

## **El discurso de la violencia: polarización ideológica en la novela *Bertillón 166* y la película *Ciudad en rojo***

Yaima Bermúdez Padrón

Yadán Crecencio Galañena León

A lo largo de la historia de la humanidad, sin importar las diferencias idiomáticas propias de cada época, el hombre siempre ha tenido preocupaciones e intereses comunes que trascienden su marco tempo-espacial. De ahí que temas como la muerte, el amor, la inmanencia, la venganza, la libertad... sean recurrentes tanto en la producción espiritual y artística durante la prehistoria como en la contemporaneidad.

De la misma forma que esto sucede en el plano del significado —en tanto el contenido de todo texto (entiéndase texto en su más amplia dimensión; o sea, más allá de lo propiamente lingüístico) no es más que el resultado del pensamiento que lo crea—, en el plano de la expresión también pueden encontrarse tendencias y regularidades comunes a todas las épocas.

Quizás por ello —después de reconocer que la relación dialéctica que existe entre contenido y forma sobrevive sobre la base de que el lenguaje deviene mecanismo de objetivación del pensamiento, por lo que uno (contenido) no puede existir sin el otro (forma)—, Mijaíl Bajtín (1989) asegure que el hombre no ha creado, a través de su largo proceso de civilización, varios y disímiles textos, sino que siempre ha existido y existirá solo un único y mismo texto: el texto de la humanidad entera; porque todo lo que hace el hombre es visitar lo que otro dijo antes. Así, todos los textos supuestamente nuevos, no son más que creaciones intertextuales que comulgan inevitablemente con referentes textuales previos.

No obstante, si bien la noción de texto fue subsumida desde finales del siglo XX por la noción de discurso, en tanto texto en su contexto (Van Dijk, 1998), el estudio de la expresión y del significado siguen resultando de interés tanto para la literatura como para la lingüística. De hecho, el Análisis del Discurso, como perspectiva lingüística interdisciplinar, trascendió esas fronteras para explicar, incluso, las implicaciones ideológicas que ciertas estructuras formales pueden otorgarle al contenido de cualquier discurso.

En tal sentido, de la misma manera que Francisco Rodríguez Adrados (1980) reconoce que cualquier texto es susceptible a ser analizado desde el punto de vista estilístico, Teun van Dijk (1990) asegura que todo discurso puede y debe ser analizado desde sus determinaciones

ideológicas; porque —a pesar de que Carlos Marx y Federico Engels (1982) restrinjan el concepto de ideología al de falsa conciencia—, toda creación humana, sobre todo las de naturaleza discursiva, se conciben y articulan bajo una cosmovisión personal o social inherentemente ideológica, que supera toda pretensión de imparcialidad y espíritu supuestamente “aideológico”, si se permite el término.

Puede parecer innecesaria toda esta parafernalia teórica, sobre todo si se sabe de antemano que el presente ensayo se centra en el análisis discursivo de dos obras, una literaria y otra cinematográfica, donde la segunda deviene en una adaptación libre de la primera. Sin embargo, parece imprescindible aclarar que, aun teniendo argumentos semejantes, el discurso de ambas tiene peculiaridades muy marcadas, que no se limitan solamente a la dicotomía entre literatura y cine.

De manera general, el supra-objetivo que aquí se persigue se traduce en el análisis de las estrategias de polarización ideológica que se establecen hacia el interior de la novela *Bertillón 166* del escritor santiaguero José Soler Puig y su libre versión cinematográfica, dirigida por Rebeca Chávez, *Ciudad en rojo*. En la consecución de tal propósito, salta a la vista muy rápidamente cómo los antagonismos ideológicos en ambas obras se desdibujan a partir de la expresión de la violencia, como manifestación natural de la lucha armada y radical entre el *Movimiento 26 de Julio* (M-26-7) y sus simpatizantes directos o indirecto-antonomásticos, y la dictadura batistiana y todo lo que representó dicho régimen.

La perspectiva del método análisis del discurso, permite comprender el fenómeno de la violencia en la novela *Bertillón 166* y la película *Ciudad en rojo*. Por tanto, el análisis se ha desarrollado, en primera instancia, sobre el fundamento de la ideología como discurso; mientras que se objetiva el estudio de esa ideología a partir de la construcción de la violencia presente en las obras que se analizan. De ahí que se establezca, entonces, una estrategia de polarización ideológica siempre entorno a la violencia como marca de diferenciación entre los grupos antagónicos.

La historia contada en las dos obras contextualiza la víspera del triunfo revolucionario: 1958, en Santiago de Cuba. La lucha armada y violenta en ese espacio ciudadano se traduce, fundamentalmente, en acciones revolucionarias de jóvenes contra el ejército batistiano en la clandestinidad: violencias en oposición manifiesta a la dictadura. Recuérdese que la lucha insurreccional en las montañas tiene una dimensión otra: la Sierra Maestra, la guerra de

guerrillas, el Ejército Rebelde, el combate abierto; mientras que, en las ciudades, el M-26-7 tuvo que jugar todo el tiempo con el camuflaje, las dobleces, la acción clandestina.

Por tanto, la muerte, la violencia, el terror e, incluso, el miedo al miedo resultan atributos de la cotidianidad santiaguera de la época y de toda Cuba. En ambas obras analizadas —aunque quizás con mayor fuerza dramática en la película, sobre todo por la propia naturaleza del discurso audiovisual—, se transmite esta atmósfera donde la ciudad deviene eje articulador de la lucha en toda su dimensión: las armas, la ideología, la complicidad..., sin dejar de ser consabida la guerra en la Sierra Maestra.

Así, en la ciudad como espacio restringido, se construye la violencia a través un discurso agudo porque la lucha, en ella, es particularmente organizada, silenciosa, comprometida, penetrante. La ideología que prima desde la expresión discursiva de ambos creadores (Soler y Chávez), obviamente, es la de la revolución; una revolución que impone un derramamiento de sangre contextual y finito, precisamente, para acabar con el desangre constante y ascendente a partir del cual sobrevive la tiranía. Queda suscrito un discurso violento por naturaleza, bajo los presupuestos de la ideología revolucionaria, acaso aquella ideología que busca su propio concepto de libertad bajo el fuego constante del enemigo.

No obstante, con el afán de estudiar los mecanismos de establecimiento de las estrategias de polarización ideológica en la novela *Bertillón 166* y el filme *Ciudad en rojo*, se procese seguidamente a pautar, desde el punto de vista teórico-conceptual, las principales categorías analíticas que más adelante se empleará en el desmontaje ideológico de ambas obras.

### **La polarización ideológica desde el análisis discursivo: Apuntes teóricos preliminares**

Al emplear el término ideología en el discurso social y político, se acude a un concepto con más de dos siglos de historia, de modo que, todavía en la actualidad, existe ambigüedad al utilizar el término.

La teoría marxista identifica la ideología como una de las formas de la superestructura, determinada siempre por las condiciones materiales a que corresponde. “Las ideas de las clases dominantes son las ideas dominantes, o dicho, en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante” (Marx y Engels, 1982, p. 35).

Erróneamente se ha creído durante mucho tiempo que, para Marx y Engels (1982), la ideología es solo y exclusivamente falsa conciencia. “En estos casos solo se tiene en cuenta la definición

marxista de ideología política y no de ideología como totalidad” (Díaz, 2001, p. 41). El carácter de falsa conciencia otorgado por Marx y Engels (1982) al término desde la perspectiva política está dado, precisamente, por la forma en que la relatividad de las posiciones de las clases sociales resulta falseada en función de los intereses de aquellas que ostentan el poder.

Durante el siglo XX, se sucedieron nuevos y cada vez mayores desplazamientos teóricos hacia la caracterización de la relación ideología-poder. De hecho, para Louis Althusser (1970) son los Aparatos Ideológicos del Estado (instituciones religiosas, escolares, políticas, sindicales, periodísticas...) quienes ejercen fácticamente la dominación ideológica. Desde esta plataforma, se asume la ideología no ya como falsa conciencia o distorsión de la realidad, sino como marco de acción de las clases dominantes.

Por tanto, la ideología no es “el sistema de relaciones reales que gobierna la existencia de los hombres, sino la relación imaginaria de aquellos individuos con las relaciones reales en que viven” (Althusser, 1970, p. 16). Sobre esta base, la ideología no se desliga del ser humano, pues “no hay práctica sino por y bajo una ideología y no hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos” (Althusser, 1970, p. 21).

A pesar de los aportes de Althusser, no es hasta la aparición de los *Cuadernos de la Cárcel* de Antonio Gramsci, que el concepto de ideología se extiende a la praxis social. Gramsci (1975, p. 1328) concibe el término como “el terreno de una lucha incesante entre dos principios hegemónicos”, como “un campo de batalla” donde las clases principales luchan por apropiarse de los elementos ideológicos fundamentales de su sociedad para articularlos a su discurso cultural hegemónico.

No obstante, lo más interesante de la teoría gramsciana radica en la introducción del concepto de hegemonía, que actúa por medio de la ideología. Existe hegemonía donde las clases dominantes, a través de la persuasión y el consentimiento de las clases dominadas, logran alcanzar y mantener su poder.

Durante los años ´60 del pasado siglo, resulta significativa la labor del antropólogo estadounidense Clifford Geertz (1994), para quien la ideología deviene mecanismo gestor de conciencia colectiva que actúa en dos planos: discurso y práctica.

Producciones teóricas más actuales dentro de los estudios de la ideología en el campo del discurso son las de John B. Thompson (1993) y Teun van Dijk (1998), quienes estudian la ideología como un ente, implícito y/o explícito, del discurso, y como una herramienta que

interviene en las relaciones de producción entre el discurso y la sociedad. Ambos autores parten de que las ideologías, por definición, pertenecen a grupos sociales.

A su vez, fundamentan las actitudes y creencias de las personas, lo cual incluye el conocimiento social común, entendido como una forma de representación social; entonces, el conocimiento también está mediado ideológicamente. Un análisis ideológico del discurso estudia, por tanto, los textos y sus proposiciones, al presentarse como conocimiento.

Teun van Dijk (1998), muy particularmente, no atribuye connotación peyorativa al concepto de ideología, sino que la clasifica en dependencia de los intereses que promueva y defienda. Hay ideologías de oposición o resistencia, o ideologías de competencias entre grupos igualmente poderosos, o ideologías que solo promueven la cohesión interna de un grupo, o ideologías sobre la supervivencia de la humanidad. Esto implica que, “como tales, no son inherentemente negativas ni se limitan a estructuras sociales de la sociedad” (Van Dijk, 1998, pp. 24-25).

Se trata, sobre todo, de un sistema de ideas (también llamado sistema de creencias) básicas, fundamentales y compartidas por un grupo. Pueden implicar categorías abstractas de grupo, como relaciones de grupo o identidades; pero también objetivos colectivos, normas o valores. Por esta razón, a menudo definen lo que es bueno o malo, correcto o incorrecto, y controlan también las creencias que tienen las personas sobre el mundo.

El eje articulador de la teoría de Van Dijk (1998) sobre ideología constituye, por tanto, su noción de grupo. En su constitución debe existir determinado problema compartido, destino o intereses comunes, organización, dependencia mutua. Lo más importante es la identificación del grupo como tal y la defensa de esa posición.

También enfoca el concepto desde el ámbito cognitivo, como “una representación mental, almacenada (a largo plazo) en la memoria” (Van Dijk, 1980, p. 37). Dicha representación puede ser usada para actividades como la comprensión, la producción de acciones entre los individuos y la interpretación de acontecimientos.

Como autores precedentes (Althusser, 1970; Thompson, 1993), Van Dijk (2006) considera que la ideología no es un hecho aislado, sino un fenómeno social que engloba a grupos de individuos. Un hombre aislado no es capaz de producir ideología, ya que esta requiere de un contexto social para producirse y reproducirse. A su vez, critica el carácter reduccionista de la tesis sobre ideologías dominantes, aunque no deja de reconocer su validez para el mantenimiento de las relaciones de poder.

En este sentido, adquiere una especial importancia el discurso, en los procesos de formulación y reproducción de ideales. Disímiles características del texto permiten la expresión, implícita o explícita, de las creencias del emisor, por lo que se utilizan fundamentalmente para aprender y transmitir las ideologías.

Al considerar que las ideologías constituyen las creencias fundamentales de un grupo, se entiende que estas suministran la información fundamental con que se identifican sus miembros, y, a la vez, una negación de aquella información con la cual se identifican los no miembros, representantes de ideologías contrarias. Su estrecha relación, o incluso dependencia, con el concepto de grupo, determina la propuesta de Van Dijk (1996b) al representarlas como esquemas grupales.

Para Van Dijk (1996b), las estructuras ideológicas constituyen diferentes constructos que de una forma u otra ofrecen la información básica de aquella ideología propia de un grupo y que niegan o detractan la(s) ideología(s) contraria(s) a este.

En tal sentido, establece una serie de categorías fijas a través de las cuales se organizan las ideologías: pertenencia (identidad/membresía), actividades, metas, normas y valores, posición social y recursos. En los significados de los discursos bajo la influencia de la ideología se pueden encontrar, por tanto, las respuestas a diferentes interrogantes, que constituyen descripciones relativas a estos seis aspectos fundamentales.

Las descripciones de identidad definen las características del grupo en cuestión (identidad, historia, atributos, criterios de admisión) y, por tanto, la perspectiva desde la que se observa la situación. Luego, el discurso ideológico destaca los objetivos del grupo. Las actividades obtienen su sentido ideológico al estar respaldadas por los “buenos” propósitos del grupo; por lo que su discurso enfocará el carácter positivo de sus intenciones. Las descripciones de propósitos reflejan la forma en que los miembros del grupo quieren ser vistos. Por último, las descripciones de normas y valores contienen una fuerte implicación ideológica (Van Dijk, 1996b).

Evidentemente, el pertenecer al grupo depende de la manera en que sus miembros se distinguen de los demás a partir de su identidad, actividades, objetivos, cánones, posiciones y recursos propios; así, el discurso fija claramente la oposición de los miembros del grupo (Nosotros o *ingroup*) respecto a los no miembros (Ellos u *outgroup*).

Para Van Dijk, la importancia de esta polarización radica en que “cuando las ideologías son proyectadas por el discurso, se expresan típicamente en términos de sus propias ideologías

subyacentes, tales como la polarización entre la descripción positiva del grupo endógeno y la descripción negativa del grupo exógeno” (2005, p. 34). De aquí que Van Dijk (1996b, 2003) trace cuatro líneas fundamentales para expresar la polarización Nosotros\Ellos. Esta estrategia de polarización ideológica aplica para todas las estructuras del discurso en función de, primero, “expresar/enfatizar información positiva sobre Nosotros, [segundo] expresar/enfatizar información negativa sobre Ellos, [tercero] suprimir/des-enfatizar información positiva sobre Ellos, [cuarto] suprimir/des-enfatizar información negativa sobre Nosotros” (Van Dijk, 2006, p. 333).

Aunque tiene su génesis en el Análisis Crítico del Discurso, la estrategia de polarización ideológica o cuadrado ideológico constituye el eje central del análisis ideológico, por lo que atraviesa los niveles léxico, semántico, retórico y gráfico de las estructuras discursivas. Al desarticular los distintos niveles discursivos y descubrir en ellos la aplicación del cuadrado ideológico, se desglosa el sistema de creencias que determinan las prácticas sociales.

Cuando en el Análisis del Discurso se mencionan las estructuras semánticas que pueden constituir un texto, se hace referencia a aquellas estructuras que operan en el plano del sentido o del significado. Según Russell S. Tomlin, Linda Forrest, Ming Ming Pu y Myung Hee Kim (2003), al unirse varios vocablos, el significado individual de cada uno de ellos puede variar en función de lo que quiere decir el emisor del discurso.

Para el caso del Análisis Ideológico del Discurso (AID), resulta el plano semántico, con sus diversas estructuras, el que determina la perspectiva desde la cual se puede interpretar o comprender determinado discurso. A estas estructuras les compete la selección de los temas y de la información que conformará el texto, así como su organización.

Dentro del nivel semántico, lo primero que debe tenerse en cuenta es que el discurso funciona como un todo y como tal debe ser analizado; por ello, hay que ver las palabras como parte del texto y del contexto al que pertenecen. De ahí que el significado del discurso no pueda resumirse al de palabras aisladas o frases incompletas. Todo esto se pone en función de la polarización ideológica; pues el orden jerárquico que se establezca en el discurso, depende de aquellos valores e ideas que se quieran potenciar de nuestro grupo. En tal medida, la información positiva de nuestros enemigos o de las personas que no comparten nuestra ideología será discriminada. La omisión o exaltación de datos en la construcción de los mensajes constituye también una herramienta de polarización ideológica.

El propósito del AID no es simplemente descubrir las ideologías subyacentes, sino articular las estructuras discursivas con las ideologías y, por consiguiente, con los contextos y estructuras sociales. Por lo tanto, el AID es también un tipo específico de Análisis del Discurso sociopolítico.

Para Van Dijk (1996a), el control de las ideologías sobre los actores sociales, únicamente puede ser explicado con una teoría sociocognitiva. Por tanto, la relación entre cognición (creencias), discurso (representación) y contexto (prácticas sociales) permite determinar, desde su punto de vista, cómo funcionan las ideologías subyacentes en el discurso.

Van Dijk (1996b) propone, para ejecutar el AID, que primero debe estudiarse el contexto histórico que rodea al discurso, así como los factores económicos, políticos y sociales que lo circundan. Un segundo y tercer paso sería cómo actúa el sujeto responsable del discurso. Se necesita investigar el contexto vinculado con el acto comunicativo del autor, el medio por el que llega a las masas y las características de los grupos a quienes van dirigidos. De ahí que estudiar la simbiosis entre ideología y discurso resulta requisito esencial para entender y explicar el devenir y la influencia de los discursos en la sociedad.

### **El discurso de *Bertillón 166* y *Ciudad en rojo*: La violencia como eje articulador de la ideología**

La novela y el filme exhiben el contexto de Santiago a más de un año de los sucesos del 30 de noviembre, del Moncada, de aquellos primeros “tiros y muertos, cuando salieron a la calle los muchachos, que por primera vez, usaban el uniforme verde olivo” (Soler, 1975, p. 131). Así, el argumento de ambas obras está determinado por la resistencia de ese impulso por la libertad: “Y lo que inicialmente pareció un fracaso, llevaba año y pico sin ceder, ni una pulgada, más fuerte cada vez, bajo el bombardeo de los aviones, la acometida de los tanques, el fuego de miles de soldados, las torturas de los verdugos” (Soler, 1975, p. 131).

Por tanto, son dos los grupos que se exponen, opuestos entre sí: la juventud revolucionaria que lucha desde la clandestinidad en la ciudad de Santiago y la dictadura batistiana en representación de los soldados del Ejército. La norma del primer grupo se centra en la Libertad: “La libertad es el principal derecho. Sin libertad, ¿qué vale todo lo demás? Hay que conquistar ante todo la libertad” (Soler, 1975, p. 35). La medida que pone este grupo a su meta es tan alta como la vida misma: “El aire comenzaba a oler a tierra abierta, a flor de vida que da” (Soler, 1975, p. 216). Se presenta una juventud revolucionaria de “determinación cerrada, ciega, tenaz” (Soler, 1975, p.



127). Mientras que la política del enemigo es la muerte, el robo, la tortura: “Los batistianos son unos asesinos, y como ladrones, ni hablar...” (Soler, 1975, p. 46). De esta forma queda establecida la identidad de ambos grupos cuyos recursos y actividades están permeadas por una violencia severa, pero que manifiesta una diferenciación desde la posición ideológica que, en cada caso, representan: la revolución y la tiranía.

La ideología revolucionaria, primeramente en la novela, se manifiesta de manera clara en la lucha en el espacio urbano a través de la clandestinidad. Los recursos que se manejan para expresarla tienen como objeto articular dos puntos de vista: la demostración y el engrandecimiento casi épico de las acciones de la juventud revolucionaria (*ingroup*), y, por otra parte, señalar los hechos de la tiranía (*outgroup*) en imputación y denuncia directas.

Un primer recurso que es preciso anotar y que determina la violencia del enemigo es el asunto a partir del cual aparecen disimuladas, cada día, las muertes de personas en Santiago de Cuba, principalmente jóvenes, algunos desaparecidos con anterioridad. “Bertillón 166” enmarca el sentido de una violencia sobre la base de “homicidios con arma de fuego”. Una violencia cruda, de amenaza y provocación, por cuanto pretende ser encubierta y velada; con ella, los asesinatos a sangre fría, las torturas, la desaparición, la muerte y el crimen.

Las estructuras ideológicas como expresión de la violencia se manifiestan, en un primer momento a través del nivel léxico. Resalta la comparación del estado de la ciudad con el “infierno”, como una palabra que se utiliza más con sentido literal que figurado; por ejemplo, en la conversación de Quico y el negro comunista (Soler, 1975, p. 45)<sup>1</sup>. Se presenta como imágenes construidas para el lector, imágenes de calor, los tiros (como referencia a las “armas de fuego”), el dolor, la angustia, el tormento, la muerte.

Luego, en la película, cuando se representa la ciudad, la noción de infierno se explota casi de manera hiperbólica a partir de tomas, planos y escenas que mutan en gancho sensacionalista, quizás para atrapar al espectador. En la novela, “infierno” como una imagen textual insinuante, en el filme, como representación visual acabada sin posibilidades de connotaciones otras.

El discurso violento estalla en las palabras usadas, en los términos exactos cargados, ellos mismos, de significados o cuadros visuales: horripilante ansiedad, persecución, angustia, grito insoportable y desgarrado, estruendoso fragor, tortura, delación, aguante, asesinato brutal.

---

<sup>1</sup> Todas las citas de *Bertillón 166* son tomadas de Ediciones Huracán de la Editorial Arte y Literatura.

La violencia más cruda dentro del discurso histórico que determina la ideología enemiga, tanto en la novela como en la película, se presenta a través de la narración de varios hechos de terrorismo, crimen e intimidación. La matanza de los cuatro jóvenes donde la violencia brutal del enemigo se muestra a partir de la imagen “la calle se llenó de tiros” (Soler, 1975, p. 72). “Habían disparado tanto, que las armas les debían quemar las manos” (Soler, 1975, p. 73). “Sobre la acera, uno junto a otro, había cuatro cadáveres de jóvenes, en mangas de camisa. Tres blancos y uno mestizo. Cuatro cadáveres jóvenes, cubiertos de sangre roja” (Soler, 1975, p. 73).

De manera similar sucede con el asesinato del comunista: “El disparo. En la cabeza se le estamparon dos figuritas de su mismo color. Y una cara desesperada de mujer” (Soler, 1975, p. 152). “El muerto seguía en el pavimento. Bajo la mirada de los policías, en el suelo se iba formando una bandera roja y negra. El negro de su piel y el rojo de su sangre” (Soler, 1975, p. 152).

La tortura de Carlos Espinosa: “Dolores punzantes y violentos, repetidos a lo largo y ancho de la espalda, los costados, las nalgas... El cuerpo se le retorció sobre las puntas de los pies. Las esposas se le clavaban en las muñecas con mordeduras de acero. Un tufo de carne quemada. Su carne. La conciencia se le iba quedando en sombras” (Soler, 1975, p. 192). La propia descripción de la tortura es un modo directo de expresar en la novela la violencia que tiene como fundamento la denuncia de los hechos del enemigo y la exaltación del representante de la ideología revolucionaria, por cuanto, a pesar del miedo no delata al movimiento ni a los compañeros de lucha.

En otro espacio, la muerte del sastre y su mujer a manos de los soldados batistianos pero por medio del chivatazo, de una clase específica de ciudadano que encubierto se muestra a favor del enemigo: “El sastre ve caer a su mujer, con la garganta roja. Yo también... Un chivato... se salvó la vieja... Es en el pecho... no duele...” (Soler, 1975, p. 212).

El color rojo es imagen y símbolo de la violencia. De la tortura: “Me están quemando... con un hierro... al rojo...” (Soler, 1975, p. 192). En la novela representa sangre, tensión, pasión, crimen, presagio de muerte y la muerte misma. Es el color de la sangre que constantemente se destila de los muertos de la Revolución y es el color original del carro del chivato: “Las calles eran rojos ríos de martirio” (Soler, 1975, p. 126); “El sastre llevaba más de media hora en el automóvil rojo...” (Soler, 1975, p.193). La intensidad de la imagen llega a su totalidad en el filme, incluso desde el propio título.

Se muestra además la crudeza de las acciones violentas del enemigo en fragmentos como “los muertos son arrojados en un camión” (Soler, 1975, p. 95). En la interpretación cinematográfica de este pasaje se maneja el ruido cortante de las armas de fuego durante el tiroteo, el grito, la desesperación, la sangre y la muerte vulgar de los jóvenes revolucionarios a manos del ejército batistiano.

La recreación literaria de la atmósfera de la violencia enemiga en Santiago de Cuba se presenta a través de alusiones directas a la sonoridad: “el toque atronador de las campanadas del reloj de la catedral, presagio de la hora terrible, de la muerte, del paso del tiempo angustioso en una ciudad en crisis; junto a las campanadas, el grito: «¡Hasta cuándo, Señor!»” (Soler, 1975, p. 218).

La tensión de los jóvenes al estar obligados a esconderse y el miedo explícito al chivatazo, a la muerte, a la tortura, deviene representación de un ambiente sombrío y triste de una ciudad de luto por la inmensa cantidad de hijos muertos. Un contexto de dolor, angustia, desesperación y de nervios. La calle de Santiago es “oscura y desierta” (Soler, 1975, p. 200).

Sobresale el silencio obligatorio, por imposición y no por elección de los personajes. Un silencio que anuncia miedo: al chivatazo, a la tortura y a la muerte. La gente se presenta en una esperanza con miedo de ser esperanza truncada: la madre que espera a su hijo hacía 121 días y lo busca aún por resignación, por no dejar morir la esperanza. Incluso, en la gente se ve el aviso de la locura como fruto de la muerte continua: la madre de Carlos Espinosa pierde la noción de la realidad, acaso como refugio ante la seguridad de la muerte del hijo. “Su hijo vivía. A ella nunca la engañaban sus sueños. El marido también pronto estaría de vuelta. Estaba segura” (Soler, 1975, p. 217).

Otro recurso sería la premonición de la muerte: “La M de la muerte se marcaba en ella un poco lila, como crespón desteñado” (Soler, 1975, p. 110). Recurso en el que se encierra tanto la heroicidad del joven que daría su vida por su idea de libertad como la crueldad del enemigo que le pondría fin.

Además, la referencia continua a la cantidad de medios con los que contaban los soldados batistianos, en una visión tanto de denuncia a ellos como de exaltación a los jóvenes revolucionarios que, a pesar de la marcada superioridad enemiga, se enfrentan a la tiranía. Policías, armas de fuego, fusiles, armas de tortura, “las microondas, los tanques, los aviones, cuarenta o cincuenta mil soldados bien armados” (Soler, 1975, p. 127), carros, camiones, tropas, cuarteles, “trescientos soldados asesinaban a cuatro muchachos” (Soler, 1975, p. 95).

Se construye la violencia a partir de la descripción del terror mismo: “Dentro de su traje negro azul, con un golpe de espanto en las negras facciones, muy débilmente iluminada por el foco de la otra esquina se alzaba frente a él, inmóvil y contraída, la figura del negro comunista” (Soler, 1975, p. 147). La fetidez que recorre las calles de la ciudad es también una manera de construcción de la violencia al ser identificado con olor nauseabundo de los muertos.

La violencia subsume el resto de los discursos, de modo que el amor se exhibe en un juego de imágenes entre los besos violentos de la pareja de enamorados y el contexto de violencia clandestina: “La mirada de los jóvenes se encontraron. Había ternura en los ojos del hombre, mientras los de la mujer chispeaban. ¿Cómo serían los besos de aquella pareja? Él los adivinaba. Frenéticos, ansiosos, convulsos, como borbotones de sangre. Tenían que ser así, para que su violencia les hiciera olvidar, siquiera un momento, que estaban sin libertad” (Soler, 1975, p. 37). La violencia contagia incluso el discurso familiar; por ejemplo, la discusión de la familia de la joven revolucionaria que se incorpora a la narración.

Junto a la violencia temática hay una violencia formal, y es la que, en el caso de la película, se construye precisamente a partir de la ruptura y segmentación de las escenas cinematográficas que se superponen unas a otras, sobre todo en la superposición que se presenta con la desmembración de la historia única en los diferentes puntos de vista de las historias individuales. Terminan los pasajes en imágenes fuertes y violentas que dejan al lector una ignorancia sugestiva sobre el acontecer inmediato de la situación o el personaje, provocando un golpe de efecto y suspenso como estrategias de gancho comunicativo.

Esta fragmentación formal y el consiguiente suspenso en la historia se descubren a lo largo de la trama: el reencuentro violento y sorpresivo del joven Rolando Cintra y el comunista tendrá su desenlace de muerte, para el negro, luego de un pasaje intermedio y solo al final del segundo. El arresto de Carlos Espinosa, su tortura y muerte se describen en tres pasajes diferentes interrumpidos cada uno con el desarrollo de la historia personal de Quico que, por demás, aparece cortada.

Se hace evidente un efecto de ansiedad y terror por la fragmentación y la interrelación de ambas historias, cuya conexión es, sin más, el asesinato: la violencia brutal del enemigo y las muertes, una por las ideas efervescentes, seguras, valientes, probadas (Carlos) y otra por una ideología aparentemente apagada pero recordada (Quico).

Se demuestra, por tanto, la cerrazón ideológica de la tiranía de Fulgencio Batista, la falta de escrúpulos en los asesinatos incesantes, la deshumanización de los soldados y del chivato juntamente. Esta es la violencia propia del *outgroup*, la no compartida por los creadores de la novela y la película, esa violencia que delata una ideología brutal, censurable, aborrecible que merece, por consecuencia, ser erradicada violentamente por su antagónica, la violencia libertadora y justa que enarbola la ideología del *ingroup*, o sea, de los revolucionarios.

Asimismo, la versión de los acontecimientos que construye Rebeca Chávez, explota los efectos visuales y sonoros. Primeramente, se halla como *leit motiv* el recurso del periódico, elemento que se presenta también en la novela pero como solo informe de las muertes. La aparición del periódico, por tanto, es recurrente en el filme, en tanto recreación continua que alerta sobre la noticia del día, el acontecer diario de Santiago de Cuba en medio de la revolución y la clandestinidad. Es, así, también anuncio de muerte, de complicidad, de acción encubierta, de secreto.

Aparecen imágenes evidentes de una ciudad militarizada por la dictadura. Santiago de Cuba se muestra atestada de “casquitos”, policías y marines. La evidencia está en una movilización sucesiva de los soldados de la tiranía, las calles y esquinas custodiadas día y noche. Una y otra vez se insertan escenas secundarias de policías y soldados caminando en grupos, armados “hasta los dientes”, un hombre que es registrado y arrastrado por los policías, en una calle donde hay un juego de pelota de niños santiagueros pasa un carro de policía lleno. Hay escenas constantes de policías de la tiranía cargando rifles, otras en donde se muestran sus carros y cuarteles.

Las tomas de represión se suceden en la película con el objeto también de criticar y denunciar al enemigo y sus métodos de terror y muerte, así como la fuerza de la juventud revolucionaria: el homicidio de los jóvenes revolucionarios, asesinados por el odio mismo. Aquí la casa es igualmente espacio cerrado y, por tanto, limitado y opuesto a la calle, donde dominan los soldados batistianos, como espacio extendido y de mayores posibilidades para la conservación de la vida propia.

También salta a la vista la imagen del joven torturado: otra vez la sangre, el rojo, la desnudez. La muerte del padre, cortada su vida en el intento del grito ahogado y trunco por el balazo, en medio de su anagnórisis como personaje que ha tratado de obviar su pasado como luchador activo. La muerte de Waldino: la sangre en el asfalto, el negro de la piel y de la noche, el detalle blanco del papel de *La Carta Semanal*. Con los jóvenes torturados en la cárcel, se presenta la violencia a

través de la expresión de la sangre y la desnudez, esta última como símbolo del despojo más allá de lo físico, en alusión directa a la vida.

Muy parecido sucede con las escenas de registro: en la casa de la joven revolucionaria y en el hotel donde se encuentra hospedado Waldino. El registro impuesto es, entonces, violación del espacio cerrado que, en ambos casos, la casa y la habitación del hotel, significan refugio ahora irrespetado, cercenado, violentado.

Por su parte, las miradas, más en la película que en la novela, por supuesto, constituyen complicidades anunciadoras de las acciones revolucionarias; incluso a partir de la ponderación del silencio comprometido, escogido y necesario. Se manifiesta esta construcción a partir del juego de las miradas entre los personajes. Miradas de compromisos y pactos, de apoyo e impulso. En algunas escenas, miradas también de miedo, de terror o de sospecha; por ejemplo, el taxista que lleva a Waldino desde la estación. El silencio se presenta aquí a partir de lo concebido, de lo que no se dice, los entredichos del tema prohibido: la guerra revolucionaria. La mención de “los compañeros”, la idea de “seguir en lo mismo”.

Desde el inicio del filme se muestran escenas rápidas de un joven con una pistola en la mano. Se descubren disparos, detrás de ese joven, contra el policía que cae muerto más allá del cristal que se ha roto como la vida misma; después, la parálisis del personaje y, de inmediato, la ayuda: el grito que recomienda la huida.

Las escenas en las que se enuncia la pistola como arma de fuego dan continuidad a la historia, también como hilo conductor: encierran la violencia y las acciones de los jóvenes revolucionarios. *Leit motiv* que está presente ya en las primeras escenas de la película y hasta su cierre.

A la par de la imagen, se utiliza en el filme el recurso sonoro: hay gritos, ruidos de los carros del enemigo, llanto. La música refuerza los objetivos que han quedado determinados por los recursos visuales.

En la fonda se trata toda la musicalidad del pueblo santiaguero, pero esta música es también truncada por el disparo y el grito de miedo. Mientras que la naturaleza musical de Santiago de Cuba aparece, también, en el ritual y el tambor a partir del cual se encubre y se protege la presencia de la joven revolucionaria y, con ello, surge la complicidad de todos en la misma lucha.

La melodía viva del piano expresa la fuerza de la ideología revolucionaria, pero también el miedo, no a la tortura, sino a “hablar”, a delatar al movimiento y a los compañeros de la lucha clandestina. Se trata del miedo al miedo; o sea, la integridad de los revolucionarios los hacía sentir, más que miedo al chivatazo y a la muerte, miedo a sentir miedo, a la flaqueza. Esto se debe, sobre todo, a que la flaqueza o debilidad es uno de los atributos que no caracteriza nunca al *ingroup* (jóvenes revolucionarios), precisamente porque es un atributo manifiesto del *outgroup* (tiranía batistiana), específicamente en la figura de los chivatos, delatores y arrepentidos de la causa libertadora.

El color resulta un medio específico que aparece en la película también como una forma de construir la violencia; es decir, que junto a los recursos visuales y sonoros anotados, deviene signo latente de la violencia como eje articulador de la polarización ideológica. El blanco y negro con que comienza el filme representa aquella cerrazón ideológica del momento histórico concreto: los dos bandos a los que se pertenece, sin otra opción. Se es revolucionario o se es batistiano. No existe en Santiago de Cuba el color gris ni la neutralidad.

La gama bicromática representa, además, el día y la noche en la ciudad e, incluso, el tiempo en que se desarrolla la película: un día completo y su noche. Colores que tienen por sí mismos significación, sugerente también para expresar la ideología a partir de la violencia. El blanco representa pureza, positivismo, sinceridad, paz. El negro, resistencia, dureza, pena, maldad, noche y negación.

El color rojo emerge también como recurso que recorre toda la producción desde el título: *Ciudad en rojo* hasta las sucesivas escenas de muerte, balazos, torturas, homicidios. Rojo que significa ira, acción, sangre, fuerza, peligro.

La película se desarrolla en una continua sucesión de escenas en las que se expresa la imagen de un Santiago de Cuba alegre, esperanzado contra la idea de una ciudad en muerte. Solo minutos transcurren en la fonda de chinos con un ambiente alegre de música para darse paso a una atmósfera de terror y disparos. Los mismos jóvenes, que segundos antes bailaban, se transforman ahora en soldados de la lucha clandestina con sus armas de fuego, dispuestos a dar su vida por la libertad.

La representación cinematográfica de los jóvenes torturados por la tiranía batistiana está precedida por la escena de una sonrisa. La yuxtaposición es, en sí misma, creadora de estados de

ánimos en el espectador, como sucede con el recurso formal utilizado en la novela. Todo como alegoría a Santiago de Cuba y del ambiente, su atmósfera, vísperas del '59.

Por último, la idea de un futuro victorioso se presenta también en la novela a partir de imágenes, ya no de violencia sino de esperanzas, pero tan rápidas y cortas que su sola mención demuestra la vorágine de la violencia en la obra. “El fresco de la noche volvió a hacerle sentir la llama de la vida en su interior. Otra vez miró al cielo y ahora descubrió la luna, entre una corte de estrellas, allá sobre el Moncada” (Soler, 1975, p. 201). Una esperanza que permanece intacta al final de la novela y la película, ya sea con la promesa de la futura lucha en el escenario superior (la Sierra Maestra) o del reencuentro de los amantes. Mientras, aún en esta idea de futuro se determina la ideología del grupo fundamental y protagonista: la juventud revolucionaria cubana.

De manera general, tanto en la novela como en la película, el desmontaje ideológico remite a la asunción de dos violencias antagónicas y dialécticas que materializan los polos ideológicos identificables desde el análisis discursivo: la violencia del *ingroup* (justificada, necesaria y compartida por los creadores de *Bertillón 166* y *Ciudad en rojo*) y la violencia del *outgroup* (brutal, insoportable y condenada por los creadores de *Bertillón 166* y *Ciudad en rojo*). La primera legitima la ideología de la juventud revolucionaria, en tanto único mecanismo capaz de exterminar a la segunda, entendida esta última como concepto anclado en la represión y el barbarismo de la tiranía batistiana que, indiscutiblemente y a toda costa, deben ser erradicados.

### Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (1970). Ideología y aparatos ideológicos del estado. Recuperado a partir de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Bajtín, M. (1989). *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.
- Díaz, M. (2001). *Ideología y Revolución: Cuba, 1959-1962*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Geertz, C. (1994). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gramsci, A. (1975). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 1-5). Turín: Einaudi.
- Marx, C., y Engels, F. (1982). *La ideología alemana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lingüística estructural*. Madrid: Gredos.
- Soler Puig, José. (1975) *Bertillón 166*. Ediciones Huracán, Editorial Arte y Literatura, La Habana.



- Thompson, J. B. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría Social en la era de la comunicación de masas*. Ciudad México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tomlin, R., Forrest, L., Pu, M. M., y Kim, M. H. (2000). Semántica del discurso. En T. A. Van Dijk (Ed.), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (1980, julio). Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso. *Semiosis*, (5), 35-53.
- Van Dijk, T. A. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Van Dijk, T. A. (1996a). Análisis del discurso ideológico. *Comunicación y Política*, (6), 15-43.
- Van Dijk, T. A. (1996b). Opiniones e ideología en la prensa. *Voces y Cultura*, (10), 9-50.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso) (Cátedra S.A)*. Madrid: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (Ed.). (2003). *El discurso como estructura y proceso*. Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2005, junio). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y praxis latinoamericana*, (29), 9-76.