

**LOS IMAGINARIOS Y ÚLTIMOS DÍAS DE ROGELIA  
GÓMEZ: UNA EXCOMBATIENTE DE LA  
REVOLUCIÓN CUBANA DESDE EL  
CORTOMETRAJE *PUCHA VIDA***

Jhonatan F. Gómez Rodríguez

# THE IMAGINARY AND FINAL DAYS OF ROGELIA GÓMEZ: A FORMER COMBATANT OF THE CUBAN REVOLUTION FROM THE SHORT FILM *PUCHA VIDA*

## Resumen

El trabajo que aquí se presenta se titula “*Los imaginarios y últimos días de Rogelia Gómez: una excombatiente de la Revolución cubana desde el cortometraje Pucha vida*”, y hace parte de un macroproyecto de investigación denominado *Prácticas multimodales en Latinoamérica*. En este caso particular, se parte del cortometraje *Pucha vida* para analizar, desde un modelo semiótico, las prácticas culturales y de vida de Rogelia Gómez.

Este trabajo se enmarca en el paradigma de la investigación cualitativo-interpretativa y se desarrolla con una metodología de estudio de caso. En el proceso de análisis de datos se emplea la semiótica de las prácticas culturales de Jacques Fontanille, que a su vez absorbe el modelo semiótico de Greimas. Como resultado, el trabajo permite ver el imaginario de vida de Pucha, quien es la protagonista; así como parte de la cultura cubana después de la revolución y el pensamiento actual sobre la misma.

**Palabras clave:** semiótica, prácticas culturales, cine latinoamericano, cultura

## Abstract

This article is entitled “*The imaginaries and last days of Rogelia Gómez: a former combatant of the Cuban revolution from the short Pucha vida*”, and is part of a macro-research project called *Multimodal Practices in Latin America*. In this particular case, the short film *Pucha vida* is used to analyze, from a semiotic model, the cultural and life practices of Rogelia Gómez.

This article use the paradigm of qualitative-interpretative research and is developed with a case study methodology. In the process of data analysis, the semiotics of Jacques Fontanille's cultural practices are used, which in turn absorb the semiotic model of Greimas. As a result, the work allows us to see the life imaginary of Pucha, who is the protagonist; as well as part of Cuban culture after the revolution and current thinking about it. Cultural practices, by Jacques Fontanille, which in turn absorbs the semiotic model of Greimas. As a result, the article allowed us to see the imaginary of life Pucha, the protagonist, as well as part of Cuban culture after the revolution and the current thinking about it.

**Key words:** semiotics, cultural practices, Latin American cinema, culture

## AUTOR

### Jhonatan F. Gómez Rodríguez

Maestrante en Educación de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Licenciado en Español y Literatura de la Universidad Industrial de Santander. Investigador del grupo Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO). Correo: [jgomez133@unab.edu.co](mailto:jgomez133@unab.edu.co).

**Recibido:** 16 de marzo 2019

**Aprobado:** 21 de junio 2019

## 1. Presentación

La hipótesis inicial de este trabajo es que la vida revolucionaria de un sujeto en Cuba es significativa no por ostentar lujos o bienes, sino por el mismo hecho de ser cubano y haber luchado por la «libertad» desde el castrismo. De este modo, el objetivo central es analizar, desde un modelo semiótico, las prácticas culturales y de vida de Rogelia Gómez, a partir del cortometraje *Pucha vida*. Del objetivo general, se desprenden tres objetivos específicos: i) identificar la forma de vivir de Rogelia Gómez, así como el entorno que la rodea; ii) establecer los imaginarios identitarios que tiene Rogelia Gómez de sí misma por ser cubana y haber sido revolucionaria; y iii) reflexionar sobre los imaginarios de vida que crea un sujeto después de participar en una revolución.

Este análisis cobra importancia porque muestra la vida posterior a la revolución desde uno de sus actores y los imaginarios culturales que se crean y recrean desde la misma periferia donde una exrevolucionaria muestra la forma en que vive. Así mismo, porque al analizar la historia de vida o parte de la vida de un sujeto a partir de un cortometraje u otro medio como método de acercamiento a la realidad social, se permite construir sentido o resignificar las prácticas culturales de los otros (Garrido y Olmos, 1998).

El texto se divide en tres partes: la primera, constituye la presentación del objeto de análisis con todas sus

características y particularidades; la segunda, corresponde a la metodología analítica desde la cual se abordará el objeto; y la tercera, está compuesta por la bibliografía y los anexos que hasta el momento han surgido en el desarrollo este trabajo de investigación.

## 2. Objeto de análisis

### 2.1 Sobre el género cortometraje y el origen de *Pucha Vida*

En el capítulo cuarto del libro *Estética de la creación verbal*, Mijaíl Bajtín (1895 -1975) trata el problema de los géneros discursivos y define el género como un sistema de enunciados relativamente estables a partir de las distintas esferas del uso de la lengua (1998). De ahí que el objeto de análisis elegido para el desarrollo de este trabajo sea el cortometraje como género cinematográfico.

El cortometraje o corto está definido de acuerdo a una tipología<sup>1</sup> que permite, en la medida de lo posible, clasificar e identificar los géneros a partir de sus características, diferencias y similitudes. En el caso de *Pucha vida*, el análisis se realiza comprendiendo el cortometraje desde una tipología documental, pues captura los hechos de manera real con el fin de reflejarlos fielmente y mostrar casi que, sin efectos, qué y cómo vive un sujeto después de la Revolución cubana. *Pucha vida* es un cortometraje realizado en el año 2007 por la colombiana Nazly López Díaz y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), en La Habana, Cuba<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dentro del campo cinematográfico las tipologías de los cortometrajes se pueden dar desde tres perspectivas: documental, ficción o creación.

<sup>2</sup> Este corto de trece minutos es público en sitios web como [www.retinalatina.org](http://www.retinalatina.org) y otros.

## 2.2 Pucha vida: sinopsis y dificultades del corto para su análisis

Pucha es una mujer cubana de la tercera edad que participó en la revolución junto con su esposo, también de nacionalidad cubana. En el corto, ella muestra su vida actual, alejada de la zona urbana y rodeada de árboles inmensos; la casa de palo construida con sus propias manos en las montañas de la Sierra Maestra, y sus animales: una marrana, dos perros, un gato y varias gallinas.

Al tiempo que muestra la construcción de la casa y su diario vivir, Pucha señala, mientras corta palmas con una macheta, que no le duele nada y que cuando los días parecen ser tristes, trabaja y la tristeza desaparece al cabo de un tiempo.

Sin embargo, el relato no se queda en la descripción de la casa y sus objetos precarios; ella habla de su participación en la Revolución cubana como “una soldada valiente en contra de la dictadura de Fulgencio Batista Zaldívar”, del afecto eufórico al ejército revolucionario de la época y de su adoración a Fidel, “así no tenga nada”.

Pucha narra también que fue encarcelada dos veces por llevar comida a los rebeldes (revolucionarios) y por estar dispuesta a ayudarlos en lo que necesitaran, ella dice haber participado junto con su esposo, quien ya no vive.

La protagonista muestra algunas fotografías de su nieta cuando estudiaba en La Habana, y otras en las que se ve cómo Pucha le enseña a cocinar y sacar yuca. Ella cuenta que lo que más le ha dolido de su nieta es que se hubiera ido a Italia y que

renunciara a su nacionalidad cubana; afirma, mientras sus ojos brillan tras la cámara, que “ya no puede volver entrar a Cuba, sino como turista”. Señala además que su nieta no la llama y le dice que hay mala señal telefónica, pero que eso “[...] es mentira porque a otros que también tienen familiares en el exterior no les pasa eso. Pura mentira”.

Pucha o Rogelia Gómez, como se llama realmente, cuenta en la última parte del cortometraje cómo su esposo cae en cama durante días, sin saber la razón, y cómo al final de sus días este le decía: “¡Ay!, Rogelia, porque no me decía Pucha, ¿a dónde estoy? [...] ¡Ay!, Rogelia, yo creo que si yo me voy pa’ el hospital no regreso más... y así fue. No regresó más. Murió”.

Rogelia afirma que desde aquel suceso no habla del tema porque le da mucha tristeza; narra también que desde que su esposo murió no volvió a prender la televisión ni la radio. “Yo lloraba mucho... ¡es muy dura la vida!”, dice mientras la música de fondo da el aviso de haber llegado al final del cortometraje.

## 3. Paradigma y metodología del análisis del objeto

Este trabajo parte del paradigma de investigación cualitativo-interpretativo, al ser el más pertinente porque ayuda a “[...] crear autorreflexión en los procesos de conocimiento. Y su finalidad permite la transformación de la estructura de las relaciones sociales y también dar respuesta a determinados problemas generados por éstas, partiendo de la acción-reflexión de los integrantes de una comunidad” (Alvarado y García, 2012, p. 189).

La anterior cita encaja perfectamente con la finalidad del trabajo, pues se debe tener en cuenta que uno de sus objetivos es reflexionar sobre los imaginarios que presenta la protagonista de *Pucha vida*, para comprender e interpretar los mismos y la vida de Rogelia.

Por otra parte, este trabajo se enmarca dentro de una metodología de estudio de caso, en la que se utiliza como técnica el análisis documental con fines interpretativos. El proceso de análisis de datos es la semiótica de prácticas culturales de Jacques Fontanille, que a su vez absorbe el modelo de Greimas. El modelo está contemplado en seis niveles de análisis: signos, texto-enunciado, objetos, escenas prácticas, estrategias, y formas de vida (Fontanille, 2014, p. 22-66). Estos niveles son presentados y explicados a lo largo del texto.

### 3.1 Proceso de análisis y fases de este para con el objeto

Se toma el modelo semiótico por niveles de Jacques Fontanille dado que el cortometraje elegido hace parte del «mundo de la vida» y, por esto mismo, se configura como un objeto cultural que se presenta dentro de unas prácticas e interacciones sociales propiamente dichas. El cortometraje *Pucha vida* es un enunciado que emerge y muestra una cultura particular; en este sentido, es necesario abordarlo desde los seis niveles de análisis de la cultura propuestos por el autor: los signos, los textos, los objetos, las prácticas, las estrategias y las formas de vida.

En el apartado titulado “Niveles de pertinencia analítica en *Pucha vida*”, se realiza el abordaje y explicación de los niveles a profundidad. Sin embargo, a

continuación, en la Tabla 1 se adjunta un esquema detallado del modelo, con las modificaciones propuestas por el semiotista José Horacio Rosales Cueva (2016).

**Tabla 1.**

| Jerarquía de los niveles de análisis de las prácticas culturales           |   |   |  |
|--|---|---|--|
|  | Tipo de experiencia mediada por el objeto significativo | Instancia formal de análisis del objeto significativa | Articulación de planos y niveles de análisis                                       |
| Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significativa) | Figuratividad   | Signos  | Formantes recurrentes  |
|  | Coherencia y cohesión interpretativas                   | Textos - enunciados                                   | Isotopías figurativas de la expresión<br>Dispositivos de enunciación e inscripción |
|  | Corporeidad   | Objetos   | Soporte formal de inscripción<br>Morfología práxica                                |
|  | Práctica  | Escenas prácticas                                     | Escena predicativa<br>Proceso de acomodación                                       |
|  | Coyuntura   | Estrategias   | Gestión estratégica de prácticas<br>Iconización de comportamientos estratégicos    |
|  | Ethos y comportamiento                                  | Formas del vida                                       | Estilos estratégicos   |
| Fuente: Fontanille (2014), modificado y citado por Rosales y Uribe (2016). |   |   |  |

#### 4. Niveles de pertinencia analítica en *Pucha vida*

*Los signos del cortometraje y algunos formantes recurrentes.* Dentro del modelo de Jacques Fontanille, los signos son las unidades elementales o mínimas de significación que se dan dentro de un texto. Un punto, un color, un objeto, una palabra, una señal u otro, puede ser un signo en la medida en que contiene en sí mismo un mínimo de significación y puede ser mezclados o relacionados con otros signos, al punto de construir figuras que median contenidos y valores dentro de un texto.

En el documental *Pucha vida* se construyen figuras a través del engranaje de las imágenes de Rogelia Gómez en movimiento: el sonido del entorno que la rodea, la iluminación, la música en diferentes momentos e incluso, los enunciados verbales y no verbales que produce la misma *Pucha*. Con estos elementos, el observador –enunciario- edifica la forma en la que están contruidos los distintos enunciados y logra ver los recursos narrativos que priman en el corto, así como la configuración de los personajes con sus problemas, deseos y acciones organizadas dentro de una secuencia temporal.

En el caso del cortometraje *Pucha vida*, los signos que se identifican van de acuerdo con los objetivos trazados en este trabajo. En ese sentido, por ejemplo, son evidentes las figuras de pobreza dentro del entorno rural en el que habita Rogelia: el techo de la casa de la protagonista está construido con lata oxidada y reforzado con hojas de palma para impedir el ingreso del agua cuando llueve.

Además, las paredes de la edificación son tablas pegadas unas con otras mediante puntillones. Así mismo, se observa, dentro de esta misma línea, los «peroles» deteriorados con los que cocina Rogelia y algunos trastes viejos como baldes de lata y machetes. Adicionalmente, se identifica el aspecto rústico de la zona en donde vive Rogelia, de terreno arenoso y con piedras a su alrededor; imagen que se contrasta con el verde de la montaña donde reside.

A lo anterior, se podría sumar como figura la construcción o edificación de la casa por cuenta propia y que para ella termina siendo parte de “...los frutos de la revolución cubana”. La situación evidencia una tensión entre el imaginario y la realidad, dado que si bien es cierto que el castrismo liberó a los cubanos de la dictadura de Fulgencio Batista e impuso el socialismo, la figura de la construcción y el autosostenimiento que *Pucha* debe hacer de sí misma para sobrevivir, pone en duda el «éxito» del socialismo, así como de la misma Revolución cubana.

Que *Pucha* no reconozca esto y que incluso afirme delante cámaras que “daría la vida por Fidel Castro y su ideología política”, solo refleja el imaginario ideal que ha construido del país en el que vive y que como consecuencia esté conforme con su sistema político -el cual apoya y defiende-, así su actual condición de vida no sea la mejor.

Otra de las figuras que se presenta en el cortometraje es la relación de *Pucha* con sus animales. La protagonista no convive con ninguna persona; fuera de ella, en la vivienda solo habitan animales. La no presencia de algún familiar o persona cercana para una señora de 72 años enmarca una oposición entre las figuras de

la soledad y la compañía. Esto, porque si bien es cierto que ella no tiene compañía humana alguna, ha suplido la necesidad de estar con otros a través del cuidado y bienestar de sus animales, por lo que no es extraño que cuide de los mismos como si se tratara de personas y que para cada uno de ellos haya construido una «casita».

Pucha conversa con el perro, el gato, las gallinas y con Margarita, su marrana; les prepara comida, arregla sus casas y hasta discute con ellos. De esta manera, la protagonista crea una personificación de los animales con los que convive.

La figura de los animales enmarca una valoración de oposición a la figura de la familia humana convencional, pues Pucha ha requerido otorgar valoraciones a seres vivos no humanos, para combatir la soledad en la que vive, marcada, en primer lugar, por el abandono de una nieta que ya no la llama y que ha renunciado a la nacionalidad cubana y, en segundo lugar, por la pérdida casi que insuperable de su esposo.

Teniendo como referencia lo anterior, se propone el siguiente cuadrado semiótico:

|   |          |          |   |
|---|----------|----------|---|
|   |          |          | I |
| H | Soledad  | Compañía | n |
| u |          |          | h |
| m |          |          | u |
| a |          |          | m |
| n |          |          | a |
| a | Abandono | Refugio  | n |
|   |          |          | a |

**Figura 1.** Elaboración propia.

Como se puede apreciar, la soledad se opone a la compañía y esta no es visible en la vida de Pucha. Hay un abandono por parte de su nieta que ya ni siquiera tiene nacionalidad cubana y la ausencia de su esposo muerto.

No obstante, ese abandono humano, que crea soledad en Pucha, hace que ella busque un refugio y por esto opta por la compañía de los animales, que de alguna manera personifica y los hace parte de su vida y diario vivir. En otras palabras, Pucha posee un programa de búsqueda (PDB) que se resume en hallar un reencuentro con sus seres queridos: nieta y esposo, para así dejar de encubrir su soledad con los animales. La protagonista ha perdido a sus seres queridos cercanos y “Perder un objeto, por accidente, destrucción u olvido, no es solamente desjuntarse de él, es abolir toda relación con él, destruyendo al mismo tiempo al sujeto en su *status* de ser semiótico” (Greimas, 1987, p. 34).

Ahora bien, existen también las figuras en tiempo presente sobre el pasado de Rogelia como las fotografías de su nieta, que registran en un primer momento una estadía en La Habana, acompañada de la misma Rogelia recogiendo yuca para la comida; pero también otra donde ya no está en La Habana, sino en los Estados Unidos y otra más, en Italia. Estas figuras reflejan las valoraciones opuestas que tienen Pucha y su nieta, pues, para la primera, La Habana es lo mejor que hay en América Latina y afirma ser capaz “de dar la vida por la isla”; pero para la segunda, a través de la voz de Pucha, La Habana no es nada y esto tiene soporte en el texto con el abandono/rechazo de la nacionalidad cubana de su nieta y que Pucha sentencia: “Ya ella no puede, nunca más,

volver a vivir en Cuba. Como turista podrá venir, pero a vivir... jamás”.

Otra figura dentro de esta misma línea es la medalla que la protagonista guarda de su esposo por haber luchado contra la dictadura. Representa el valor del hombre que ya no está y que ella cuidó hasta el final de sus días. La figura de su hombre/esposo acompaña la figura antes mencionada. Ambas constituyen el anhelo de la vida del sujeto que ya no existe, pero que se rememora en cada momento.

No obstante, dentro del corto de *Pucha vida* habría otras figuras por identificar como encuadres en las escenas, el vestuario de Pucha, los colores, las luces, las sombras y otros signos que, por razones de extensión y pertinencia con los objetivos planteados, no podrían profundizarse en este trabajo. Por tanto, se continúa con el nivel dos del análisis que corresponde al texto-enunciado.

*El texto-enunciado.* Según Fontanille, son un grupo de figuras semióticas organizadas en un conjunto homogéneo que dan coherencia a la construcción del relato dentro del cortometraje (2014, p. 24). Los textos-enunciados se captan a través de una red de isotopías -recurrencias dentro del texto- que llevan la significación hacia un conjunto del texto. Estos conjuntos de significación se dan dentro del texto de manera verbal, icónica, gestual, etc.

En el caso de *Pucha vida* se denotan distintos cambios anímicos de la protagonista según los temas que toca. De acuerdo con la linealidad del relato, por ejemplo, en un primer momento se observa una Pucha «luchadora» que afirma no le duele nada, que está en forma e incluso: “cuando los días parecen tristes, el ponerme

a trabajar con el machete quita toda tristeza”, como lo deja consignado en el primer fragmento del corto, al tiempo que habla de su relación con los animales, la naturaleza y las hazañas que debe hacer para sobrevivir en la Sierra montañosa en la que habita.

Sin embargo, Pucha sufre una transformación, pues pasa de contar con alegría su forma de vivir, dentro de un cuadro fílmico luminoso y con música, a mostrar fotografías de su nieta en un ambiente oscuro, denso y triste. Pucha pasa de estar sonriente y orgullosa de su modo de vivir a denotar tristeza y abandono.

En el recuadro mencionado, Pucha reprocha las decisiones de su nieta por haber abandonado Cuba. Pero lo que más le duele “y que es lo que me enferma a veces, es que ella hubiera rechazado su nacionalidad cubana y ahora tenga nacionalidad italiana”. La fuerza que transforma el estado anímico de Pucha son las fotografías de su nieta y los recuerdos que emergen de las mismas. Incluso, luego de que Pucha juzga las acciones de su nieta en relación con su nacionalidad, cuenta que tampoco la llama y que se siente olvidada. La escena concluye con un silencio prolongado y la cara de Pucha con un aire de tristeza.

Es evidente que existen varios programas narrativos en los que se enmarcan las transformaciones del sujeto de acuerdo con los estados que presenta. En esa perspectiva, entonces, se encontrarían, inicialmente, dos momentos cruciales que emergen una fuerza de transformación hacia Pucha ( $S_1$ ): el primero en donde, al estar  $S_1$  conjunta de su nieta ( $O_2$ ),  $S_1$  mantiene un estado pasional eufórico como lo es la felicidad ( $O_1$ ). Y una vez  $S_1$  se disjunta de su  $O_2$ , pasa a transformar la  $O_1$  en disforia. Para

ilustrar lo anterior, se remite al siguiente esquema que recoge y representa semióticamente lo mencionado.

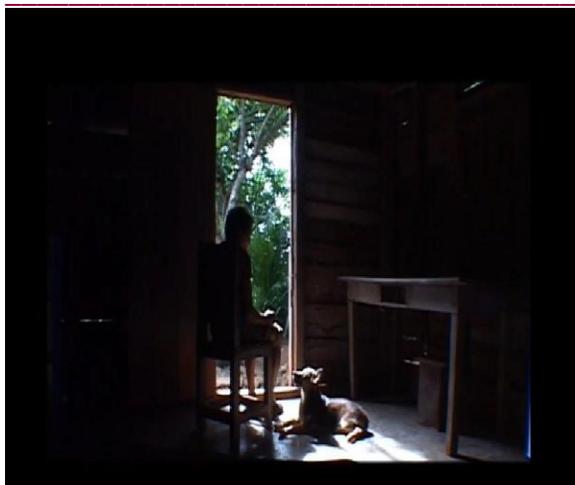
|   |          |                      |   |  |          |                      |
|---|----------|----------------------|---|--|----------|----------------------|
|   |          |                      | <b>E<sub>i</sub> Estado Inicial</b>           |  |          |                      |
| Discurso:<br>Tiempo presente  |          |                      |   | Discurso tiempo ulterior                             |          |                      |
| <b>S<sub>1</sub></b>  | <b>n</b> | <b>O<sub>1</sub></b> |   | <b>S<sub>1</sub></b>                                 | <b>n</b> | <b>O<sub>2</sub></b> |
| Pucha <b>conjunta</b> a una axiología: felicidad (euforia)              |          |                      | <b>F<sub>T</sub> Fuerza de Transformación</b> | Pucha <b>conjunta</b> del objeto (nieta)             |          |                      |
| TEMA:<br>Nieta<br>↓   |          |                      |   | Nieta abandona cuba y cambia de nacionalidad<br>↓    |          |                      |
| <b>S<sub>1</sub></b>  | <b>U</b> | <b>O<sub>1</sub></b> | <b>E<sub>F</sub> Estado Final</b>             | <b>S<sub>1</sub></b>                                 | <b>U</b> | <b>O<sub>2</sub></b> |
| Pucha <b>disjunta</b> de una axiología: felicidad ☒ Tristeza (disforia) |          |                      |   | Pucha <b>disjunta</b> del objeto: Nieta ☒ Enfermedad |          |                      |

Figura 2. Programas narrativos. Elaboración propia.

El segundo momento crucial dentro del corto que evidencia una fuerza de transformación (F<sub>T</sub>) sobre S<sub>1</sub>, es que hubo un tiempo en donde este sujeto estuvo conjunto a su esposo (O<sub>3</sub>) y una vez este pierde la vida, S<sub>1</sub> vuelve a estar entre la euforia y disforia de los estados afectivos que despierta la pérdida de un objeto valor, en este caso O<sub>3</sub>.

En resumen, tanto el momento uno como el momento dos se podrían tomar como los detonantes que logran despertar las axiologías del sujeto en cuestión (S<sub>1</sub>). Ahora bien, se infiere además que S<sub>1</sub> tiene un programa de búsqueda (PB) inacabado. Es decir, del minuto 8:18 en adelante, Rogelia comienza a dejarse ver interiormente y se hace notorio que está acabada, herida y padece las penas de una soledad profunda que trata de encubrir con la adquisición de todo tipo de animales. Así, su búsqueda estaría en el reencuentro con sus seres queridos, ya sea con su nieta o, como se ve más adelante en el corto, en el minuto 9:59, con su difunto esposo.

Después de la escena del reproche de Pucha contra el olvido de su nieta aparece un nuevo cuadro mucho más oscuro que el anterior, allí se ve a Pucha sentada en la mecedora, con su perro delante, dentro la casa oscura y con la puerta de fondo que refleja el verde puro que la rodea (ver Figura 3). El estado de tristeza se transforma ahora en estado de nostalgia profunda. La razón es que comienza a hablar sobre su esposo y aunque presenta cambios anímicos al nombrar la revolución y cómo participaron ambos -Rogelia y su esposo- en esta, el recuerdo inmarcesible la posee y, otra vez, el silencio la acongoja y el dolor no le permite emitir más que sonidos de lamento: “La vida es muy dura”, logra decir al final Pucha, mientras sus ojos brillan nostálgicamente.



**Figura 3.** Pucha: entre la oscuridad de su casa y la fiel compañía de su perro. Escena 12 (2007).

Los procesos de transformación de los estados y pasiones por los que pasa Pucha permiten identificar oposiciones entre figuras de vida que encarnan valores opuestos dentro de la cultura. La primera, por ejemplo, la construye Pucha en el momento en que se presenta como una mujer valiente, sin padecimiento alguno a sus 72 años, reflejando que la mujer del campo todavía vive en buenas condiciones y que no requiere de la ayuda del hombre para hacer o crear cosas. Es claro en el cortometraje que Pucha dice estar esperando hace ocho días a un hombre para montar un techo, pero “como no ha querido venir, yo misma me encaramo y lo monto, porque yo también sé y tengo la fuerza para hacerlo”.

En ese sentido, el quehacer de la mujer va mucho más allá de los imaginarios sociales machistas como cocinar y planchar. Por ejemplo, el hecho de que Pucha mencione que hizo parte de la Revolución cubana se opone a las valoraciones sociales sobre el papel de la mujer dentro de las guerras o, en este caso, las revoluciones.

Por otra parte, la axiología de Pucha con respecto a su país es uno de los puntos más destacables dentro del corto. Pucha no tiene nada, vive en la miseria, inclusive ella misma lo reconoce, pero ama y está dispuesta a luchar, si fuera posible, otra vez por su Cuba y el régimen castrista. El valor afectivo que tiene hacia su país y su expresidente parece no tener límite.

*La corporeidad del objeto.* Estas son estructuras tridimensionales que, desde la morfología del objeto, se entienden como la forma exterior del mismo y su funcionalidad. Los objetos en sí son una «cosa» formada y destinada a usos identificables, gracias a sus propiedades observables y dinámicas de energía, como los medios de comunicación u otros como los libros, discos, camisetas, murales, manuales, anuncios televisivos, etc.

Para el caso de los cortometrajes, los relatos cinematográficos son desarrollados a partir de diferentes variables que se dan dentro de las mismas productoras. Por ejemplo, las condiciones técnicas dentro de los procesos filmicos determinan la calidad del cortometraje, así como la manera en que se dará para que circule dentro los medios y sea usado o tenido en consideración dentro de las prácticas sociales de una cultura.

*Pucha Vida* como objeto semiótico multimodal requiere de un espectador como agente promotor de significado, el cual realiza un acto de cooperación – sujeto/texto- y actualización al momento de abordar el objeto. Por supuesto que en esta cooperación y actualización incide el recurso tecnológico elegido para tratar el objeto y en esa medida se puede decir que, de acuerdo a los medios, soportes y materiales elegidos para la reproducción de los objetos, se obtienen percepciones significativas o no del

texto-enunciado por parte de un cuerpo vivo y competente.

*Las prácticas o escenas predicativas de circulación del objeto.* Las prácticas “son cursos de acción, que son principalmente definidas por el tema de la acción en curso y por los diferentes roles que ese tema exige, para que la acción tenga lugar” (Fontanille, 2014, p. 70). Es decir, la escena práctica es el lugar desde el cual emerge el tratamiento del objeto. Por ejemplo, el aula de clase es un lugar en donde se da una escena práctica y desde la cual varios actores interactúan, según un tema específico, de acuerdo con un intercambio de enunciados verbales y mimogestuales. En otras palabras, las escenas prácticas son los lugares en donde aparecen los objetos y la forma en la que los sujetos interactúan con los mismos.

*Las estrategias.* Para Jacques Fontanille (2014, p. 114), citado por Rosales (2016), las prácticas se entrelazan y superponen para la construcción de estrategias que:

Aportan específicamente un “horizonte de valores dominantes”, en nombre de los cuales las prácticas son ordenadas y dispuestas entre sí, así como un estilo estratégico, es decir, una cierta manera observable y caracterizable de tratar las relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras.

Para el caso de *Pucha Vida* y de otros cortometrajes latinoamericanos, la estrategia de divulgación inició hace dos años en el Festival de Cine de Cartagena, en donde se lanzó la plataforma virtual Retina Latina como una de las ventanas más generosas para la propagación del cine latinoamericano. Para lograr esto, se contó

con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el cual donó 430.000 USD, más 750.000 USD de los países aportantes para el proyecto: Uruguay, Colombia, México, Perú, Bolivia y Ecuador. Estos países se han constituido estratégicamente como los promotores del cine en Latinoamérica a través de la plataforma antes mencionada.

La web, que funciona de manera gratuita para cualquier persona, cuenta con un contenido de más de 10.000 cortos y largometrajes en buena calidad, que antes eran muy complejos de hallar. Adicional a esto, una vez se ingresa y se registra el usuario a los contenidos de la página, otra de las estrategias que se da para visualizar el objeto es mediante mensajes de correo electrónico, en los que se sugiere que el espectador comparta lo que ve con otros usuarios con el fin de propagar mucho más el cine latinoamericano.

*Las formas de vida.* Este es el último nivel de análisis y con el que el modelo termina envolviendo a los demás niveles dentro de unas prácticas culturales específicas. Las formas de vida son lo que representan el objeto dentro de una cultura. En palabras de Jacques Fontanille:

Las formas de vida se dan cuando se identifican estilos estratégicos coherentes, recurrentes, relativamente independientes, de las situaciones temáticas y suficientemente poderosos para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo y cultural. La coherencia es la propiedad central en las formas de vida, pero una coherencia bien particular; en efecto, un texto es coherente desde que los mismos

contenidos de significación son repetidos en muchos lugares del despliegue textual; asimismo, una práctica es coherente si conserva a lo largo de curso el mismo objetivo; pero se trata ahí de la coherencia horizontal, entre contenidos de la misma naturaleza y sobre un mismo nivel de análisis (2013, p. 71).

De acuerdo con lo anterior, el documental trabajado muestra, a través de la protagonista, las formas de vida de una excombatiente, su cultura, sus imaginarios y las axiologías que componen su ser. La estrategia de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), productora del documental, fue realizar un proyecto cinematográfico que registrara la forma en la que vive la exrevolucionaria Pucha, dando cuenta de su pasado y presente. Al mismo tiempo, el documental reconstruye, en parte, la difícil situación que atraviesa la protagonista respecto a su calidad de vida: está apartada del urbanismo, de la sociedad en sí; no tiene seguridad social ni un techo digno, ella trata de sobrevivir con lo que produce el pedazo de tierra del que se apropió, y su diario vivir gira en torno a la reparación de las latas del tejado de la casa y el cuidado de los animales.

Lo anterior, mediante el uso del documental, deja entrever una forma de vida precaria y del que el espectador puede dar cuenta. Aunque en los imaginarios de Pucha esto no sea así y sienta que el castrismo la tiene acobijada y protegida, el constructo social dentro de los esquemas

mentales de la protagonista, no le permiten ver con claridad la condición en la que vive, a pesar de que reconoce que está sola y que su única compañía son sus animales, en los que se refugia.

## 5. A manera de conclusión

Hasta aquí, se ha presentado el trabajado de análisis con un objeto multimodal de origen latinoamericano que ha permitido dar cuenta de diferentes prácticas culturales. El modelo de análisis de Jacques Fontanille resulta pertinente para abordar objetos sincréticos, pues con este se explica, de manera descriptiva y metalingüística, cómo se relacionan diferentes niveles de producción de un objeto semiótico a modo de capas envolventes y que permiten dar cuenta de la validación de las conjeturas interpretativas.

Ahora bien, con el análisis realizado del cortometraje *Pucha vida*, se pudo dar cuenta de los imaginarios en los que vive la protagonista. El hecho de que Pucha afirme que volvería a tomar las armas por la defensa de Castro y su gobierno, sin reconocer que este mismo Estado-gobierno no ha hecho mucho por la mejora en su propia condición de vida, permite inferir que este pensamiento deriva de la edad de la exrevolucionaria, pero también se produce por el no reconocimiento de la propia historia y la persecución que el mismo Fidel Castro, una vez estando en el poder, comenzó a hacer, por ejemplo, a homosexuales<sup>3</sup>, escritores y dirigentes políticos de otro tipo de ideología política.

---

<sup>3</sup> Ejemplo de esto es Reinaldo Arenas, escritor cubano homosexual exiliado por su condición y quien en sus novelas *Antes que anochezca* o *Celestino antes del*

*Alba*, y sus cuentos “*La vieja rosa*”, “*Los heridos*” o “*Termina el desfile*”, muestra cómo eran perseguidos, torturados, apartados y, en los peores casos, asesinados los homosexuales.

El hecho de que Pucha tenga estos imaginarios y que no reconozca la otra parte de la historia, también es producto de una cultura que cree ciegamente en sus dirigentes y los convierte en héroes políticos al punto de endiosarlos, lo que implica que toda acción que realizan, sea a favor o en contra del pueblo, se valora de manera positiva por quienes los endiosan.

Teniendo en cuenta que este fenómeno no solo sucede en Cuba, se revela una necesidad latinoamericanista de alfabetizar las sociedades después de los conflictos internos y crear sujetos con pensamiento crítico, que piensen a favor de una sociedad más justa para todos y no quieran dar la vida, como el caso de Pucha, por falsos héroes.

### Referencias

- Álvarez, C. y Maroto, J. (2012). La elección del estudio de caso en investigación educativa. *Revista Agazata de Antropología*, 28 (1).
- Bajtín, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Fontanille, J. (2014). Niveles de pertinencia y planos de inmanencia. Signos, textos, objetos, prácticas, estrategias y formas de vida. En *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima.
- Garrido, A. y Olmos, J. (1998). Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad. *Revista Gazeta de Antropología*. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/7548#.Wb2u0cjvilU>.
- Greimas, J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

López Díaz, N. (Dir.). (2007). *Pucha vida*. Colombia y Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) [Compañía productora].

Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. *Revista Signos y pensamiento*, 35(68). Recuperado de [revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/17206/13714](http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/17206/13714).