



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

EL SALVADOR, EL PUEBLO VENCERÁ (1980):
EL CINE COMO HERRAMIENTA DENTRO DE LA CONSTRUCCIÓN Y
DIFUSIÓN DE DISCURSOS POLÍTICO-IDEOLÓGICOS.

MARÍA FERNANDA CRUZ CASTAÑEDA
ORIENTADOR: IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

Foz do Iguazu
2018

Resumen

Este artículo se propone explorar el cine como vehículo para la construcción y difusión de discursos político-ideológicos. Esta reflexión se realiza a partir del estudio del documental salvadoreño *“El Salvador: el pueblo vencerá”* (1980), realizado en los años iniciales del conflicto armado de esa nación centroamericana. El análisis se estructura de tal manera que sea posible estudiar cómo las formas cinematográficas son trabajadas con el fin de alcanzar tres grandes objetivos comunicacionales de la guerrilla: 1. Actuar como estímulo eficaz para la adopción y justificación de la lucha armada; 2. Rescatar la cercanía con el pueblo y 3. Captar la mirada internacional.

Palabras clave: El Salvador, cine salvadoreño, discursos ideológicos, comunicación, guerrilla salvadoreña.

Resumo

O artigo propõe-se a explorar o cinema como veículo para a construção e difusão dos discursos político-ideológicos. Essa reflexão é realizada a partir do estudo do documentário salvadorenho *“El Salvador: el pueblo vencerá”* (1980) realizado no contexto sociopolítico dos primeiros anos do conflito armado da referida nação centro americana. Esta análise estrutura-se para que seja possível estudar como as formas cinematográficas são trabalhadas com a finalidade de alcançar três grandes objetivos comunicacionais da guerrilha: 1. Atuar como estímulo eficaz para a adoção e justificação da luta armada; 2. Resgatar a cercania com o povo e 3. Captar a mirada internacional.

Palavras-chave: El Salvador, cinema salvadorenho, discursos ideológicos, comunicação, guerrilha salvadorenha

1. Introducción

No es un secreto que por diversas razones, los países latinoamericanos que tradicionalmente han conseguido un mejor desarrollo en el campo cinematográfico han sido México, Argentina y Brasil. Si ampliamos el espectro e incluimos al resto de la región, las naciones de Centroamérica junto a las del Caribe, con excepción de Cuba, son sin duda las que ocupan el fondo de la tabla.

En el caso de El Salvador, la producción de cine ha sido realmente escasa y esporádica, con algunos intentos que han pasado bastante desapercibidos para el ojo internacional salvo muy contadas excepciones producidas a lo largo de la última década. Sin embargo, es durante el lapso de los años ochenta, en pleno conflicto armado, que se da un fenómeno cinematográfico muy interesante y que tiene su origen en las trincheras de los grupos guerrilleros. Las facciones de resistencia de El Salvador supieron aprovechar las herramientas que el cine posee, convirtiéndolo en un arma para la conquista y defensa de sus ideales de lucha revolucionaria.

En esta época se realizaron varias películas, en su mayoría documentales, que registraron batallas, victorias y derrotas que los combatientes experimentaban. También se filmaron entrevistas con dirigentes, líderes insurgentes y políticos apresados por la guerrilla, así como asambleas informativas organizadas por los movimientos de liberación. Más allá de un mero registro, estas películas cumplían un papel comunicacional y discursivo sorprendente, no solo a nivel nacional sino también en el extranjero, en los diversos círculos ideológicamente adeptos esparcidos por el mundo, especialmente en América Latina.

El documental *El Salvador: el pueblo vencerá* (Diego de la Texera, 1980) es un título importante de esta filmografía permeada de militancia y resistencia revolucionaria. A partir de él, en un ejercicio de análisis fílmico, es posible investigar cómo herramientas formales como el montaje, el diseño sonoro o la puesta en escena, influyen en la composición de una narrativa que tiene como finalidad no solo el reclutamiento de nuevos integrantes a la lucha sino también la justificación del uso de las armas.

También considero relevante analizar la forma en que se ven retratadas en la película, ciertas conexiones entre la guerrilla y otros países de la región que

apoyaron directa e indirectamente a la causa revolucionaria salvadoreña, tal es el caso de Cuba con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y Costa Rica con la productora Istmo Films. Estas conexiones se refieren a diferentes tipos de colaboración en pro de la realización de los productos fílmicos ya sea con apoyo logístico, de posproducción o incluso de manera creativa y estética.

Este es un artículo pues, que busca reflexionar acerca del cine en su dimensión como herramienta trascendental dentro de la construcción y difusión de discursos político-ideológicos.

Finalmente me parece oportuno mencionar que el desarrollo de este documento pretende también ser una contribución para la bibliografía sobre el cine en El Salvador, que aún se mantiene escasa, reduciéndose de manera general a menciones en libros de historia cinematográfica (que no van más allá de un par de párrafos), artículos especializados y algunos trabajos de tesis de graduación universitaria. Por lo general en estos documentos se han realizado recuentos históricos o enfoques que emergen desde el punto de vista periodístico, lo que reduce la oportunidad de entender a la película como obra cinematográfica y objeto de investigación en sí misma¹.

¹ Véanse, por ejemplo los trabajos de José Antonio Martínez González (2003) y Octavio Getino (2007).

2. *Pulgarcito entra en guerra: El contexto sociopolítico de El Salvador 1979-1980 y el surgimiento del cine como herramienta comunicacional de la guerrilla.*

Hacia finales de los años setenta El Salvador atravesaba una aguda crisis sociopolítica, fruto de un cúmulo de acciones represivas e injusticias, arrastradas desde inicios del siglo XX y provocadas por los diferentes gobiernos y las clases dominantes en detrimento de la población más pobre. El descontento condujo progresivamente a que gran parte de la ciudadanía se organizara y se manifestara por medio de marchas y huelgas, exigiendo sus derechos. Sin embargo, estas manifestaciones por lo general obtenían balas y más represión como respuesta.

Esta situación desembocaría inevitablemente en una guerra civil que se extendería aproximadamente por doce años y que dejaría como consecuencia innúmeras pérdidas humanas, económicas y de desarrollo social. En este conflicto se vieron enfrentados, a grandes rasgos, dos grandes bloques: la Fuerza Armada de El Salvador bajo órdenes del gobierno; y la organización guerrillera Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Este último conformado a partir de la unificación de cinco diferentes estructuras políticas insurgentes: el Partido Comunista de El Salvador (PCS); la Resistencia Nacional (RN); el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos (PRTC); las Fuerzas Populares de Liberación “Farabundo Martí” (FPL) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)². También tuvieron participación significativa los escuadrones de la muerte, que eran organizaciones paramilitares que respondían a intereses particulares de la extrema derecha.

Durante la primera etapa del enfrentamiento armado, el FMLN se vio obligado a replegarse hacia las zonas más remotas del país, conservando su clandestinidad y ocupando territorio, pero sacrificando el contacto más directo con la población; estrategia que habían utilizado durante los años de pre-guerra para difundir sus ideales y emitir denuncias. Paralelamente a esto, los medios de comunicación

² Fuente: “Historia del FMLN”. Disponible en: <http://www.fmln.org.sv/index.php/nuestro-partido/historia-del-fmln> (Acceso en 15 de octubre de 2018).

oficiales procuraban mantener un discurso en favor del gobierno a nivel nacional e internacional.

En tal sentido, el puente comunicacional entre el FMLN y el pueblo se vio debilitado; sus conquistas territoriales, ideológicas y culturales no llegaban de manera efectiva a las personas. “El poder militar, el control territorial y los elementos de nueva sociedad, no eran poder de por sí, eran poder solamente cuando se traducían en conciencia de masas en las ciudades, en las zonas rurales bajo estricto control gubernamental y en la comunidad internacional”. (LUERS, 1993, p.37)

Tanto el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), por un lado, como las Fuerzas Populares de Liberación “Farabundo Martí” (FPL), por otro, comprendieron la importancia de la comunicación dentro de la estrategia que podría encaminarlos hacia la victoria. De esta forma, buscaron alternativas que consiguieran alcanzar tres grandes objetivos comunicacionales: 1. Actuar como un estímulo eficaz para la adopción y la justificación de la lucha armada; 2. Rescatar la cercanía con el pueblo; y 3. Captar la mirada de la comunidad internacional.

Una de estas alternativas fue el cine, surgiendo dos vertientes que experimentarían con la elaboración de proyectos fílmicos. El ERP junto a un grupo de cineastas denominado *Cero a la izquierda*, dio vida a uno de los elementos más emblemáticos del FMLN durante la guerra civil: el *Sistema Radio Venceremos (SRV)*, realizando varios documentales así como responsabilizándose por las transmisiones continuas de la radioemisora clandestina.

La segunda vertiente fue encabezada por las FPL, quienes conformaron el *Sistema Farabundo Martí de Comunicación*, que entre otros proyectos mediáticos como la Radio Farabundo Martí (RFM) o la Agencia Salvadoreña de Prensa (Salpress), crearon el Instituto Cinematográfico El Salvador Revolucionario (ICSR). Esta institución no duró demasiado tiempo, pero fue pieza clave para la convergencia de diversos agentes que favorecerían la realización cinematográfica en beneficio de la insurgencia.

Es importante en este punto mencionar que el FMLN se movilizaba constantemente en las entrañas de la comunidad internacional, participando en giras de denuncia y promoviendo el apoyo a la causa revolucionaria salvadoreña,

sobre todo en Estados Unidos y varios países del resto de América. Como señala Cortina Orero:

La existencia de múltiples proyectos de comunicación particulares durante esta primera etapa se vincula no sólo a cuestiones de índole ideológico y de lucha por la hegemonía en el seno del FMLN, sino al esfuerzo por posicionar las organizaciones internacionalmente y captar los recursos económicos generados por el movimiento de solidaridad. (ORERO, 2016)

De acuerdo con esto, las FPL a través del ICSR, dirigieron sus esfuerzos de difusión hacia tierras costarricenses, donde en 1980 enviaron a un equipo de comunicadores para realizar diversos proyectos de propaganda, incluyendo la película *El Salvador: el pueblo vencerá*. Esta película representaba un despliegue de recursos técnicos y humanos bastante grande, que para un país limitado económicamente como El Salvador suponía un gran reto.

Costa Rica era la única parcela de la región en que podía echarse a andar un proyecto tal: una película sobre El Salvador. Propaganda. Palabra sucia para muchos intelectuales y artistas, sobre todo para aquellos que han renegado del ideal que entonces abrazaban fervorosa e incondicionalmente, pero necesaria, imprescindible en una realidad de guerra. (LINDO, 2006)

Debido a las gestiones originadas alrededor del movimiento de solidaridad³, varios cineastas latinoamericanos trabajaron para dar vida a la película. De esta forma, además de las muchas manos salvadoreñas envueltas en el proyecto, la dirección creativa estuvo a cargo del puertorriqueño Diego de la Texera, quien también fue uno de los camarógrafos; fue coproducida por la empresa costarricense Istmo Films, musicalizada por el argentino Adrián Goizueta y posproducida en Cuba.

³ Término utilizado por Eudald Cortina Orero (2016) para referirse al movimiento en favor de la lucha del pueblo salvadoreño, impulsado por las organizaciones revolucionarias de El Salvador cuando iniciaron una progresiva internacionalización de sus estructuras.

3. *El Salvador: el pueblo vencerá*. Trabajar los objetivos comunicacionales a partir de las formas cinematográficas

La película se desarrolla sobre una mezcla heterogénea de formatos: grabaciones sobre película, dibujos, fotografías y documentos de archivo, e incluso imágenes filmadas directamente de la televisión. El contenido también resulta bastante diverso, pues el film presenta entrevistas a líderes sindicales; grabaciones de enfrentamientos armados contra el ejército; estampas de la vida cotidiana y el sufrimiento de las personas más vulnerables; análisis de eventos de actualidad, etc. Al mismo tiempo, elabora un relato histórico de la lucha del pueblo frente a diferentes momentos críticos de opresión, desde la conquista española, pasando por la dictadura de Hernández Martínez⁴ y el legado de Farabundo Martí, hasta el presente de la película.

Toda esta multiplicidad, lejos de generar caos, contribuye a construir un discurso ideológico concreto que dialoga con los tres grandes objetivos comunicacionales de la guerrilla. Para efectos de este artículo, se han seleccionado fragmentos clave de la película que permiten analizar de manera sistemática cómo fue trabajado cada uno de esos objetivos. Esto no significa que cada fragmento responda al cumplimiento de un único objetivo, pues como se ha expuesto anteriormente, todo gira alrededor de un discurso concreto, por ello, un mismo fragmento podría estar trabajando en favor de uno o más objetivos simultáneamente.

3. 1 Objetivo 1: Actuar como un estímulo eficaz para la adopción y la justificación de la lucha armada

No hace falta avanzar mucho metraje, pues ya en el prólogo del film es posible distinguir una pista de una dirección discursiva específica: dos carteles rojos con el título de la película y los premios obtenidos en el II Festival Internacional del

⁴ General Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966). Presidente de la República de El Salvador entre 1931-1944.

Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana (1980) abren la pantalla. Detalle que no es nada inocente, pues denota alrededor de qué tipo de círculos de respaldo internacional transita la película. En este caso Cuba, que colabora en las tareas de posproducción (GARCÍA TORRES, 2017, p. 105), deja rastros reveladores de su participación, como el uso de la característica tipografía del ICAIC en estos carteles introductorios.

Inmediatamente después, un tercer cartel bosqueja el rostro de Farabundo Martí, campesino y referente histórico del FMLN, mientras en la parte inferior se lee una cita de este líder: “Cuando la historia no se puede escribir con la pluma, se debe escribir con el fusil” (MARTÍ, s.f.)

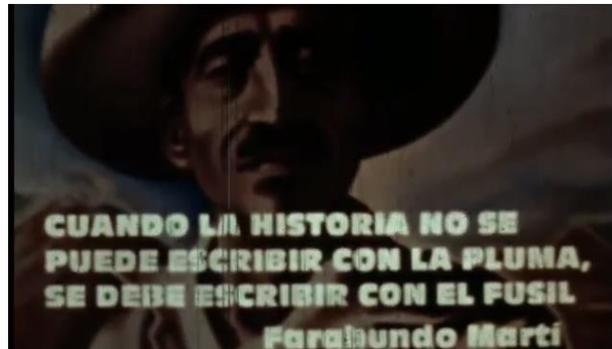


Fig. 1

(Fig. 1). En este momento se lanza por primera vez, de manera clara y directa, la idea de la necesidad y urgencia del uso de las armas como única alternativa al momento crítico del país.

A partir de este pensamiento, la película establecerá desde los primeros minutos, una noción particular de las características de los dos bloques antagonistas envueltos en el enfrentamiento. No solo desde el punto de vista militar, es decir, de la guerrilla contra el ejército; sino sobre todo, desde la dimensión social, o sea, de las clases dominantes frente a la clase popular; abogando continuamente por lograr una identificación por parte de esta última con la causa revolucionaria.



Fig. 2

En este sentido, el film segmenta su secuencia de abertura en tres momentos. En una primera instancia, muestra a varios miembros de las organizaciones guerrilleras reunidos para lo que parece ser una

demostración del uso y fabricación de artefactos explosivos hechizos. Esta primera parte es narrada casi enteramente a través de primeros planos, enfatizando en los rostros cubiertos de los combatientes, de los cuales apenas se pueden distinguir sus ojos: miradas expectantes y decididas (Fig.2). Se deja entrever con esto, un mensaje de unificación y compromiso por parte de la guerrilla, que también se ve reforzado por la música al ritmo de tambores que remiten a un estado de alerta y disposición para la lucha inmediata.

Cabe mencionar que el diseño sonoro es un elemento fundamental dentro de la narrativa, no solo de esta secuencia, sino de la película como un todo. No es usual que los documentales políticamente progresivos como este, posean música compuesta para ellos. En esta ocasión, este apartado fue planificado por el argentino Adrián Goizueta, quien trabajó con varios colaboradores costarricenses, entre ellos, la Orquesta Sinfónica Juvenil de Costa Rica. Es interesante observar cómo en esta película, la música sirve no simplemente como acompañante, sino también como voz principal e incluso como elemento de contrapunto. (CHANAN, 1981; LINDO, 2006)

En este caso, el segundo momento de la abertura se inserta utilizando un corte abrupto de los tambores, para dar paso al sonido directo de algunos planos donde se observa al ejército salvadoreño revisando a un grupo de civiles al lado de un autobús en un retén en plena carretera. Un helicóptero sobrevuela el lugar. Así pues, la música otorga el adjetivo de *guerreros* a las fuerzas subversivas y deja en el silencio a los militares; esta lógica de despojar de sonido al enemigo va a ser una estrategia recurrente en varias secuencias futuras.

Es posible distinguir hasta aquí la manera en que, a partir del montaje, se ha trabajado sobre una línea dual, contraponiendo por un lado la imagen de un movimiento revolucionario con recursos limitados, pero fuerte, organizado y dispuesto a sacrificarse por el pueblo; y por el otro lado, la representación de un bloque militar más fuerte económicamente, pero que responde a intereses no necesariamente ligados a la búsqueda de un bien común y que insisten en reprimir con violencia las exigencias del pueblo.

La representación de esta disputa gana corpulencia en el tercer momento de la abertura, pues es cuando el choque ya no se da a través de un montaje de contrastes, sino que pasa a ser tangible dentro de un mismo espacio fílmico, reconociendo a ambos bandos parte de una misma realidad, una realidad expuesta como cruel y represiva. Esta convergencia se ve plasmada en imágenes filmadas directamente de la televisión donde se observa a varios manifestantes del BPR⁵ siendo amenazados y posteriormente ametrallados a quemarropa, por miembros de la extinta Policía Nacional durante las protestas del 8 de mayo de 1979 frente a la Catedral de San Salvador⁶. El fragmento finaliza mostrando el cadáver de un hombre que yace en plena calle, medio envuelto con una bandera roja y negra, la música acompaña el leve *tilt down* de la cámara con notas graves y tristes que dan por concluido el inicio de la película.

Esta secuencia de abertura resulta de gran relevancia además por un segundo motivo: en el primer fragmento, en el cual se da la demostración de los artefactos explosivos, existe una puesta en escena peculiar que remite a un salón de clases (Fig.3). Pero lo que este “maestro” enseña, más allá de cómo hacer una bomba, es la noción de una pedagogía revolucionaria y la consecuente toma de conciencia por parte de sus “alumnos”, en este caso, los miembros de las organizaciones insurgentes. Esta toma de conciencia no es pasiva, sino que provoca y motiva a estos



Fig. 3

⁵ Bloque Popular Revolucionario

⁶ Fue posible verificar el origen de los hechos captados en esta secuencia a partir de los fotogramas de la película en donde aparecen dos miembros de la Policía Nacional disparando tras un auto verde. Estos fotogramas fueron posteriormente comparados con imágenes de archivo obtenidos del sitio web <http://marcialteniarazon.org/galeria/relatos/masacre-catedral> , en donde se relata lo ocurrido el 8/5/1979 frente a la Catedral de San Salvador.

miembros a convertirse en agentes activos en la lucha de liberación. Esto se percibe en el inicio del tercer fragmento, donde se observa a los combatientes ya listos en el campo de entrenamiento, fuertes y hábiles, portando sus fusiles dispuestos a enfrentar la batalla.

Esta segunda lectura es especialmente importante porque posibilita mirar hacia el resto de la película y entender esta noción de toma de conciencia como parte esencial dentro de la construcción de un arco narrativo que comienza en esta secuencia de abertura y que va a tener su punto de clímax en una de las escenas finales, probablemente una de las más representativas del film. Esta es, la secuencia donde Gustavo, un niño que luego de haber perdido a su padre a manos de grupos paramilitares, decide unirse a la guerrilla. Como apunta Ramírez Palacio (2018, p.253), la historia de Gustavo es un perfecto ejemplo del paso del imaginario del niño víctima, al niño militante.

La incorporación con objetivos ideológicos de la figura de la niñez al área cinematográfica es una cuestión palpable en el cine latinoamericano desde por lo menos dos décadas anteriores a la realización de *El Salvador: el pueblo vencerá*. Aunque con métodos y propósitos diferentes, ya en obras como *Now!* (1965) de Santiago Álvarez o en *Tire dié* (1960) del propio Fernando Birri se muestra la importancia simbólica de la infancia. Así, no es de sorprender que varias organizaciones guerrilleras, no solo las salvadoreñas⁷, aprovecharan este recurso para fines propagandísticos y políticos.

En el caso particular de *El Salvador: el pueblo vencerá*, se introduce la figura de Gustavo en un momento de profunda angustia y dolor por la reciente pérdida familiar. Varios primeros planos procuran destacar la desolación que experimenta el pequeño; la cámara sin embargo, no lo invade, se acerca apenas usando el *zoom*. La música suena triste de acuerdo a la ocasión. Entre gritos y balbuceos, el niño maldice a los asesinos de su padre, su lenguaje verbal suena por momentos como el de un adulto, utilizando términos que evocan a un discurso propio de un guerrillero.

⁷ En algunas obras cinematográficas nicaragüenses también se hizo uso de la figura del niño combatiente. Véase en: Ramírez Palacio (2018)

Luego de la tragedia, se presenta un quiebre, a partir de ahí comienza la transición del niño hacia la militancia (Fig. 4). Esta metamorfosis se traslada a lo audiovisual con un plano medio de Gustavo que termina en un *zoom in* de su rostro en primer plano: ha dejado de llorar. Es en ese preciso instante que el corrido de Farabundo Martí⁸ empieza a sonar. Todo esto constituye una metáfora del proceso revolucionario. Los niños actúan como una personificación del rostro del pueblo y de la revolución. (RAMÍREZ PALACIO, 2018, p. 256). Es de nuevo, un llamado a la toma de conciencia del momento sociopolítico del país y la consiguiente puesta en acción en favor de la lucha armada como clamor de justicia.



Fig. 4

Lo siguiente en pantalla es el retiro del grupo de personas, después de haber acabado el entierro. Un niño sobresale, probablemente no se trate de Gustavo pero



Fig. 5

va vestido muy similar, por lo que es evidente que se busca una relación mental asociativa en el espectador. Este niño lleva en su hombro derecho un fusil, la cámara se acerca a su mano mientras da un par de palmadas firmes a la culata del arma, aceptando su nueva responsabilidad social (Fig.5).

La incorporación de Gustavo a las filas guerrilleras se oficializa en una especie de ceremonia. Un plano con cámara en mano, posiblemente escenificado, recorre los rostros de varios combatientes ordenados en una fila y, posteriormente, el líder del grupo hace entrega al niño del pañuelo y boina roja representativos de la guerrilla, refiriéndose a él en todo momento como “el

⁸ Canción compuesta por Adrián Goizueta especialmente para la película.

compañero”. “¡Revolución o muerte!” exclaman todos en coro, levantando sus armas.

3. 2 Objetivo 2: Rescatar la cercanía con el pueblo

Como se ha conseguido notar, para el desarrollo audiovisual del objetivo anterior, el film ha dado un mayor enfoque en la dimensión militar del conflicto; no obstante, para el caso de este segundo propósito, el planteamiento es orientado más hacia la parte social. Ejemplo de ello es la secuencia en la cual, bajo la misma estrategia de un montaje de contrastes, son representados los dos polos socioeconómicamente opuestos de la población salvadoreña de la época: la clase alta y la clase popular. Aquí, el interés principal es mostrar cercanía y sobre todo empatía de parte de la guerrilla, hacia las necesidades de las personas menos privilegiadas. Sin embargo, resulta importante tomar cuidado de analizar las situaciones y actividades específicas en las que cada estrato social es mostrado al espectador.

Primeramente se observa a la clase alta en medio de lo que en una lectura inicial parece ser una celebración en la calle, pero que realmente se trata de una protesta frente a la embajada estadounidense en San Salvador, en lo que parece ser un llamado a la intervención militar norteamericana a tierras salvadoreñas⁹. Se observan recurrentes primeros planos de



Fig. 6

los rostros sonrientes de las personas, todos son de piel blanca y van bien vestidos,

⁹ Véase: Lindo (2006).

incluso algunos llevan símbolos alusivos a Estados Unidos en sus camisetas. Los niños beben Coca Cola y Orange Crush tal como en un comercial. Las mujeres parecen utilizar accesorios a la moda, y mientras se muestran señoras descansando y fumando un cigarrillo, la belleza física de las más jóvenes es destacada, por ejemplo en un primer plano con *tilt up* que recorre de pies a cabeza el cuerpo de una chica. (Fig.6)

Discursivamente, la verdadera razón de esta aglomeración de los ricos poco importa a la guerrilla, pues audiovisualmente es aprovechada para transmitir la idea de que estas personas se encuentran ahí por motivos de diversión y ocio. Al igual que en películas como *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman, al retratar a la clase alta, se ha tomado un evento puntual para posteriormente colocarlo como una realidad generalizada del modo de vida burgués.

Por otra parte, tal como en la secuencia de abertura, el diseño sonoro forma parte fundamental del discurso de contrastes. En este caso, una marcha festiva de tipo militar con rasgos estadounidenses se escucha desde el inicio, reforzando la imagen de una élite superficial con evidentes idolatrías al sistema capitalista. Además de esto, la táctica de silenciar al adversario es empleada de nuevo pero de forma más drástica, pues aunque se ven primeros planos de las personas gritando, no es posible escuchar ni una pizca de su voz. La música militar festiva apaga sus palabras, convirtiéndose prácticamente en un contrapunto con cierto sentido irónico o burlón hacia la misma burguesía capitalista, exponiéndoles como sujetos alienados. Se busca destacar al mismo tiempo, que el discurso de los ricos no tiene cabida en esta película.

Posteriormente, un movimiento ascendente de la cámara muestra el cielo brillante, dejando pasar un destello de luz solar, la marcha militar se transforma en una música de acordeón, tranquila y acogedora. Esta es la señal que da paso a lo que será la representación del pueblo; donde contrario al segmento anterior, no se hace un retrato partiendo únicamente un evento puntual, sino de un abanico más amplio de situaciones.



Fig. 7

En esta primera intervención audiovisual de la clase popular, la figura de la niñez adquiere un papel protagónico, pero no desde el punto de vista del niño combatiente como se ha visto antes, sino desde una faceta en la que sirve como metáfora de la inocencia y bondad del pueblo humilde. Las imágenes empleadas para transmitir esta idea son una serie de estampas a base de primeros planos y planos medios de niños y niñas, que a diferencia de los de la clase alta, no beben gaseosas extranjeras ni van bien vestidos; sino que denotan diferentes carencias, su ropa está sucia y desgastada, incluso hay alguno de ellos que va desnudo (Fig.7). A pesar de esto, los pequeños son presentados encantadores y tímidos, pero al mismo tiempo curiosos ante la presencia de la cámara.

En estas imágenes, hay una segunda camada de donde es posible captar otro tipo de informaciones acerca de la realidad a la cual se enfrenta este segmento social. Por ejemplo, las condiciones precarias de sus viviendas y escuelas o la representación de la figura de la mujer del campo, quien es colocada como la madre de familia y ama de casa, que cuida de los niños y realiza diferentes quehaceres.

Aunque luego hay un par de secciones más, en las que se contrastan de forma alterna ambos estratos sociales, básicamente lo que esta confrontación de estilos de vida pretende recalcar es la forma en la que el pueblo a pesar de trabajar duramente, siempre sufre diferentes carencias; mientras que la élite, dueña de las riquezas, solo disfruta de sus lujos y buena vida, a costa del esfuerzo de la clase trabajadora. García Torres afirma:

Para combatir el calificativo de “terroristas”, en sus producciones gráficas los guerrilleros aparecieron como jóvenes buenos, conscientes, heroicos, sacrificados, humildes y valientes, igualmente aparecían niños, mujeres y ancianos haciendo equivalente la imagen de la guerrilla con la del pueblo en armas. (GARCIA TORRES, 2017, p. 96)

3.3 Objetivo 3: Captar la mirada de la comunidad internacional

En la época inicial de la guerra civil, la circulación de información sobre lo que ocurría dentro del país era bastante complicada. El discurso oficial del gobierno presentaba a las organizaciones populares como terroristas, al mismo tiempo que hacía parecer que el uso de la violencia era una circunstancia a la cual habían sido orillados por estos grupos y no un mecanismo de represión a las exigencias de justicia. Dicho discurso no solamente transitaba a escala nacional, sino que era replicado por diversas agencias extranjeras de noticias, por lo que la guerrilla necesitó buscar alternativas para proyectar a nivel internacional su versión de los hechos.

Esto es evidenciado en una secuencia corta, posterior a la abertura de la película, en donde se observa una breve recopilación de imágenes filmadas de la televisión, donde cadenas internacionales de noticias informan sobre la crisis en El Salvador (Fig.8). Sin embargo, en una estrategia sonora que se ha analizado previamente en este artículo, las palabras no son comprensibles pues el volumen ha sido disminuido y se ha superpuesto la voz del narrador, quien explica la atención que la situación salvadoreña ha recibido internacionalmente, pero entonces, justo al final, menciona una frase clave: “esta es nuestra visión, la del pueblo salvadoreño”, siendo esta una forma clara de decir al mundo que lo que aparece en los medios oficiales es una verdad manipulada y que lo que se está a punto de ver en la película es la versión real de los hechos, la versión del pueblo.



Fig. 8

El intento por ofrecer una visión contrapuesta a la del régimen está presente también en las secuencias donde se resume la lucha histórica del pueblo, desde la invasión española hasta la época actual del film. El relato es desarrollado a partir de recursos como dibujos, fotografías de archivo, filmaciones a piezas de arte

autóctono, mapas de la región, etc. Se utiliza una técnica de collage que remite a la empleada por Santiago Álvarez en noticiarios del ICAIC como *Now!* o *LBJ* (1968) por ejemplo, dejando entrever de nuevo los diálogos estéticos dentro del movimiento de solidaridad¹⁰.

Con esta técnica la cámara pasea sobre las imágenes, hace *zoom in* y *out* para crear énfasis, tensión o sorpresa. El discurso del locutor, acompañado de música triste, denuncia y justifica el levantamiento popular. Habla de cómo década



Fig. 9

tras década el pueblo ha sido pisoteado, ignorado y manipulado por quienes tienen el poder, pero que a pesar de ello también ha resistido las injusticias. La parte final de la secuencia coloca varias imágenes de los diferentes presidentes militares que han gobernado el país, las cuales son alternadas con imágenes de símbolos estadounidenses (Fig.9) La marcha militar que acompañó anteriormente las estampas de la clase alta vuelve a sonar y el ritmo del montaje es progresivamente acelerado, llegando al punto de distorsionar la música y producir cierta incomodidad en el espectador. Esta alternancia de imágenes pretende transmitir la idea de que los gobiernos salvadoreños siempre han sido títeres de los Estados Unidos.

Un concepto muy similar al trabajado tiempo antes en muchas de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano y que colocan al “*imperialismo yankee*” como el gran enemigo común. En *El Salvador: el pueblo vencerá* esta secuencia sirve tanto para explicar la necesidad del levantamiento en armas de los movimientos salvadoreños a la comunidad internacional, como para situarse dentro de esta lucha de los pueblos unidos contra el invasor norteamericano.

¹⁰ El trucaje estuvo a cargo del cubano Eusebio Ortiz.

Consideraciones finales

Las condiciones históricas en las cuales fue realizado el cine militante de El Salvador, dieron como fruto películas que en la búsqueda de transmitir un mensaje lo más rápido y directo posible, retrataban la realidad sin ningún tipo de anestésicos, aferrándose a símbolos e imaginarios audiovisualmente efectivos, como la infancia o la figura de Estados Unidos, que promovían fácilmente una visión empática por parte del espectador.

Y aunque se necesitaría un espacio específico para ahondar en cómo las películas realizadas por la guerrilla fueron recibidas por el público; las reflexiones trazadas en este artículo a partir del análisis del film, consiguen evidenciar la forma consciente en la cual fueron utilizadas las herramientas cinematográficas formales en beneficio del desarrollo de las estrategias de comunicación de los grupos insurgentes salvadoreños.

Asimismo, resulta realmente interesante el ejercicio de colocar la mirada analítica sobre filmografías como la salvadoreña, que a pesar de su perfil periférico dentro de la cinematografía mundial, permiten observar y estudiar ciertas interconexiones tanto en forma de cooperación internacional en un sentido político e ideológico; como en forma de influencias estéticas permeadas por el pensamiento de urgencia revolucionaria que movimientos como el Nuevo Cine Latinoamericano promulgaba.

Filmografía

El Salvador: el pueblo vencerá. Dirección: Diego de la Texera. Producción: Oscar Castillo, El Salvador: Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR), 1980.

LBJ. Dirección: Santiago Álvarez, Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1968

Maioria Absoluta. Dirección: Leon Hirszman, Brasil: Produções Cinematográficas Meta, 1964.

Now! Dirección: Santiago Álvarez, Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1965.

Tire dié. Dirección: Fernando Birri. Producción: Edgardo Pallero. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1960.

Bibliografía

CHANAN, M. El Salvador: The People Will Win. Resistance. **Jump Cut**, no.26, 1981.

CORTINA ORERO, E. Redes militantes y solidaridad con El Salvador. Una aproximación desde la comunicación insurgente. **Nuevo Mundo Nuevos**, 2016 [En línea] Coloquios, Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69645> Acceso en 18 octubre 2018.

GARCÍA TORRES, L. Claro oscuro salvadoreño. La fotografía en la propaganda guerrillera. **Revista de Humanidades y Ciencias Sociales**. Ciudad de México, n.10, p. 87- 138, 2017.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercado en Alessandra Meleiro (Ed) "*Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado: América Latina*", 2007.

KING, J. El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano. Tercer Mundo Editores, Colombia (1994)

LINDO, R. Sala Garbo. **Revista Istmo** no. 13, 2006. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/garbo.html> Acceso en 5 de noviembre de 2018.

LUERS, R. La guerra transparente. **Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación**, Quito, No 46, p.37-40, 1993

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, José Antonio. **Historia del cine en El Salvador**. Licenciatura Tesis, Universidad de El Salvador, 2003.

RAMIREZ PALACIO, L. Los niños también hacen la revolución. **Como Bálsamo de Fierabrás: Cultura en tiempos y territorios en conflicto**. Sevilla, España: Universidad Pablo Olavide. 2018. Disponible en: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5543>. Acceso en 4 de noviembre de 2018.