entre la tradición campesina y la modernidad urbana, y como se manifiesta el poder creativo de la política cultural del Estado sobre la ciudadanía.

## II. Trasfondo

En 1948, tras la elección del primer gobernador puertorriqueño, Luis Muñoz Marín, y la posterior promulgación del Estado Libre Asociado en 1952, Puerto Rico entró en un proceso que le insertó en la corriente moderna mediante el desarrollo industrial y urbano, más las instituciones que generaron una parte importante de la producción cultural puertorriqueña.

Catherine Marsh Kennerley en su libro *Negociaciones culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista* destaca acerca de la campana del gobernador que:

Desde sus inicios, ...se fundamentaba en la enseñanza de una nueva cultura democrática, el gesto de dirigirse al otro y cuestionar su posición, regular y moldear el lenguaje, y crear un discurso sencillo para que el campesino se reconociera como ciudadano (48).

Para lograr esto, el estado muñocista se dio a la tarea de crear nuevos ciudadanos que acompañaran la modernización veloz del país y sus políticas culturales utilizando iniciativas de educación y culturalización. Entre estas se encuentran el Teatro rodante de la Universidad de Puerto Rico en la década de los 40s y los programas de “la División de Educación de la Comunidad (1949), el Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955) y la primera estación de televisión educativa de Latinoamérica, WIPR-TV Canal 6 (1958)” (Marsh, “La promoción” (507). Dentro de estos proyectos de los 50s, el estado se apoyó de intelectuales, artistas plásticos y escritores como Edwin Roskam, Rafael Tufiño y René Marques para poner en marcha la divulgación de materiales producidos.

El programa de la producción de la División de Educación de la Comunidad (DivEdCo) estaba dirigido a “producir material pedagógico pertinente a la realidad puertorriqueña para que las comunidades resolvieran sus propios problemas de salud, educación y vida en común”

(Marsh, “La promoción” 509) y en la medida de que lo lograra sería un “intento de filtrar el proceso de industrialización a través de la educación” (Marsh, Negociaciones 65). El proyecto nace de esa meta optimista de colaboración multitudinaria, pero el cruce de esta intelectualidad y el estado sobre el manejo de estas obras fue un espacio de roce entre las ideologías de los artistas que prestaron su servicio y el gobierno que los adquirió.

En su tesis doctoral *Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949-1968*, Mariam Colón Pizarro señala que, en principio, la DivEdCo se trataba de una campaña de alfabetización con un mensaje educativo a través de libros, carteles serigrafiados y películas, donde

Cada medio estableció una relación particular con su público objetivo y produjo un circuito de comunicación que condujo a la producción y consumo de un capital simbólico definido. El uso de los medios populares responde a preocupaciones prácticas como los bajos niveles de escolaridad exhibidos por las audiencias rurales. Más importante aún, apunta a la correlación entre ideología y formato. Esta correlación permite la asociación de un paradigma de desarrollo particular con los sistemas de comunicación de masas que una economía industrial hace posible. La tecnología asociada con estos medios, así como las prácticas de producción, distribución y exhibición mostradas por ellos, señalaron el camino hacia el desarrollo (81)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Traducido de: “Each medium established a particular relationship with its intended audience and produced a communication circuit that led to the production and consumption of a definite symbolic capital. The use of popular media responds to practical concerns such as the low levels of schooling exhibited by rural audiences. More importantly, it points to the correlation between ideology and format. This correlation allows for the association of a particular developmental paradigm with the systems of mass communication an industrial economy makes possible. The technology associated with these media, as well as the production, distribution, and exhibition practices displayed by them, signaled the road to development” (81).

A estos efectos, desde 1953, cuando el ya reconocido Marqués es nombrado jefe de la sección editorial, Marsh destaca que “todos los productos culturales que salían de la División eran supervisados por Marqués y finalmente -en algunos casos- por el mismo Muñoz Marín” (Negociaciones 40). “La continua tensión y negociación entre el populismo muñocista y el independentismo de René Marqués fue una de las bases ideológicas del proyecto”. Las negociaciones ideológicas que operaron dentro del funcionamiento de la DivEdCo ha sido ilustrado detalladamente describiendo como:

A pesar de su acérrima crítica a la política muñocista, como escritor profundamente didáctico se acercaba en algunas ocasiones al discurso de Muñoz. A través de operativos simultáneos, Marqués afirmaba lo puertorriqueño en la ruralía agrícola que iba desapareciendo ante la apresurada modernización. Sin embargo, mientras Muñoz trataba de conjugar -con gran dificultad- los elementos que veía como ‘auténticamente puertorriqueños’ con la modernización, Marqués, obstinado en la conservación, se aferró más a lo que se desvanecía. (Marsh, “La promoción” 516)

Tomando en consideración estas transacciones ideológicas, resulta interesante pensar en cómo este choque se traduce al material fílmico de la DivEdCo y como retratan sus producciones la polémica entre la ruralía y la ciudad moderna de aquellos momentos en la historia puertorriqueña. Los filmes desplegaban un amplio espectro temático que incluía desde políticas públicas gubernamentales hasta educación del consumidor. La oferta, según Colón Pizarro, podría resumirse en cuatro categorías de intención, entre las que se encuentran:

- 1) entregar información básica a las personas para que pudieran conocer su lugar en la sociedad puertorriqueña y en el mundo en general;
- 2) la autogestión de las cuestiones

sanitarias y de salud; 3) procesos democráticos de participación en la vida industrial moderna; y 4) iniciativas de colaboración como un lugar adecuado para resolver problemas apremiantes (71)<sup>2</sup>.

Las producciones, por un lado, erosionaban el liderazgo autoritario y por otro promovían “la toma de decisiones informada y organizada democráticamente por parte de todos los miembros de la comunidad, independientemente de su estatus socioeconómico” (Colón Pizarro 72)<sup>3</sup>. Como motivo argumental, los libretos se amparaban en los conflictos familiares desde una concepción utópica de la realidad, algo que era útil al momento de avanzar las agendas y cuestiones de agenciamiento.

De todos los filmes producidos bajo este programa, quisiera destacar los siguientes en esta discusión: el primero, titulado *Juan sin seso* es un corto documental dirigido por Luis Maisonet, en el que se narra la vida de un sujeto enmudecido llamado Juan. La instancia narrativa asume una posición privilegiada a través de la técnica de *voice-over* (voz superpuesta a los visuales) que presenta un campesino que, como la voz describe, ha sido aturdido por el progreso. El narrador, guía al espectador a través de los distintos factores que trajo consigo la modernidad y que empobrecen la mente y la vida de Juan como la mecanización de los procesos industriales, la propaganda incesante, y la falta de consciencia política.

El segundo es *¿Qué opina la mujer?*, dirigido por Oscar Torres, y se trata de un documental breve en el que nuevamente se emplea la técnica del *voice-over*, pero esta vez el

---

<sup>2</sup> Traducido de: “1) delivering basic information to the people so they could be aware of their place in Puerto Rican society and the world at large; 2) the self-management of health and sanitary issues; 3) democratic processes of participation in modern industrial life; and 4) collaborative initiatives as an adequate venue for solving pressing issues” (71).

<sup>3</sup> Traducido de: “Critical of authoritarian leadership, these productions promoted informed and democratically organized decision making by all community members, irrespective of their socioeconomic status” (72).

narrador interactúa con las personas presentadas en pantalla. Empieza desde un patio rural donde se destacan instancias de represión a la mujer que el narrador va a repudiar y señalar como comportamientos bárbaros y retrógradas. Luego la voz del narrador presenta y entrevista en distintas zonas urbanas a tres figuras femeninas importantes en esa nueva sociedad moderna, como lo fueron la primera dama Doña Inés Mendoza, la profesora Margot Arce de Vásquez y la Dra. Rebekah Colberg, acerca del desempeño de las nuevas ciudadanas en esos espacios urbanos nuevos.

De las tres selecciones, *El secreto*, que dirige Benjamín Doniger, es el único filme de ficción cinematográfica y no depende de una voz superpuesta que guíe la narrativa, pero aun así se puede identificar algunos momentos de instancias narrativas cónsonas a la problemática en cuestión. En este se pone en escena la zona rural del país y narra la historia de un matrimonio amenazado por un secreto. Ignacio se distancia de su esposa por llegar a preñar a una mujer fuera del matrimonio y nunca logra confesárselo. Eventualmente, Catalina se entera de la situación y después de pensar en distintas soluciones finalmente opta por asumir la custodia de la niña y resolver su problema en el hogar.

En estos tres filmes, cuyos guiones fueron escritos por Marqués, se pueden identificar tanto elementos fílmicos concorde al movimiento neorrealista italiano del cine de la posguerra como lo fue, por ejemplo: “la utilización del actor no profesional (la misma gente de campo), la ausencia de afeites y artificialidad en la puesta en escena, y el recurrir a problemas de la gente común como tema central...”(Rivera 93), como también se puede identificar la misión o propuesta del instituto mismo que los produjo. A esta discusión, Colón Pizarro abona que



[P]roporcionar al público rural la ilusión de una representación no mediada constituyó el gesto de formato fundamental de los materiales audiovisuales. Esto fue más evidente en el caso de la producción cinematográfica, que hizo un uso recurrente de actores no profesionales en lugar de profesionales en recreaciones dramáticas para generar imágenes creíbles de los estilos de vida y costumbres de los campesinos (83)<sup>4</sup>.

La DivEdCo organizó su producción cinematográfica a partir de tres categorías: filmes que ofrecían información básica que ayuden al examen de actitudes, otros de carácter cultural y folklórico, y otros que plantearon aspectos del proceso democrático (Rivera 94). Como señalé anteriormente, las producciones de este programa se sirvieron de diferentes estilos para presentar su narrativa y llevar a cabo la gestión educativa, respecto a esas tres categorías en las que se organizaron, entre ellos: las entrevistas, los anuncios, el documental y el drama. Esta variedad de medios y técnicas empleadas me parece importante, ya que permite estudiar y discutir el rol de las diferentes instancias narrativas en los filmes, cómo y dónde éstas aparecen e ilustran las tensiones ideológicas dentro de la División.

### III. ¿Quién ve? ¿Quién narra?

En esta discusión utilizaré el modelo actancial de Algirdas Julien Greimas. Este ha sido materia de estudio de muchos académicos en el pasado, como Mieke Bal, quien lo define inicialmente en su *Teoría de la narrativa* como sigue: “Este modelo es estructural: describe una estructura, o sea, las relaciones entre distintos tipos de fenómenos” (39). Mediante este modelo, se pueden describir sistemas narrativos que operan en los textos. Lo que entonces nos permite

---

<sup>4</sup>Traducido de: “Providing rural audiences with the illusion of a non-mediated representation constituted the fundamental formatting gesture of audiovisual materials. This was more evident in the case of film production, which made recurrent use of non-professional instead of professional actors in dramatic reenactments in order to generate credible images of peasants’ lifestyles and more” (83).

hacer un acercamiento a la estructura de las formas que se están evaluando y destacar unas unidades fundamentales que se pueden apreciar en el discurso. La unidad que adopta Greimas para su modelo en particular es la de los actantes y sus funciones narrativas. Según los críticos describen: “La palabra actante proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo” (David 7). Este concepto nos va a referir entonces a las fuerzas que forman o llevan a cabo las acciones en alguna determinada situación narrativa y cómo éstas interactúan unas con las otras.

Antes de entrar más en detalle, sobre este modelo actancial, es importante describir el contexto crítico que da el espacio al desarrollo de esta propuesta y sus refutaciones. Greimas fue parte del movimiento crítico Estructuralista, estudiosos asociados a este pensamiento, miraban la literatura o los textos culturales como expresiones que se regían por una estructura profunda. Argumentaban que existía en nuestras expresiones un patrón que podría ser trazado, ya que nuestros textos funcionan a partir del lenguaje y así como el lenguaje consiste en signos y partes constitutivas de un mensaje, la narrativa podría ser desmenuzada de semejante forma. Esto sugiere una estructura cerrada de la literatura o la narración. Es decir, dado algún texto u otro, cuando se parte de ese estudio de las estructuras se puede llegar a interpretaciones exhaustivas o definitivas limitadas al ejercicio creativo del autor. Esta postura con el tiempo fue puesta en crítica y refutada por otros pensadores.

A pesar de nunca ser una organización formal, la crítica recogió muchos teóricos que cuestionaron y expandieron el uso de estas estructuras. Figuras como Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida serían recogidos bajo el gremio de pensadores nombrado como el posestructuralismo. Estos críticos posteriores, a pesar de que recogen la idea del lenguaje como el conjunto de signos, la versión esencialista y fija de esas estructuras es la que problematizan y

se distancian. Para los posestructuralismos, el sistema de signos que es el lenguaje no está regida en última instancia por esas estructuras ni por el ejercicio creativo de quien escribe, sino que está abierto, así como el lenguaje mismo a interacciones como las instancias de poder y su deconstrucción.

Según el modelo actancial de Greimas, estas fuerzas se pueden dividir en las siguientes categorías actanciales: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente. Esta primera unidad que se denomina sujeto “es el actante que siempre desea, quiere conseguir un valor objetivo [dinero, poder, tierras] o un valor subjetivo [amor, venganza, honor]” (David 14). Así que, este sujeto es el que se moverá o realizará las acciones que mueven la narrativa en dirección a lo que desea. Ese mismo deseo es el que nos lleva al segundo actante, que está directamente vinculado con el sujeto, ya que “dichos valores, ya sean objetivos, subjetivos o en conjunto, conforman el actante objeto” (David 14). Esta relación entre el sujeto que anhela y el objeto a buscar o adquirir forma uno de los tres ejes o categorías actanciales dentro del modelo de Greimas, y este se llama -eje del deseo-.

El próximo actante destacado en el modelo es el destinador, también llamado dador, y este es “quien estimula al sujeto para que realice sus acciones... Este destinador es el actante que participa como fuente y origen de un saber o de un pre-saber y que de cierta medida suscita las acciones del relato” (David 15). Al igual que la relación anterior, este destinatario que sirve como motor de arranque, se vincula con la figura del destinatario; que en esta transacción narrativa “es quien se beneficia positiva o negativamente de ‘todas las acciones que se dan en la matriz actancial’” (David 15). Estos dos actantes forman un segundo eje en el modelo que se llama: eje de comunicación o de ideología. Donde se comunican los valores puestos en juego en el relato en cuestión.

Finalmente, los próximos actantes que se pueden identificar a partir del modelo actancial de Greimas son el ayudante y el oponente. De estos dos, “el primer término sugiere el nivel de ayuda que trabaja en el sentido del deseo o facilitando la comunicación” (David 16) y el otro que trabaja en esta relación “consiste en crear obstáculos, oponerse a la realización del deseo o al de la comunicación del objeto” (David 16). Cabe destacar que a nivel actancial los elementos que ocupen estas categorías no necesariamente tendrían que ser actores o personajes dentro del relato. En este caso ayudante-oponente es una relación que podría ilustrar, por ejemplo, con la relación destrezas-debilidades de algún sujeto-actante dentro de un sistema narrativo.

Generalmente, estos seis actantes se pueden agrupar en esos tres ejes que generan unos puntos de partida a la hora de identificar hilos interpretativos de textos dados. Por ejemplo, el eje de comunicación está compuesto por la relación *destinador-objeto-destinatario*. Con este podemos destacar los procesos ideológicos detrás de los actantes para entender los poderes que dan el llamado al sujeto a moverse en beneficio de un destinador que por su parte se beneficia del poder adquirido o la meta cumplida del sujeto. Otro eje que se puede trabajar es el eje de poder, compuesto por la relación *ayudante-sujeto-oponente*. Partiendo desde este punto de vista podemos entrar a discutir cómo se mueve el poder dentro del texto, o más bien, como fluye la información con la que el sujeto será acercado o alejado de su objeto del deseo. Un último ejemplo sería entonces, el eje del deseo que está compuesto por la relación de *sujeto-objeto*. A través de este eje, se puede entonces ver más de cerca las interacciones que pueda haber entre el sujeto puesto en acción en busca de ese otro ente. Este puede cambiar o ser indicativo de las carencias del sujeto. Carencias que al final podrá o no resolver.

Lo interesante de este modelo actancial es que estas unidades de actantes permiten ver esas interacciones desde múltiples puntos de vista. Lo que ayuda a ilustrar claramente la

complejidad de interacciones de distintos elementos que se dan dentro una estructura discursiva o narrativa eficaz y coherente.

Cómo expliqué anteriormente un beneficio de usar esta herramienta crítica es que permite poner el lente sobre las relaciones que se van desarrollando entre estos entes narrativos. Los elementos o sucesos en las narraciones son correlativos, encadentantes y vinculantes (Chatman 48). La transmisión de un mensaje es un modo historiado de comunicación que se hace imposible sin una estructura narrativa. A su vez, nos ayuda a distinguir el acto de locución del acto de ilocución. Esto es, como acto del habla, no nos referimos a la lingüística o a la composición gramatical de las frases, sino más bien, como dice Seymour Chatman, al papel en la situación comunicativa, como actos concretos de los hablantes (174). Un ejemplo tomado de *Juan sin seso* es que la locución: “Juan tiene cerebro, pero no lo usa”, tiene como ilocución degradar a Juan como persona sin uso de razón, cuyo acto perlocucionario (acción sobre las creencias del destinatario) que el espectador reproche o reprenda a Juan.

Al tratarse de filmes, también debemos considerar que, además de la voz (¿Quién habla?) debemos fijarnos en el punto de vista (¿Quién ve?). Por punto de vista entendemos que no es la expresión, sino la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. Chatman llama a esto la “visión de cámara”, que “da nombre a una convención (una ‘ilusión de mimesis’) que supone que los sucesos simplemente ‘ocurrieron’ en presencia de un testigo neutral” (165). Dice Chatman con respecto al punto de vista cinematográfico:

Las películas dotan a la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades de manipulación del punto de vista, puesto que no tienen uno sino dos canales de información coterporales: el visual y el auditivo (y en el auditivo, no solo voces, sino también música

y ruidos). Estos pueden ocurrir independientemente (banda sonora con la pantalla negra o una imagen en completo silencio), o pueden combinarse de diversas maneras. El sonido puede estar totalmente sincronizado, como cuando los movimientos de los labios coinciden con las palabras del hablante, o no sincronizado, como cuando no se mueven los labios de nadie y, sin embargo, oímos una voz: la convención es que estamos oyendo pensamientos (o algo así) no expresados. La situación puede hacerse aún más compleja al hacer que la voz superpuesta y la voz normal hablen al mismo tiempo. Incluso puede tratarse de la misma voz, como en *Diario de un cura rural*, de Robert Bresson, en la que la voz superpuesta representa el diario del cura comentando precisamente la acción en la que le estamos viendo actuar (170).

El ejemplo que provee Chatman con respecto a *Diario de un cura rural* es muy parecido al procedimiento en *Juan sin seso* como veremos más adelante. De aquí que la discusión irá hacia el estudio de los tres filmes de la DivEdCo seleccionados para esta ocasión. El enfoque partirá desde los planteamientos anteriores para ver las tensiones ideológicas del Estado muñocista reflejadas en estos textos. Una vez señaladas, a través del uso de la narratología pretendo destacar cómo funcionan las relaciones de los actantes, o cómo se estructura ese discurso político que se transmite a través de esta producción cultural. El trabajo dependerá del modelo actancial de Greimas antes discutido, para dar agencia a la voz narrativa que en estos textos funciona explícitamente como ente organizador, y claro cómo no dada la naturaleza del material en sí.

#### IV. Exhibit 1: Juan sin seso

*Juan sin seso* cuenta una historia degenerativa de un personaje llamado Juan, que de niño era brillante y tenía todas sus capacidades cognitivas, pero que en la adultez la llegada del progreso y la modernidad lo ha aturcido. El narrador revela ante la audiencia la mecanización del ser humano a través de imágenes de obreros en las fábricas y la constante reiteración de procesos cíclicos de embotellado y producción. Luego revela a unas personas bailando al ritmo de “Ready Teddy” del cantante afroamericano Little Richard, pero resulta que la canción y el video está corriendo a una velocidad más rápida de lo normal, lo que resulta en una distorsión visual y auditiva. Le sigue una imagen de personas en un mercado comprando, vemos el flujo de gente mostrado también a alta velocidad casi mecanizada. También enseña y comenta cómo en la transportación y hasta en la voz la gente moderna se mecaniza; mostrando un gran volumen de gente entrando y saliendo de un auto bus parado en una estación, y después enseñando un audio de un anuncio de radio cuyo discurso “científico” resulta ser incoherente. Posterior a esto, el documental entra en una fase que explora la propaganda de productos. Entre anuncios de jabones y refrescos, el narrador aboga por el utilitarismo y por el consumo de productos locales. Antes de la parte final, se presenta a Juan formando parte de un público que espera a una figura haciendo campaña de elecciones gubernamentales, pero cuando este comienza a dar su mensaje el audio suena en reversa. A pesar de no entender nada, Juan asiente y aplaude y el narrador destaca la inhabilidad de él para pensar por sí mismo. Incluso, en la próxima escena se muestran diferentes imágenes de reportajes en el periódico que sugieren cosas absurdas, pero que Juan como no tiene seso, aceptaría tal y como están presentadas.

Antes de entrar al análisis, es importante destacar el marco sobre el que se establecen las ideas que pretendemos relacionar con el modelo narratológico. Con la llegada del gobernador

Luis Muñoz Marín y su Estado Libre Asociado, las políticas culturales toman un rol para promover y salvaguardar ciertos aspectos de la vida moderna que le acompañó. El historiador Mario Cancel lo discute de la siguiente manera:

Luis Muñoz Marín, un pensador formado durante la primera mitad del siglo 20, no toleraba algunos aspectos de la americanización: se trataba de aquellos que identificaba con una cultura materialista y de consumo conspicuo que, valga la redundancia, consumía la individualidad y la humanidad de bien. Detrás de aquellas posturas había mucho de una concepción nacionalista elemental del puertorriqueño como un ser puro e inocente que, si bien era capaz de ser Moderno, debía ser protegido de los males que la Modernización acarrea (Cancel, “El debate”).

Como se ha discutido anteriormente, a raíz de esta postura es que se ha identificado un choque ideológico entre la tradición que pretendía salvar la administración muñocista y la modernidad y la americanización del país. El proyecto cultural principal por el que esta postura fue diseminada fue a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Acerca de este, Cancel ha esbozado lo siguiente:

[L]as políticas del ICP respecto a qué se preservaba y promovía, en la medida en que legitimaba ciertas expresiones, devaluaban otras. El componente del poder convertía cualquier decisión institucional en un tipo de censura para todas aquellas prácticas que no eran legitimadas (Cancel, “El debate”).

En otras palabras, hay una intención de parte del Estado de seleccionar y, por ende, crear una cultura popular endosada por las políticas que este mismo iba desarrollando durante su

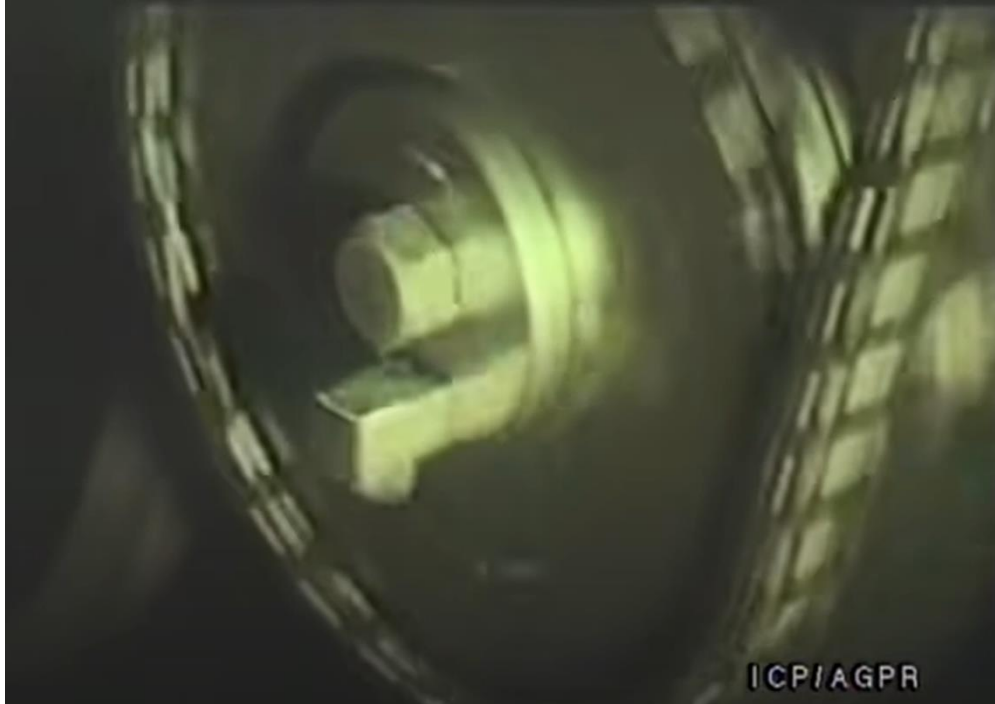


incumbencia. Y esto se puede destacar claramente en este filme, por ejemplo, el narrador activamente destaca lo siguiente acerca de Juan y el mundo moderno:

Al mundo de Juan llegó un día el progreso. Mejores medios de comunicación. Nuevos medios de transportación. Más oportunidades de trabajo. Pero el progreso, como obra del hombre, trajo también algunas cosas malas. El hombre, por ejemplo, empezó a vivir al compás de las máquinas. Y hasta al divertirse el hombre parecía una máquina. Y al comprar o vender también parecían máquinas. Y al ir y a volver del trabajo también los seres humanos parecían máquinas. Y la voz humana se convirtió también en máquina. Juan se lo traga todo, sin razonar, sin entender, porque Juan no supo luchar contra uno de los males que el progreso trajo a su mundo: la propaganda (03:10-5:30).

La tensión ideológica en este documental sale a relucir, interesantemente, de esa misma comparación que hace el narrador de los puertorriqueños modernos. Al compararlos con máquina establece otro contra el que habría que haber una resistencia, ahí aparece clara la lección que pretende presentar. Curiosamente esas mecanizaciones están muy atadas a la cultura estadounidense. Cuando señala que comenzaron a “vivir al compás de las máquinas” muestra escenas editadas, que corren casi al doble de la velocidad normal, en estilo de montaje de la maquinaria y procesos automatizados de las fábricas de las nuevas industrias.

Esta presentación se hace a través de enfoques cercanos de específicos procesos de manufactura y de las máquinas que lo trabajan.



*Ilustración 1: Enfoque de cerca a cadena y engranaje de una fábrica.*

En el caso de la Ilustración 1, vemos una cadena girando incansablemente un engranaje acompañado por los ruidos de la maquinaria. Otras veces vemos en sucesión rápida la incorporación de botellas en movimiento, la trompeta que señala los turnos, entre otros. Todas estas imágenes presentadas en este estilo y en escala micro provocan un efecto que disloca al espectador para producir repulsión.

Al hablar de la diversión, similarmente se muestran imágenes de personas bailando, pero a una velocidad distorsionada acompañada del sonido igualmente distorsionado en velocidad del rock and roll de Little Richard, un cantante afroamericano muy prominente de la época.



*Ilustración 2: Personas bailan a alta velocidad; la edición distorsiona aún más la imagen.*

En la composición de varias de las imágenes que se presentan en este cortometraje, se repetirá el uso del ángulo inclinado que se muestra en la Ilustración 2. Este ángulo en la industria del cine lo conocen como el plano inclinado o alemán (de sus orígenes en el expresionismo alemán). Estas tomas:

[S]e componen inclinando la cámara lateralmente para que el horizonte y las líneas verticales se plasmen diagonalmente en la imagen. Esto resulta en composiciones que pueden crear desequilibrios espaciales o desorientación, con los que se puede transmitir sensaciones de tensión dramática, inestabilidad psicológica, confusión, locura, o psicosis inducida por drogas. A pesar de que el ángulo inclinado es utilizado comúnmente para representar el estado mental alterado o anormal de algún personaje, también puede ser utilizado para representar la psicología colectiva de un grupo, usualmente cuando están viviendo una situación estresante o inusual. Otro uso común del ángulo inclinado es para

transmitir que situaciones no naturales o anormales están ocurriendo, sin reflejar necesariamente el estado psicológico de algún personaje. (Mercado 101) <sup>5</sup>

En este caso, el ángulo inclinado asiste al trabajo de edición en presentar esta situación como algo que debe generar incomodidad. Con eso completan una composición que refleja el aviso que hace el narrador acerca de la mecanización del hombre ante la modernidad.

Finalmente, cuando habla del puertorriqueño consumidor y trabajador, muestra el frenesí del vaivén de personas que utilizan el transporte público y circulan casi reiteradamente por los mercados.



*Ilustración 3: Personas acuden a las guaguas de transporte público. (time)*

---

<sup>5</sup>Traducido de: “Canted shots are composed with a camera tilted laterally, so that the horizon is not level and vertical lines run diagonally across the frame. The resulting compositions can create a spatial imbalance or disorientation which can convey a sense of dramatic tension, psychological instability, confusion, madness, or even drug-induced psychosis. Although canted shots are commonly used to represent a character's altered or abnormal state of mind, they can also be used to represent the collective psychology of a group, usually when they are experiencing a stressful or unusual situation. Another common use of the canted shot is to convey that an unnatural or abnormal situation is taking place, without necessarily reflecting a character's psychology” (Mercado 101).

En estos momentos, se sitúa la cámara desde un punto de vista más alejado, y muestra a toda esa gente montándose en el vehículo. Nuevamente, con la edición y lo rápido en que se presenta, el hormigueo de las personas apunta a generar repugnancia hacia lo que se ve.

Usando el modelo actancial de Greimas para la discusión de este texto, podemos encontrar que, interesantemente, en el sistema narrativo de este documental, el actor que se puede distinguir como sujeto es el narrador mismo. Esto es fácil de identificar, dada la naturaleza pedagógica que hay dentro de los enunciados del texto en cuestión, ya que este documental es producido por el Estado como parte de un programa de política cultural. El narrador en este caso entonces se convierte en ese sujeto cuya relación con el objeto del deseo se convierte en la educación de unas ideas en particular a los puertorriqueños que consumen estos filmes. Con esta distinción entre estos primeros actantes, se establece una primera categoría actancial: el eje del deseo.

Próximo a identificar, sería entonces la categoría actancial de eje de comunicación o ideología. Esta se construye a partir de la relación de los actantes destinador y destinatario. En este sistema, se podría identificar claramente el destinatario, pues el flujo de información que se da en el relato al final busca educar a la población. Dado el contexto, digamos entonces que el destinatario por considerar en esta ocasión es el nuevo ciudadano puertorriqueño durante la transición de la ruralía a la urbanidad. La otra mitad de esta relación resulta un poco más compleja. Podríamos considerar que el destinador en cuestión sería el mismo narrador, porque los actantes pueden devenir en distintos actores dentro de un relato, pero también se podría destacar al Estado y la política pública como Destinador o proveedor de la plataforma en la que entonces el narrador puede llevar a cabo su labor impuesta.

En tercer lugar, habría que identificar el eje del poder, que está compuesto por los actantes ayudante o adyuvante; y el oponente. El ayudante en este caso se destaca con el personaje de Juan, ya que manifiesta todas las características de las cual el narrador quiere advertir con su enunciado. Por otro lado, el oponente en este sistema sería la modernidad misma. O más específicos los males de la modernidad que trae consigo el progreso, como describe el narrador cuando dice: “Pero el progreso, como obra del hombre, trajo también algunas cosas malas” (03:20-03:26). Para ser más específico aún, se puede clasificar la propaganda de consumo, la falta de juicio propio y la mecanización de la vida en los diferentes renglones que menciona el narrador.

#### **V. Exhibit 2: *¿Qué opina la mujer?***

El próximo de los filmes en discusión se titula *¿Qué opina la mujer?* y ya desde el título podemos entender que esta vez retomamos el discurso modernizador, pero desde la perspectiva de la mujer puertorriqueña. Sugiriendo el nuevo rol que la modernidad espera de la mujer en este nuevo proyecto de país.

Este corto presenta la transformación en la relación de la mujer y el hombre a través de los años y hasta la modernidad. En este caso, un factor importante es la presencia y el enfoque sobre esta mujer moderna que presenta el filme. Se apoya en figuras importantes en diferentes renglones de la sociedad como el gobierno, la educación, y la salud. Haciendo hincapié en la distinción entre civilización y la barbarie. Para hacer esto busca entrevistar grandes figuras femeninas de aquel entonces para saber la opinión de estas mujeres sobre su lugar y el de la mujer puertorriqueña en la sociedad moderna.

Primero le pregunta a la Primera dama, Doña Inés Mendoza de Muñoz Marín. Ella habla sobre la importancia de la habilidad de la mujer de hacer crecer y por ende describe cómo debe la mujer ayudar y desenvolverse en labores agrícolas. Así como lo había visto en sus viajes por Europa:

Pero las tierras baldías que hay en Puerto Rico, por los valles y las montañas, las mujeres las tienen que desear como desean un automóvil; como desean un juego de muebles nuevos; como desean cosas para sus hijos. Desear sembrarlas. (09:25-09:40).



*Ilustración 4: Doña Inés en su Jardín en La fortaleza.*

Con Doña Inés, se nos presenta una imagen que sugiere un espacio para la mujer puertorriqueña dentro de una industria agrícola soñada. Esto resulta interesante, ya que con el movimiento de las políticas económicas en favor hacia las grandes industrias de manufactura, el espacio que se genera para la mujer agrícola ya estaba en vías a expirar. Lo que entonces sugiere por su parte una lectura más simbólica.

Las tomas que vemos de esta figura la arropan con su gran jardín. Tanto el ramillete de flores, como los arbustos en el fondo, refuerzan las palabras con las que empieza su mensaje: “Hacer crecer es nuestra misión. La mujer a la vida es como la levadura al pan; es la que la hace crecer” (08:30-08:38). Dado el contexto, este lo leo con el núcleo familiar tradicional en mente. Es decir, la mujer como fundamento en el crecimiento y crianza en el hogar.

Posteriormente, se presenta a la profesora Margot Arce de Vázquez, quien añade que la mujer puertorriqueña contribuía a la cultura:

Siendo ante todo mujer, anteponiendo siempre los deberes propiamente femeninos a los profesionales, sociales, y políticos que la vida moderna le impone. Ha sabido conservar lo mejor de su tradición, su fe religiosa, su ética, sus buenas y pulcras costumbres españolas. Ha sabido también adoptar aquellos valores anglosajones que no deforman su cultura propia, que complementan su cultura sin dañarla. (10:55-11:39)

En este caso, se nos muestra la figura de la mujer como una conciliadora, que negocia las transacciones culturales que se dieron en ese momento de roce entre la modernidad y la tradición de la que aún sentían que tenían mucho que preservar. Lo que anteriormente se pudo interpretar, esta vez se anuncia claramente.





*Ilustración 5: La Profesora Margot Arce de Vázquez con su hija en su casa.*

La composición de imagen esta vez la sitúa dentro de su hogar junto con su hija sentadas en su sofá. Es un reflejo que va de acuerdo con lo que se está transmitiendo y reafirmando con la segunda ponente en pantalla.

Finalmente, se presenta a la exatleta y doctora en ese entonces, Rebekah Colberg, quien destaca la aportación de la mujer en la vida profesional puertorriqueña señalando:

El magisterio, la medicina, la ingeniería, y demás profesiones están integradas por un gran número de damas que hacen honor a Puerto Rico. Y aseguro a ustedes que esas actividades no empequeñecen, ni amenoran sus deberes y a su gran amor a la felicidad de la familia puertorriqueña (14:29-14:52).

Aquí sobresale la importancia de la mujer en la educación y su desempeño en diversos campos laborales. Finalmente, retomando el discurso que cargamos desde el inicio de mi discusión, Colberg hace énfasis en que se garantiza que la participación y el desempeño de la mujer en los



*Ilustración 6: La doctora Colberg y su asistente en su oficina.*

diferentes renglones del campo laboral no perjudica sus deberes y su amor por la familia.

Esta vez, la imagen donde se enfoca a la doctora Colberg se sitúa en una oficina en el hospital.

Es decir, estamos en un entorno laboral. Aquí en una toma amplia se presenta a la doctora discutiendo un asunto con una enfermera o asistente. La inclusión de la joven en pantalla resulta como refuerzo de otra importancia de las madres y maestras en los diferentes momentos de la vida. Por supuesto, el binomio madre-maestra es apropiado porque la óptica no es feminista, sino paternalista.

Teniendo lo antes expuesto en cuenta, resulta útil destacar los actantes nuevamente. La voz narrativa en este texto se impone tal y como lo hace en la película discutida anteriormente. Es esta voz la que interactúa primordialmente con los personajes y guía la información que se provee. Siguiendo la misma línea interpretativa del uso del modelo de Greimas anteriormente, podemos notar que de la misma manera se puede situar a esta voz como sujeto dentro de este texto. Llevando a cabo esta distinción, es útil situar al narrador como sujeto proxy del estado en este esquema. Al otro lado de la relación, el objeto se encuentra en el nuevo ciudadano puertorriqueño a quien se le muestra un plano de las expectativas a las que se le sostiene en la modernidad y en la urbanidad.

El destinador, motor de la narrativa, se puede identificar como el progreso. El destinatario por su parte es claro. De la manera que acomodamos el esquema, se puede sugerir al país como destinatario o beneficiario de los avances y la modernización de la población puertorriqueña. Como ayudantes de este discurso expuesto se destacan las tres figuras prominentes del filme que sirven de portavoces del estado: Doña Inés Mendoza, Profesora Margot Arce y la Dra. Rebekah Colberg. Son figuras que ilustran el modelo al que aspirarían las mujeres que entran en las nuevas comunidades urbanas. Como oponentes en este filme está la figura del niño que empuja a la niña en el patio, y en el esposo de la mujer que quiere participar de las asambleas de su comunidad. Estos son las figuras que el narrador, o el poder paternalista reprende y señala como barbarie, pero que no condena. El tono educativo del discurso da el espacio para que estos corrijan su comportamiento.

Interesantemente, a partir de estas figuras, la mujer puertorriqueña moderna se muestra como una mujer trabajadora, pero que siempre está firmemente atada a sus “responsabilidades como mujer”. En las tres ocasiones se destaca sobre todo su rol en el hogar y con la familia, y su

fe religiosa. Sin embargo, durante el periodo del surgimiento del Partido Popular Democrático y su eventual toma del poder en Puerto Rico, la presencia y la importancia de las mujeres en el proceso eleccionario y político no es destacada por ninguna de las figuras cuando en este ámbito destacan figuras como Obdulia Velázquez de Lorenzo, quien fue una líder obrera fundadora del Partido Popular Democrático. Refiriéndose a esta figura importante se ha escrito que: “Doña Obdulia, como todos la conocían, fue una importante líder de la aguja en Guayama quien respondió al llamado de Muñoz Marín junto a él recorrió campos y pueblos llevando el mensaje popular” (Gallart & Picó, 1999). Con esto vemos que hay un diseño, en la medida que estas narrativas se difunden en las comunidades, se va resaltando y moldeando lo que las políticas culturales quieren crear. Es la imagen de una mujer que cumple con el ideal del hombre. Es decir, el padre, que es la ley del Estado. Y son efectivas, porque dirigiéndose a la figura de “Doña Obdulia” durante su campaña para alcaldía, otros miembros del partido llegaron a comentar que “ella era una candidata perfecta, ya que era considerada como una mujer buena y religiosa, además de fiel a los postulados del Partido Popular Democrático, por lo que nadie se le opondría” (Gallart & Picó, 1999). De acuerdo con lo estipulado en el filme y la narrativa que presenta, la figura de Velázquez cumplía los requisitos de la imagen patriarcal de la mujer moderna o nuevas ciudadanas. Y digo más: es una mujer trabajadora. Y blanca.

Esta distinción es clave para entender las posturas del material cultural de esta época, y más aún cuando tomamos en consideración el próximo filme que he escogido para presentar en este estudio.

## VI. Exhibit 3: *El secreto*

En *El secreto* advertimos que la dinámica narrativa cambia porque en este caso se trata de un filme que se aparta del estilo documental o propagandístico y adopta una estructura que sigue un arco narrativo más popular para este medio. A diferencia de *Juan sin seso* y *¿Qué opina la mujer?*, en *El secreto* no hay un narrador que guíe o intervenga en los sucesos presentados. Es un excelente ejemplo de historia no-narrada, dirimida por mimesis. Por ende, resulta menos explícito el ente organizador. En este momento, es meritorio presentar conceptos propiamente fílmicos para explorar cómo y dónde se puede apreciar un ente organizador en un filme como este.

Cuando el narrador no existe en la narrativa fílmica, la pista clave para poder interpretar quién es el ente narrativo se encuentra en el concepto de focalización. La focalización ha sido definida como lo que "...remite a la posición del narrador ante la historia, es decir, al ángulo de visión desde el que se contempla la misma" (Neira 213). Esto significa que en todo texto narrativo el espectador siempre experimenta o se le presenta la historia a través de algún punto de vista. En el caso de las películas, este punto focal resulta de modo literal en el lente que enfoca y con el que se construye una imagen. Por lo que entonces, todo lo que vemos pasa por el filtro de un ente neutral o extradiegético; aunque no necesariamente siempre sería así, ya que las técnicas cinematográficas permiten al focalizador incorporar tomas desde un punto de vista de primera persona también.

A continuación, discutiré algunos términos relevantes a la composición de imágenes cinematográficas que ayudarán a discutir y completar el esquema que nos compete para este filme en particular:

Primero destaco el encuadre, que se define en el libro *Film Studies: An Introduction* de Ed Sikov como “los bordes de la imagen en pantalla” (18). Es decir, la unidad cinematográfica que contiene la composición completa que consumen los espectadores. Dentro de esta se exhiben la posición de la cámara (los planos, el ángulo, la altura), la posición de los sujetos y la incorporación de su entorno. Siguiendo más a fondo en la composición, un paso más adelante en la cadena se encuentran los planos. Estos se refieren a qué cosas o sujetos se incluyen o no dentro de la imagen que contiene el encuadre; destacando la relación de la cámara con los personajes. Los planos van de un primer plano o “close-up”, que se acerca lo más posible al sujeto, hasta planos largos o “long-shots”, con los que se puede incluir la mayor cantidad de información de los personajes y su entorno. Entre estos planos se encuentra el plano mediano, o “medium-shot”, y las variantes que le relacionan a los dos planos antes mencionados.

En el libro *The Filmmaker's Eye: Learning and Breaking The Rules of Cinematic Composition* de Gustavo Mercado se discute que: “La característica más importante de las tomas en primer plano es que le permite a la audiencia ver los matices del comportamiento y la emoción de los personajes que no se pueden apreciar en tomas más amplias (Mercado 35)”<sup>6</sup>. Por lo que entonces, estas tomas delimitan la imagen de una manera que incluyen solo el rostro y a veces hasta el cuello de un sujeto. En el cine esto resulta útil, ya que la información que proveen estas tomas es utilizada comúnmente para destacar cambios o reacciones en las diversas relaciones que puedan surgir en una narrativa; enfatizando las expresiones faciales. Restringiendo más aún el campo visual encontramos el primer plano extremo. Se distingue porque con esta técnica se “...puede aislar efectivamente detalles visuales singulares aún más

---

<sup>6</sup> Traducido de: “The most important feature of a close up is that it lets the audience see nuances of a character's behavior and emotion that cannot be seen in wider shots.” (Mercado 35).

pequeños del resto de una escena” (Mercado 30)<sup>7</sup>. Este tipo de planos son conocidos comúnmente como “B-Roll” o “Inserts”. Gracias a estos, se puede complementar la información presentada o redirigir la atención sobre elementos claves narrativos dentro de una escena.

En el espectro de planos, a continuación, encontramos el plano medio corto. Mercado, en su libro, destaca que: “Como la toma en primer plano, la toma en plano medio corto expone el rostro de un sujeto... La adición de un encuadre más amplio también permite que el lenguaje corporal transmita significados al incluir los hombros de los personajes (Mercado 41)”<sup>8</sup>. Una vez más la selección de planos va a influir mucho en la cantidad de información que se nos presenta de los personajes en cámara. Tan solo añadir los hombros en la imagen significa un aumento en vocabulario visual a disposición para componer escenas.

Abriendo el espacio de enfoque en pantalla más, se llega hasta el Plano medio. A través de este tipo de composición se “...muestra típicamente uno o varios personajes de la cintura hacia arriba, mientras incluyen algo del área que rodea. Esta toma permite exhibir el lenguaje corporal de un personaje, pero de una perspectiva que también permite a la audiencia ver algo de los matices faciales de comportamiento y emoción” (Mercado 46)<sup>9</sup>. A esta distancia, en la imagen hay espacio para incorporar más de un sujeto y presentar esas relaciones, pero no se limita a esto. Con el plano medio comienza a relacionarse también el entorno, y cómo este puede también cargar consigo un significado propio en escena.

---

<sup>7</sup> Traducido de: : “...the extreme close-up can effectively isolate even smaller, single visual details from the rest of the scene” (Mercado 30).

<sup>8</sup> Traducido de: “like the close up, the medium close up showcases the face of a subject...the slightly wider framing also lets body language convey meaning by the inclusion of a character’s shoulders. (Mercado 41)

<sup>9</sup> Traducido de: “Medium shots typically show one or more characters from the waist up, while including some of the surrounding area. ...This shot lets you show case the body language of a character, but the closer perspective also lets the audience see some facial nuances of behavior and emotion” (Mercado 46).

Otra variante del plano medio es el plano medio largo o plano americano (por sus orígenes en el cine de vaqueros). Una vez más, moviéndose más lejos del sujeto frente a la cámara, encontramos que este plano es usado “comúnmente para planos de grupos, plano doble y planos emblemáticos, porque proveen espacio suficiente en el encuadre para incluir varios personajes o elementos visuales simultáneamente” (Mercado 52)<sup>10</sup>. Y así, dando más importancia cada vez a lo que rodea a los sujetos en escena o haciendo más dinámicas las relaciones de los personajes al tener espacio para incluir a dos o más sujetos. Un plano que puede ser muy aislante o también agobiante para los sujetos en cuestión.

Acomodando la cámara para capturar las distancias más lejanas se desarrolla el Plano largo o Plano General. Esta vez la cámara “se concentra en el cuerpo y lo que este revela. Así como el plano largo extremo, los planos largos se usan comúnmente para tomas de ubicación, puestas al principio de escenas para dejarle saber a la audiencia donde la acción se llevará a cabo” (Mercado 60)<sup>11</sup>. Con estas tomas se establece el lugar, se exponen las figuras completas en escena, entrelazando el sujeto con el entorno. La máxima cantidad de información está dentro del encuadre, lo que permite jugar con el contraste a la hora de ensamblar las escenas. Esta vez el cuerpo más allá del rostro se ocupará de reflejar los estados anímicos y los cambios narrativos.

Además de estos planos, existen el plano sobre el hombro y el plano abstracto; dos de otros planos que surgen de una combinación o relación entre los planos antes discutidos a la hora

---

<sup>10</sup> Traducido de: “Commonly used for group shots, two shots, and emblematic shots, because they provide enough room in the frame to include several characters or visual elements simultaneously” (Mercado 52).

<sup>11</sup> Traducido de: “This shot concentrates on the body and what it reveals. Like extreme long shots, long shots are commonly used as establishing shots, placed at the beginning of scenes to let the audience know where the action will take place” (Mercado 60).



del proceso de montaje de un filme. El primero “se refiere al posicionamiento de la cámara directamente detrás de uno de los personajes, parcialmente obstruyendo el encuadre, mientras el personaje principal se posiciona de frente al lente... En casos de diálogo, la composición se diseña para hacer que el personaje que mira a la cámara sea el punto focal” (Mercado 70)<sup>12</sup>. Este tipo de plano resulta muy útil a la hora de organizar la información que se está presentando a la audiencia. La posición de los sujetos siempre va a mantener la atención sobre los cambios que ocurren en el transcurso de la escena. A la vez, la imagen produce un efecto que coloca a la audiencia como una presencia testigo de lo que ocurre en escena. El segundo, el plano abstracto, y último plano que se discutirá en esta ocasión, Mercado lo describe como sigue:

El plano abstracto se usa comúnmente para proveer ideas subtextuales que no está expresadas explícitamente, pero que se sugieren por las cualidades gráficas de la imagen misma. A causa de esto, estos planos añaden capas adicionales de significado a una narrativa, a veces comentan la escena de acción, las intenciones de un personaje, o simplemente contribuyen a una temática visual recurrente que de alguna manera complementa la historia general (Mercado 112)<sup>13</sup>.

En este caso, este tipo de tomas usualmente se utiliza para complementar las escenas. Me quedo de esa cita con el detalle de temáticas recurrentes, porque en los filmes que he trabajado existe este tipo de patrón que sugiere una interpretación.

---

<sup>12</sup> Traducido de: “The name refers to the placement of the camera directly behind the shoulder of one of the characters, partially obstructing the frame, while the principal character faces the lens... In cases of dialogue exchange, the composition is designed to make the character facing the camera the focal point” (Mercado 70).

<sup>13</sup> Traducido de: “Abstract shots are commonly used to convey subtextual ideas that are not explicitly addressed but are instead suggested by the graphic qualities of the image itself. Because of this, abstract shots can add extra layers of meaning to a narrative, sometimes commenting on the action scene, the intentions of a character, or simply contributing to a recurring visual theme or motif that somehow feeds into the larger canvas of your story” (Mercado 112).

Volviendo a la discusión del filme *El secreto*, merece señalar que es un cortometraje que relata la historia de una pareja en una zona rural de Puerto Rico. Tal y como sugiere el título, el problema central de esta película es el secreto que le esconde Ignacio, un obrero industrial, a su esposa Catalina. Muchos años posterior a la salida de sus hijos del hogar, Ignacio le es infiel a Catalina y esto resulta en una hija fuera del matrimonio. Serafina, madre de la niña, abandona la niña bajo al cuidado de su madre y su hermana poco después de nacer y se muda a Nueva York. Ignacio y Rosita, tía de la niña hacen un acuerdo en mantener a la niña con un estipendio mensual, el cual él provee. Pero el acuerdo llegará su fin cuando ella conozca y se comprometa con su novio. A pesar de ella haberle explicado toda la situación a su novio, el bochinche y el hostigamiento a su pareja por la habladuría de la gente le molesta a ella, por lo que se ve en la necesidad de ceder el cuidado de la niña a Ignacio. Poco después del ultimátum de Rosita, Catalina se entera de la situación, después de llevar tiempo sospechando de un secreto y tratando de que Ignacio le dijera qué pasaba. Catalina decide ir a la casa de Rosita y allí tiene una conversación que confirma la situación. Ya enterada, Catalina busca consejos con el sacerdote del pueblo, porque no sabe qué decisión tomar. El sacerdote sugiere perdón y oración. Finalmente, luego de orar a la imagen de la Virgen que tienen en la casa, Catalina opta por llevarse y hacerse cargo de la niña. Ignacio llega a la casa, pero la encuentra vacía, pero eventualmente Catalina llega acompañada de la niña. Entra a la casa sorprendido, quizás esperando una pelea, pero todo parece estar normal. Volvieron a la época en que tener la responsabilidad de un bebé entre ellos arrojaba un velo sobre los problemas de su relación.

Los elementos de tensión entre la modernidad y la tradición se ven ilustrados en el filme *El Secreto* desde diversas instancias. Por ejemplo, temáticamente, tendríamos, en primer lugar, la maternidad de la mujer. Con esto pretendo ilustrar el contraste que hay entre Serafina, Rosita y

Catalina y cómo encaran el problema presentado en el texto. Por un lado, tenemos a Serafina, madre de Nita, quién abandona a la niña al cuidado de su madre y hermana y se va para la ciudad de Nueva York, la metrópolis urbana. Este personaje nunca aparece en el filme, sin embargo, sabemos sus expresiones en cuanto a Nita por su respuesta a la carta de su hermana Rosita. Es decir, es una voz sin cuerpo. En la carta, Rosita explica sus problemas con la situación de la niña y le cuenta a Ignacio: “Serafina no se quiere hacer cargo. Le he escrito, y me dice que no quiere tener atadura ninguna en Nueva York” (16:32-16:42). En este caso, Serafina funciona como el extremo que renuncia a sus valores “propiamente femeninos”, como enfatiza la Profesora Margot Arce en el filme anterior, y opta por irse a la gran ciudad y cúspide urbana.

Rosita, por su parte, ocupa un espacio intermedio en esta dinámica. Cuando confronta a Ignacio por la niña, le deja saber claramente ante los rumores y calumnias de otros: “La verdad se la he dicho yo y él me cree, pero yo tengo que velar por su tranquilidad. Deseo que él sea feliz. Ya ha tenido tres peleas en el barrio por la estupidez de los otros y no es justo” (“El secreto”). En este caso ella acepta, junto a su madre, la responsabilidad de la niña, pero solo hasta el momento en que la situación se vuelve un problema a la hora de formar una nueva familia con su pareja.

El caso de Catalina en esta historia resulta como el otro extremo que impulsa la política cultural del momento o el modelo impartida desde el Poder para que la nueva ciudadanía le emule. Con problemas en el hogar después de ella criar a sus hijos y que ellos partieran a hacer sus vidas, ella sospecha del secreto y reza fielmente a su imagen de la Virgen para entender. Eventualmente, le toca a ella buscar la explicación y así lo hace hasta que se entera de la infidelidad de su esposo y de la niña concebida a partir de esa relación. Entonces en respuesta a esto, Catalina entra en un proceso que empieza por cuestionar su culpa en el asunto cuando habla

con Rosita y ella le cuestiona diciendo: “Usted, no la conozco, pero a veces los hombres creen que las esposas no los entienden” (26:56-27:00). Con esto reitera la excusa de Ignacio y su problema de comunicación con Catalina. Posterior a ese dialogo con Rosita, Catalina va a la iglesia en busca de consejo y nuevamente el problema y la culpabilidad se redirige, cuando el sacerdote comenta:

Es que... Cuando yo digo que él es culpable no me refiero a su infidelidad como marido ni a la niña, eso es importante, más bien grave, pero lo verdaderamente importante, y usted lo ve bien, es esa muralla de incomprensión que entre ambos se ha levantado. ¿Quién va a echarla abajo? (31:40-32:00).

A partir de esta conversación con el sacerdote, ella termina optando por el perdón y la aceptación. Es ella quién dócilmente encara la situación y resuelve el problema, adoptando a la niña y obviando cualquier confrontación con su esposo.

Desde el punto de vista visual o técnico, se pueden apreciar la tensión de tradición y modernidad en algunas composiciones demostradas en esta película. Una de las imágenes persistentes que más me llamó la atención en este filme es la del elemento narrativo del televisor y como se presenta dentro de la casa. La primera vez que aparece, presenta imágenes de un circo, donde sale un payaso riéndose acompañado de una fanfarria en el fondo y contrasta con la imagen anterior que muestra a Catalina triste después de discutir con Ignacio. En otra ocasión da voz a la propaganda de productos de belleza; sugiriendo un producto como solución de problema de amor.

Posteriormente, todas las veces que los personajes están situados en la sala de la casa, los separa la imagen brillante de la pantalla. Esta imagen resulta importante para mostrar el choque de la dualidad modernidad-tradición en el marco visual de esta producción.



*Ilustración 7: Catalina e Ignacio, sentados en la sala.*

Técnicamente, la imagen se construye con una toma de plano medio en la que se incluyen múltiples sujetos dentro del encuadre. En este caso, el ente narrativo se hace ver en el ente focalizador, o en la composición de esta imagen. No es un personaje, pero esta posición y la imagen que produce sugiere una percepción de los personajes y su relación. Con esto se recalca efectivamente la decisión de Ignacio comprar el televisor en vez de una estufa.

En otra parte del filme, se da una dinámica entre los dos personajes que acentúa aún más este elemento de conflicto visualmente. En la escena donde Ignacio trata de confesar a Catalina el problema, pero últimamente falla en admitirlo, los dos personajes se encuentran en lados



*Ilustración 8: Secuencia y movimiento de Catalina a Ignacio.*

opuestos de la casa y la secuencia de imágenes mueve al espectador de un personaje a otro. Sin embargo, esta secuencia o movimiento nunca va de un personaje directamente a otro.

En esta escena, este elemento en pantalla se incorpora como un mediador. Visualmente hay un espacio, hay una separación y ahí entre ambos en cualquier dirección en que nos movamos, se enfoca la imagen del televisor.

Otra imagen clave, es la de la central azucarera en este filme. Siguiendo un patrón que se ve en los filmes que anteriormente se discutieron, la tecnología y la industria se ve muestran muchas veces acompañada de sonidos fuertes o distorsionados.



*Ilustración 9: Mano obrera sobre válvula.*

Visualmente, la imagen se presenta en el momento en que Catalina apaga el televisor, y en una transición de fundido encadenado se sobrepone el movimiento de apagar con el giro de una llave de presión en la central.

Tomando estos factores temáticos y visuales se puede trabajar con el esquema de Greimas las relaciones que hay entre los actantes y cómo figuran en el texto. Usando el ente focalizador como sujeto, podríamos situar la política cultural de entonces como esa primera parte de la relación sujeto-objeto. El objeto entonces figura en el deseo de urbanizar o la modernización. En la relación destinador-destinatario, se puede destacar el progreso como ese ideal o motor y la sociedad o los puertorriqueños como destinatarios o beneficiarios. En el eje de poder, podemos destacar la fe, la tradición como actantes ayudantes y la tecnología, la propaganda, lo moderno como oponente.

## VII. Conclusión

Durante el tiempo de producción del aparato de política cultural en que se transformó el programa de la DivEdCo se forjó una nueva ciudadanía. El proceso rápido de industrialización puso en contacto nuevos recursos y cambió la vida de muchos puertorriqueños que se vieron en la necesidad de adoptar nuevos modos de vida para poder cumplir con las expectativas que arrojaba participar de esa nueva clase trabajadora industrializada que el Estado estaba forjando en estos tiempos de desarrollo acelerado.

Con *Juan sin seso*, *¿Qué es la mujer?* y *El secreto*, se puede ver trazada la tensión de tradición y modernidad con la que estaban trabajando la política cultural de ese entonces. En los tres, las estructuras narrativas y las relaciones que se muestran a partir del modelo actancial de Greimas, arrojan luz sobre el discurso que se proponía. La voz narrativa en los primeros dos, se puede situar como un ente participativo o una guía explícita sobre el proceso de devenir en un ciudadano moderno en el esquema propuesto. En el tercero, a pesar de producirse en un formato no narrado, el uso y la construcción de imágenes sugiere también un ente organizador que pasa juicio sobre las incomodidades y la tensión que trajo la industrialización al campesinado puertorriqueño. Esas imágenes, cuando se ven en el contexto de las tres películas antes discutidas, están bien marcadas en la presencia de las industrias y su maquinaria ensordecedora que hace sentir una cierta incomodidad a estas grandes operaciones de la modernidad y lo que trajeron consigo. A la misma vez, se destacan y se promueve una especie de ciudadanía que aún se aferra a sus valores tradicionales coloniales. Es decir, la religión y sus costumbres se exaltan especialmente cuando se trata del rol femenino. Subordinándole siempre al margen del hogar y la maternidad obviando todas las contribuciones en el ámbito laboral y político que se lograron durante los periodos que daban paso a la producción de estos filmes.



Además de estos hallazgos en el trabajo incurrido, en la discusión se levantan hilos muy interesantes por los que se podría trazar otras discusiones que complementarían las que se trabajaron en esta ocasión. Entre ellas una mirada más detenida y reevaluada de una figura como la de René Marqués en la cultura de esta época transitoria. También resulta interesante el silencio de muchos de los personajes en cuestión, especialmente al considerar cuan efectiva fue la producción cultural de este proyecto en la forja de una ciudadanía en particular que se quiso impulsar.

Despido esta discusión volviendo sobre la incógnita que en un principio me ocupaba. He podido ver a través de este ejercicio el rol inequívoco que tuvo el Estado en construir toda una generación de puertorriqueños que legitimara y sostendría su hegemonía. Con esto comprendo y veo el poder creativo del Estado que, posterior a políticas represivas como la de la Mordaza en el 1948, optó por políticas que le permitieron moldear y pastorear al país hasta donde estamos hoy.

## VIII. Bibliografía

- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología. 3era edición. Traducción de Javier Franco. Cátedra, 1990.
- Cancel Sepúlveda, Mario R. “El Debate Sobre La Cultura Hoy: Una Opinión.” Puerto Rico: Su Transformación En El Tiempo, Wordpress, 3 de agosto de 2013, [historiapr.wordpress.com/2013/08/03/el-debate-sobre-la-cultura-hoy-una-opinion/](http://historiapr.wordpress.com/2013/08/03/el-debate-sobre-la-cultura-hoy-una-opinion/).  
Accesado 25 de abril del 2022.
- . “La Ensayística De René Marqués: Entre Nacionalismo y Populismo.” Claridad, [www.claridadpuertorico.com/la-ensayistica-de-rene-marques-entre-nacionalismo-y-populismo/?fbclid=IwAR3afGv1IAra3COoHuFrYdwIvcpxuRh1XXmE9E1Dkf5kv5jvqsXU2vGx5g0](http://www.claridadpuertorico.com/la-ensayistica-de-rene-marques-entre-nacionalismo-y-populismo/?fbclid=IwAR3afGv1IAra3COoHuFrYdwIvcpxuRh1XXmE9E1Dkf5kv5jvqsXU2vGx5g0).
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto. Taurus, 1990.
- Colón Pizarro, Mariam. *Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949-1968*. 2011, University of Michigan. Ph.D. dissertation.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El almuerzo en la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués*. San Juan: Ediciones Huracán, 1982.
- . *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.
- . *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993.

Dietz, James L. *Historia económica de Puerto Rico*. Ediciones Huracán, 1998.

“El secreto.” YouTube, subido por Instituto de cultura puertorriqueña, 12 September 2014,  
[www.youtu.be/3qyJqSdIf2E](http://www.youtu.be/3qyJqSdIf2E).

Gallart, Mary Frances. “Las mujeres en la discursiva de Luis Muñoz Marín: Primeras décadas”.  
*Luis Muñoz Marín: Ensayos del Centenario*, editado por Fernando Picó, Fundación Luis  
Muñoz Marín, 1999, pp. 187-202.

Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos, 1976.

“Juan sin seso.” YouTube, subido por Instituto de cultura puertorriqueña, 12 September 2014,  
[www.youtu.be/bmOXLW4JkG8](http://www.youtu.be/bmOXLW4JkG8).

Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones Culturales: Los Intelectuales y El Proyecto  
Pedagógico Del Estado Muñocista*. Ediciones Callejón, 2009.

---. “La Promoción Del Cincuenta y La División De Educación De La Comunidad.” *Escrituras  
En Contrapunto*, editado por Marta Aponte Alsina, Juan G. Gelpí y Malena Rodríguez  
Castro, Editorial De La Universidad De Puerto Rico, 2015, pp. 507–525.

Navedo Román, Yalitzá. “Invisibilización e Hipervisibilización Mediática De Los Sectores  
Empobrecidos En Puerto Rico: Implicaciones Para La Construcción De Ciudadanía y El  
Desarrollo De Políticas Sociales.” University of Puerto Rico, Rio Piedras: Dissertation  
and Thesis, Jan. 2016. ProQuest,  
[biblioteca.uprrp.edu:2075/docview/1861666542?accountid=44825](http://biblioteca.uprrp.edu:2075/docview/1861666542?accountid=44825).

Neira Piñero, María del Rosario. *Introducción Al Discurso Narrativo Fílmico*. Arco/Libros, S.L.,  
2003.

“¿Qué opina la mujer?” YouTube, uploaded by Instituto de cultura puertorriqueña, 12 September 2014, [www.youtube.com/watch?v=gTxATjKILtM](http://www.youtube.com/watch?v=gTxATjKILtM).

Rivera González, José Antonio. “Género y Proceso Democrático: Las películas de DIVEDCO, 1950–1970 .” University of Puerto Rico, Rio Piedras: Dissertation and Thesis, 2003. ProQuest, [biblioteca.uprrp.edu:2075/docview/305301822?accountid=44825](http://biblioteca.uprrp.edu:2075/docview/305301822?accountid=44825).

Sikov, Ed. *Film Studies: An Introduction*. Columbia University Press, 2009.