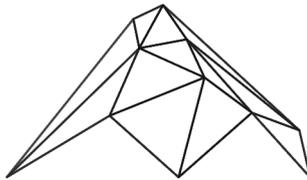


DOSSIER



Andrea Cabezas Vargas
Ana Silvia Monzón
Linda García Arenas
Fátima K. Espinoza-Vasquez
José Roberto Pérez
Julie Cupples
Kevin Glynn
Lorenzo Ramírez Cardoza



CINE CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO: MEMORIA HISTÓRICA, CONDICIONES DE REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN

CENTRAL AMERICAN CONTEMPORARY CINEMA: HISTORICAL MEMORY, CONDITIONS OF PRODUCTION AND EXECUTION

Andrea Cabezas Vargas

Recibido: 06/03/2018 - Aceptado: 27/07/2018

Resumen

El artículo recoge una serie de datos e informaciones recopilados en el trabajo de tesis doctoral titulado *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): La construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, dichos datos se actualizan hasta el año 2017. Se pretende abordar así la cinematografía de América Central en su conjunto, desde un ángulo regional y transversal, para determinar la relación que ha existido entre las diferentes cinematografías nacionales de los países que conforman Centroamérica y la memoria histórica de la región, tomando en cuenta los nexos entre las temáticas abordadas, las condiciones de realización y producción regional.

Palabras clave: Centroamérica, cine, historia, memoria, nación.

Abstract

This paper gathers up a series of information and data sets compiled in the doctoral thesis entitled: *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: Mémoires socio-historiques et culturelles*, with the data being updated to 2017. The study attempts to approach Central American cinematography as a whole, from a transversal and regional angle, in order to determine what relations exist between the different national cinemas of the countries that make up Central America and their links to the historical memory of the region, taking into account the links between the subjects addressed in the films, the conditions during the filmmaking and the regional production.

Keywords: Central America, cinematography, history, memory, nation.

Introducción

A partir de la posguerra, después de los conflictos bélicos (1970-1990), se ha instaurado en Centroamérica una forma de cultura de la memoria. En el campo de las artes numerosas, algunas obras han plasmado, a través de diversos soportes, estas transformaciones. La literatura, la pintura, las artes visuales y las recientes *performances* son prueba de ello. Estas obras constituyen hoy día un gran valor patrimonial y testimonian de la voluntad, por parte de artistas y actores sociales, de constituir y preservar a través del arte una forma de reconstrucción de la memoria histórica. En el ámbito académico se ha consagrado un amplio estudio a la relación entre literatura, historia y memoria como vector de la memoria histórica, así lo han hecho Cortez, Mackenbach, Ortiz, Perkowska, Ramírez, entre otros académicos. Sin embargo, poco se ha estudiado sobre la relación del cine con la memoria histórica reciente. En este sentido cabe preguntarse ¿qué papel ha desempeñado el séptimo arte en la construcción de la memoria histórica de los países centroamericanos?, ¿en qué medida este medio artístico puede estar relacionado con la sociedad y con la historia de sus naciones?, ¿qué dice la cinematografía centroamericana sobre la historia de sus países, sobre las sociedades que la conforman, sobre las diferentes transformaciones que estas han vivido a través de las últimas décadas y sobre el vínculo que ellas establecen con la región?

Para tratar de responder a dichas interrogantes, este estudio aborda una perspectiva regional y no nacional, a diferencia de los trabajos de Escalón, del Vasco César, Gaitán, Marranghello, Soberón, Torchia, Rivera y Roque. Ahora bien, por qué escoger un acercamiento regional y no nacional. El estudio del cine de los países centroamericanos como región presenta varios intereses, en primer lugar, por razones históricas. A través de los siglos los países del istmo han establecido estrechos nexos económicos, políticos, sociales y culturales. La historia que han compartido desde la época de la Colonia, así como ciertos momentos puntuales, los cuales han favorecido el acercamiento y la unificación de las pequeñas naciones, han sido ya demostrados por investigaciones como las de Casaús. La idea de Centroamérica como una Patria Grande fue comúnmente asociada a la reunificación de sus naciones, a una identidad y a un proyecto de unidad política. Dicho concepto estrechamente ligado al de “unidad cultural” pretendía asociar las naciones centroamericanas a fines o luchas comunes, como la independencia de España, la fundación de la Federación Centroamericana (1824-1838), el proyecto de reunificación regional promovido por Francisco Morazán, la fundación en 1899 del Partido Unionista de Centro-América (PUCA), la creación en 1960 del Mercado Común Centroamericano (MCCA), los movimientos revolucionarios y antiimperialistas, entre otros.

En segundo lugar, en el plano cultural es de destacar la conexión que ha existido entre los intelectuales centroamericanos desde la formación de los Estados nacionales, como lo señala García:

Los intelectuales centroamericanos se erigieron en portavoces de las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad y éstas modificaron a su vez su pensamiento, de acuerdo con sus propias realidades nacionales... Su labor consistió en crear espacios públicos donde manifestar con mayor o menor grado de libertad el intercambio de noticias, ideas u opiniones propias y transmitir las de otros. Estos espacios y foros de debate eran también intelectuales, a través de los cuales se formó una opinión pública que transformó las mentalidades e instituciones (2).

Del mismo modo, en el ámbito de las artes, el intercambio y el trabajo colaborativo entre artistas centroamericanos ha facilitado la circulación de ideas y corrientes, lo cual favorece la creación y la valorización de sus obras dentro y fuera de sus fronteras como lo han hecho, por ejemplo, desde hace diez años la bienal centroamericana realizada en Costa Rica, la Casa de la Cultura Centroamericana, creada en el 2001 en San Salvador, o los Festivales de la Fraternidad Centroamericana.¹ Ya que el istmo es una región muchas veces olvidada en la esfera internacional, reagrupar el trabajo de artistas y escritores es una práctica común que permite brindar una mayor visibilidad, lo mismo ha sucedido en el área del cine.

Así lo han hecho festivales y muestras de cine dentro de la región, como el Festival Ícaro Internacional, primer festival de cine centroamericano en la región (realizado en Guatemala), el Costa Rica Festival Internacional de Cine o el Festival Internacional de Cine de Panamá (IFF-Panamá). Fuera de la región, se puede mencionar la Muestra de Cine Centroamericano, realizada en la Casa de las Américas en Madrid.

Así las cosas, el estudio del cine desde un acercamiento regional y plenamente cinematográfico (ya sea historiográfico, técnico o estético) parece particularmente relevante desde un punto de vista comparativo para determinar en qué medida existen vínculos entre las producciones de dichos países.

Indiferentemente de los nexos históricos que han unido a las naciones centroamericanas, la idea de estudiar su cinematografía en conjunto conlleva a abordar otra interrogante a la cual Centroamérica ha sido y sigue siendo confrontada desde el exterior, particularmente desde Europa: ¿Existe un cine centroamericano? Dicha interpelación encierra a su vez dos interrogantes. La primera es el cuestionamiento de la existencia propiamente dicha del cine, es decir ¿cuenta Centroamérica con una producción cinematográfica consecuente, digna de dicho nombre? La segunda encierra la idea de una generalización de sus cinematografías, en otras palabras, esto se puede comprender con la pregunta ¿se puede hablar de un cine centroamericano o, más bien, de cines nacionales dentro de la región? Esta discusión ha sido igualmente aplicada a la teoría del cine latinoamericano para enfatizar en las especificidades de los cines nacionales.

En ambos casos, las discusiones apuntan a un desconocimiento de la historia del cine centroamericano en la esfera internacional y, en particular, de la estrecha relación que ha tenido el cine con la historia común de los países centroamericanos y de los vínculos de producción entre estos. Lo anterior se puede explicar debido a los escasos

trabajos científicos realizados hasta la fecha bajo un ángulo regional, a excepción del excelente trabajo historiográfico realizado por María Lourdes Cortés en *La pantalla rota cien años de cine en Centroamérica*.

Partiendo de esta constatación y adhiriendo al enfoque regional propuesto por Cortés, este trabajo busca contribuir, en una modesta medida, a llenar el vacío de un tema, el cual no había sido abordado antes de que la autora de este artículo presentara su tesis en el año 2015. Lo anterior con el objetivo de visibilizar una cinematografía olvidada por los diccionarios de cine, como los publicados por Lourcelles y Labarrère, por los estudios internacionales de producción como el *L'Atlas du cinéma*, bajo la dirección de Jean Michel Frodon y Charlotte Garson, o bien, *Histoire du cinéma mondial: des origines à nos jours*, de Georges Sadoul. Mientras que en Europa y América del Sur el tema del cine y la memoria histórica han sido ampliamente estudiados, en América Central su estudio constituye todavía todo un campo por desarrollar; y, aunque hablar de cine e historia hoy puede parecer un pleonasma en el área de los estudios fílmicos, establecer la relación entre el cine y la historia en Centroamérica resulta no solamente una necesidad, sino también representa una manera de testificar la existencia del cine centroamericano.

1970-1980. Inicios del movimiento de cines nacionales y su relación con el contexto histórico centroamericano

Como ya lo han demostrado diversos teóricos de cine, tales como Siegfried Kracauer (1960), Marc Ferro (1977; 1960) y Vitali y Willemen (2006), el cine establece una estrecha relación con la historia de las naciones. En términos de Kracauer, el cine permite hacer visible la “realidad material” y “la realidad psíquica de una nación” (63). Según su razonamiento, el cine es el medio que permite no solamente “mostrar hechos históricos monumentalizados”, sino que este también permite desvelar otras historias de la vida material que quedarían anónimas, invisibilizadas dentro de la gran historia.

Para Kracauer, el cine, según su función, se puede clasificar en dos tendencias: la de registrar y la de revelar. No obstante, según sus postulados en ambas representaciones, la relación con la realidad material se encuentra omnipresente. Asimismo, Kracauer pone en evidencia las relaciones entre forma cinematográfica, forma narrativa y lo que llama la sustancia temática de un filme. Ferro, por su parte, clasifica las películas, según su contexto sociohistórico, en cuatro categorías: Historia memoria, Historia general, Historia experimental e Historia ficción. En ese sentido, afirma que la historia (215) puede ser interpretada tanto en lo que se muestra como en lo que se esconde, en lo que se dice como en lo que se omite. ¿Cómo aplicar estos postulados al caso centroamericano?, ¿en qué medida estos se aplican a la realidad de las producciones fílmicas de la región?

En lo que corresponde a América Central, en primer lugar, es de abordar el contexto histórico en el cual surge el movimiento de cines nacionales, en segundo lugar, los temas abordados, y, en tercer lugar, los discursos narrativos según los diferentes momentos históricos, como se observa a continuación. En cuanto al contexto histórico, los movimientos de un cine nacional² empiezan a emerger en Centroamérica a partir de los años 70, motivados casi de manera general por procesos históricos de crisis, de urgencia política y social, en los cuales el cine desempeñó un papel determinante. Anteriormente a este periodo, como ya lo había demostrado Cortés, el cine en la región centroamericana era casi inexistente y se resumía a escasos esfuerzos individuales (2004, 31).

Si bien la creación artística suele ser particularmente estimulada frente a periodos históricos de crisis política, económica y social, en muchos casos esta suele sobrepasar las limitaciones, con lo cual se crean nuevas formas o corrientes de arte. Como afirma Kristeva: *“l’oppression peut-être source de curiosité intellectuelle exceptionnelle en intensité et en qualité”* (117). Este fue particularmente el caso en Centroamérica durante el periodo de los conflictos armados donde, a pesar de las limitaciones técnicas propias de cada país de la región, los artistas e intelectuales del istmo establecieron de manera colectiva una forma de red en la cual circulaban no solamente ideas, sino también personas y materiales para la concretización de proyectos fílmicos. Como bien lo afirma Rafael Cuevas Molina, las revoluciones centroamericanas han marcado un nuevo periodo cultural en Centroamérica (1993). En el caso del cine, esta afirmación es particularmente pertinente en la medida que dicha época marcó un antes y un después en la historia del cine regional.

Indudablemente el cine en América Central surge con la guerra. Los movimientos revolucionarios y antiimperialistas dieron lugar a una solidaridad internacional que facilitó la emergencia de grupos nacionales independientes, apoyados por miembros de la Fundación Latinoamericana de cine como Fernando Birri, Miguel Littín y Fernando Solanas, además, por movimientos de la izquierda internacional, así como por el propio Estado, como fue el caso de Panamá quien contó con el apoyo del General Omar Torrijos y Nicaragua con el apoyo de la victoriosa revolución sandinista y del comandante en jefe Daniel Ortega, quienes financiaron de forma directa la creación de centros e institutos nacionales de cine. Estos sirvieron como medio de contrainformación para desmentir la versión dada por los opositores a dichos movimientos, entre estos la “campaña sucia”, para desacreditar los movimientos revolucionarios y los gobiernos de izquierda en Centroamérica, emprendida por los Estados Unidos; liderada por The Office of Public Diplomacy, creada por William Clark (julio 1983) y dirigida por Otto Reich (Smith 268), de la cual testifican artículos periodísticos escritos por el gobierno y publicados en *The Wall Street Journal*, *New York Times*, *The Washington Post* o la cadena de televisión NBC (McManus 2).

En el contexto de la Guerra Fría y de la efervescencia de movimientos revolucionarios y sociales de los años 80, los países del istmo ven surgir por primera vez en su historia una forma de coalición cinematográfica, no solamente en el ámbito nacional, sino también regional. En este sentido, apuntan las declaraciones de Miguel Littín:

Innombrables son los cineastas que arriesgaron sus vidas en los combates por la liberación, muchos de ellos han desaparecido o han sido asesinados por las dictaduras militares en diferentes puntos de nuestra patria. Cineastas mexicanos y argentinos al lado de cineastas nicaragüenses, chilenos y cubanos han registrado en gestas internacionales la victoriosa guerra nicaragüense. Cineastas puertorriqueños y salvadoreños han captado la guerra que libera hoy día el pueblo salvadoreño (19).

Si bien la ayuda de personalidades del cine internacional fue determinante, no menos importante fue el aporte de la solidaridad centroamericana para la constitución de los cines nacionales dentro del istmo. En este aspecto es de destacar el apoyo brindado por países como Costa Rica y Panamá, donde se revelaron películas de países que no contaban con laboratorios de revelado como El Salvador o Nicaragua. Del mismo modo, es importante recordar las películas filmadas por países centroamericanos en apoyo a otras naciones del istmo, como lo hicieron Costa Rica y Panamá, o el trabajo realizado por los cineastas, técnicos de sonido y músicos centroamericanos, como la hondureña Katia Lara, quien desde México militaba para el cine revolucionario centroamericano. Asimismo, el trabajo de la salvadoreña Martha Clarissa Hernández en Nicaragua, los costarricenses Víctor Vega y Antonio Iglesias en Nicaragua y el trabajo efectuado por el músico costarricense Adrián Goizueta para la película *El Salvador el pueblo vencerá*, entre muchos otros.

En una región carente de una tradición fílmica, de estructuras cinematográficas, de productoras y de escuelas de formación destinadas al cine, el saber teórico y práctico que se compartía, producto de la colaboración centroamericana, fue vital para el desarrollo del cine. En este mismo sentido es de recordar la productora de carácter regional *Istmo Films*, la primera y más importante productora centroamericana creada con el objetivo de edificar un cine que haría revolucionar la región. Creada por los costarricenses Samuel Rovinski, Antonio Iglesias y Carmen Naranjo, el nicaragüense Sergio Ramírez y Nicholas Baker, *Istmo Film* produjo películas sobre la revolución tales como *Nicaragua, Patria Libre o Morir* (1970), *La Insurrección* (1980), *El Salvador: El pueblo vencerá* (1980). Asimismo, durante la efervescencia de los conflictos, Pablo Rivera crea en 1976 la revista *Formato 16*. Con una tirada de mil ejemplares y una distribución en América Latina, Estados Unidos y Europa, el GECU de Panamá publica la primera revista regional de cine, en la cual la actualidad del cine, tanto panameño como centroamericano, y la lucha antiimperialista y revolucionaria ocupan sus titulares.

En suma, durante los primeros años de lo que se ha llamado la emergencia de los “cines nacionales”, el objetivo de los cineastas era filmar la historia presente, preservar para la posteridad imágenes que serían historia. Por ende, se justifica que casi la integralidad de las películas realizadas durante los años 70 y principios de los años 90 (periodo en que las guerras en El Salvador y en Guatemala llegarían a su fin, en 1992 y 1996, respectivamente) estaban consagradas al tema bélico.³ Esto también se explica porque la guerra, las revoluciones, los conflictos políticos y económicos tradicionalmente son monumentalizados dentro de la macrohistoria. Es decir, periodos que, por su magnitud, sumergen el inconsciente colectivo y acaparan indudablemente la pantalla.

Ahora bien, la poca o casi nula producción en Honduras y Guatemala se explica por las políticas represivas de gobiernos totalitarios, los cuales, bajo la presencia de las fuerzas armadas nacionales y estadounidenses, impidieron una libre expresión cultural, de manera que impusieron la censura y la autocensura. La historia en construcción que fue filmada en su momento tendría trascendencia en las respectivas naciones y determinaría el futuro de la región. Esas imágenes son hoy históricas y fundamentales para comprender la magnitud de los hechos. Por el interés político, histórico y social, el cine revolucionario, que apareció en los años 70 en Centroamérica, tuvo una expansión ascendente hasta llegar a su máximo apogeo en los años 80; luego decae con el fin de los conflictos.

Al hacer un balance del periodo de la posguerra, se constata que, durante la década de los 90, el cine tiende a dejar de lado la historia reciente de la guerra, con lo cual se establece una forma de desmemoria; se rompe con el hilo de transmisión histórica que se había empezado a edificar en el cine de los años 70 y 80. Sin embargo, la relación con los contextos sociopolíticos en la región vuelve con fuerza a la pantalla grande y toma diferentes matices a partir de la década siguiente.

Los años 2000, por el rescate de la memoria histórica

El advenimiento del siglo XXI ha significado una época de avances para el conjunto de cinematografías regionales. En este periodo, gracias al apogeo del cine en la región, motivado por diferentes iniciativas individuales y colectivas como la creación de la Escuela de Cine y Televisión Veritas (Costa Rica 2003), la Escuela Casa Comal (Guatemala 2006), la creación del fondo de ayuda a la producción cinematográfica centroamericana, CINERGIA (2004-2015), y el incremento de productoras de cine en la región han permitido el considerable aumento cuantitativo y cualitativo de las producciones centroamericanas. Con la llegada del nuevo siglo, el cine centroamericano se nutre con el surgimiento de una nueva generación de cineastas formados en las escuelas de cine regionales, así como de jóvenes cineastas formados en escuelas internacionales, como la Escuela de San Antonio de los Baños (Cuba), en la cual se graduaron,

entre el 2000 y el 2010, cincuenta centroamericanos (Cabezas Vargas 133). También surgen jóvenes cineastas formados en distintos rincones del mundo, como México (Julio Hernández), Estados Unidos (Hernán Jiménez), Francia (Jayro Bustamante), Inglaterra (Paz Fábrega), Rusia (Ishtar Yasin) e Israel (Abner Benaim). Bajo un desarrollo generalizado, aunque no homogéneo, de la producción fílmica y del audiovisual centroamericano, la Historia sigue ocupando un lugar privilegiado dentro de los temas abordados en la pantalla grande. En efecto, la representación de la historia nacional y regional de las últimas dos décadas ha ido transformándose; el cine se ha acoplado a los debates ideológicos y políticos propios de este tiempo, de manera que es testigo de los principales cambios del istmo.

En la década del 2000, después de una década de silencio, el cine centroamericano vuelve sus ojos al pasado y filma un importante número de películas en torno a los años de conflictos bélicos en la región. El auge de películas sobre la historia reciente, particularmente sobre los conflictos internos y las revoluciones en Centroamérica, se inscribe dentro de un fenómeno latinoamericano. Ciertamente, mirar atrás hacia su pasado reciente, por medio del cine, no es un fenómeno exclusivo de los cineastas centroamericanos, sino más bien un fenómeno que se ha extendido en toda Latinoamérica en países que vivieron procesos históricos traumáticos como las guerras y las dictaduras y que, por el contexto político-social, no era posible hablar de ello abiertamente, por ejemplo, los casos de Argentina, Chile, Uruguay o Colombia. El cine latinoamericano, así como el cine centroamericano contemporáneo, se ha dado a la tarea de llenar los vacíos de la historia, de rectificar las tergiversaciones, de aportar “respuestas” y de aumentar las interrogantes, así como los debates con respecto a un periodo histórico que había sido durante largo tiempo un tema tabú. Este es, indudablemente, el caso de la región centroamericana, como lo apunta Ramírez:

En Centroamérica tenemos mucha memoria soterrada que hay que sacar a flote, que hay que descubrir. Todo lo que tiene que ver con las guerras pasadas en la región, con las tumbas que aún no han sido abiertas, los cementerios colectivos, los desaparecidos (Cit. en Loría párr. 9).

Es bajo esta perspectiva, definida por Kracauer como la “redención de la realidad”, es decir, la capacidad que posee el cine para hacer resurgir a la luz elementos ocultos de la historia, que en los años 2000 Centroamérica ve aparecer progresivamente una serie de películas que abordan el reciente pasado traumático de la región.

Panamá, como los otros países del istmo, vuelve su mirada cinematográfica atrás, particularmente hacia el periodo de lucha por la recuperación del canal de Panamá, época que coincide con la incidencia de movimientos revolucionarios en América Central. Aunque este no tuvo una revolución propiamente dicha, Panamá fue el primer país de la región en rebelarse –durante los años 70– contra el intervencionismo, la presencia estadounidense en su territorio y las relaciones entre ambas naciones.

Este hecho histórico es el que será tratado en películas como *Los puños de una nación* (2005) de Pituka Ortega, *Historias del canal* (2014) realizado por un colectivo de cineastas (Abner Benaim, Pinky Mon, Pituka Ortega-Heilbron, Luis Franco Brantley y Carolina Borrero), *El último soldado* (2012) de Daniel Ross y Julio Molina, *Invasión* (2014) de Abner Benaim, y *Caja 25* (2015) de las cineastas Delfina Vidal y Mercedes Arias.

En este conjunto, la película *Los puños de una nación* establece la relación del pasado de Panamá con el de los otros países centroamericanos. Ortega, a través de la figura del boxeador Roberto Durán, plantea una representación metafórica entre la lucha por la recuperación del canal de Panamá y la lucha entre un David y un Goliat contemporáneos. A través de imágenes de archivo, de un gran número de entrevistas y testimonios, el documental narra cómo “Manos de Piedra Durán” se convierte en el símbolo de la resistencia panameña –y a su vez centroamericana–, al vencer, contra todo pronóstico, al gigante de los Estados Unidos Sugar Ray Leonard, en la copa mundial de boxeo el 20 de junio de 1980. Se trata de un momento histórico determinante para el país, donde el nacionalismo y las expectativas del socialismo permitían pensar en un cambio del orden político y social; periodo en el cual toda una nación, así como una región, parecían estar unidas por una misma causa.

En Costa Rica, los documentales *Algo queda* (2001) de Luciano Capelli y Andrea Ruggeri y *Las armas de la violencia* (2004) de Rodrigo Soto abordan las consecuencias de los conflictos bélicos. Por su parte, Capelli y Ruggeri exponen las secuelas que dejó la guerra en Nicaragua en toda una generación nacida durante los años de la guerra civil. Los cineastas ponen de relieve la división establecida en el país por parte de los partidarios del FSLM y de los contrarrevolucionarios, pero, sobre todo, cómo las consecuencias de la guerra siguen teniendo repercusiones en el seno de la sociedad nicaragüense, particularmente dentro de las nuevas generaciones. Los trabajos de ficción como *El último comandante* (2010), de los directores Isabel Martínez y Vicente Ferraz, *El compromiso*, de Óscar Castillo (2011), y *Princesas rojas*, de Laura Astorga (2013), se inscriben en el contexto de las revoluciones centroamericanas y la implicación de costarricenses en estas, especialmente de la guerra civil en Nicaragua (*El último comandante* y *Princesas rojas*); asimismo, en las consecuencias del armamento de civiles centroamericanos durante la guerra (*Las armas de la violencia*). También, *El codo del diablo* (2014), realizada por los hermanos Ernesto y Antonio Jara, aunque no aborda el tema de los conflictos bélicos en Centroamérica, cuestiona el pasado político reciente del país, al denunciar la complicidad del Estado costarricense con la desaparición de seis miembros del partido comunista en Costa Rica, entre ellos cinco costarricenses y un nicaragüense,⁴ durante la presidencia de José Figueres Ferrer en 1948, justo después de la guerra civil y de la abolición del ejército. El documental excava en el oculto pasado político del país, lo cual rompe con la imagen de umbral de paz y libertad que tradicionalmente se ha asociado con la nación costarricense, al mismo tiempo que cuestiona las acciones de su gobierno para erradicar el comunismo, de

manera que se establecen relaciones con acciones similares en la región, producto de la intervención estadounidense.

Por su parte, Nicaragua explora su pasado en documentales como *Los amantes de San Fernando* (2001), de Peter Torbiörnsson, *El inmortal* (2005) y *Palabras mágicas* (2012), ambos de Mercedes Moncada, así como *Heredera del viento* (2017) de Gloria Carrión, los cuales traen al presente los acontecimientos sucedidos en Nicaragua durante la guerra civil (1980-1990), después de la victoria de la revolución sandinista el 19 de julio de 1979 y del apoyo e intervención de los Estados Unidos al movimiento de contrainsurgencia revolucionario, la “Contra”, por medio de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés). Estas películas abordan respectivamente la transformación de dos jóvenes, Ninoska y Tinoco, quienes se conocieron y se enamoraron durante la guerra, pero tuvieron que hacer frente a cambios tanto políticos como personales al terminar el conflicto armado en *Los amantes de San Fernando*; la separación y la división familiar producto de la guerra en *El inmortal*; el desencantamiento de quienes habían plasmado sus esperanzas en la revolución en *Palabras mágicas* y el viaje por un pasado familiar que revela las implicación de sus miembros en los movimientos revolucionarios durante la guerra en *Heredera del viento*.

El Salvador afronta su pasado reciente particularmente por medio del género documental. *Santuario* (2002) de Felipe Vargas hace una remembranza de los trágicos años que enfrentó la Universidad del Salvador durante las intervenciones militares en el período de 1960 a 1990. *Ecos del bajo Lempa* (2010) de Paolo Hasbún muestra cómo dos hombres, enfrentados en bandos opuestos durante la guerra civil salvadoreña, deben cohabitar siendo vecinos en una de las islas en el Bajo Lempa. Los excombatientes deben aprender a vivir dentro del proceso de reconciliación que vive la nación salvadoreña después de la firma del tratado de paz en 1992. *Uno, la historia de un gol* (2010), de Gerardo Muyschondt y Carlos Moreno, contextualiza el papel que jugó el fútbol salvadoreño en la Copa Mundial de fútbol celebrada en España en 1982, dentro de la realidad de un país en guerra. *La palabra en el bosque* (2011), de Carlos Henríquez Consalvi, aborda los acontecimientos del golpe de Estado de 1979 y de la guerra que se desató en el Salvador a través de los recuerdos de campesinos del departamento de Morazán. El documental muestra cómo la llegada de Rafael Arce Zablah, líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), provoca la conversión de campesinos en la lucha armada, mientras que estos narran los abusos sufridos por su pueblo, de la mano de los militares, así como la formación de las Ligas Populares y el funcionamiento de la guerrilla.

Las aradas: masacre en seis partes (2014), de Marcela Zamora, revela los hechos sucedidos el 14 de mayo de 1980 en Río Sumpul, donde fueron asesinados 600 civiles cerca de la frontera entre El Salvador y Honduras. Mientras que los representantes políticos de ambas naciones negaron durante años los hechos, los sobrevivientes dan testimonio de la masacre cometida por el gobierno salvadoreño. *El cuarto de los huesos* (2015), también

realizado por la documentalista Marcela Zamora, describe los rastros de la violencia estatal de la cual testifican las fosas comunes instauradas por los militares salvadoreños. Al mismo tiempo, el documental muestra la esperanza de familias por encontrar los restos de los desaparecidos. En el plano de la ficción, *Sobreviviendo Guazapa*, de Roberto Dávila (2008), abarca la historia de dos combatientes de bandos enemigos que unen sus fuerzas en un acto de sobrevivencia frente al intenso bombardeo y demás peligros que les acechan en la espesura de la selva salvadoreña.

En Guatemala es quizás donde más se ha abordado el tema de la memoria histórica después de la guerra civil. El cine, que se vio paralizado por la censura, toma su revancha en los años 2000, cuando se realiza una importante lista de películas sobre la época de la guerra. Ejemplo de ello son *Discurso contra el olvido* (2003) de Sergio Valdés, documental que retoma el papel de la izquierda revolucionaria en Guatemala; *Sí hubo genocidio* (2005), de Julio Hernández, que plasma el relato de Margarita Paz y Carmen Cúmez, viudas de la guerra, y de Vinicio Cutzal, quienes emprenden la ardua búsqueda de sus familiares después que estos fueran asesinados por las fuerzas armadas; *Las cruces: poblado próximo* (2006), de Rafael Rosal, que pone de relieve la encrucijada a la cual se enfrentaron los pueblos indígenas entre las fuerzas armadas y los grupos rebeldes; *Granito: ¿Cómo atrapar a un dictador?* (2011), de Pamela Yates, presenta cinco personajes cuyas vidas se cruzan en la búsqueda de pistas, recuerdos y archivos que puedan hacerles comprender los acontecimientos sucedidos en el pasado bélico y dictatorial del país; *Distancia* (2012), de Sergio Ramírez, narra la historia del reencuentro de un padre con su hija secuestrada por el ejército veinte años antes, al mismo tiempo que desvela las secuelas de las masacres cometidas durante la guerra civil a los pueblos indígenas en Guatemala; *El eco del dolor de mucha gente* (2012), de Ana Lucía Cuevas, retrasa la implicación del gobierno en la desaparición y la tortura de ciudadanos guatemaltecos acusados de formar parte de los focos revolucionarios; *Polvo* (2012), de Julio Hernández, presenta una puesta en abismo de un film, en el interior de la ficción, en el cual una pareja de jóvenes realiza un documental, en el municipio de Camalapa, sobre mujeres guatemaltecas que continúan la búsqueda de sus maridos desaparecidos, años después de la guerra civil en Guatemala, los jóvenes descubren la realidad en la cual aún viven estas víctimas de la guerra entre una sed de venganza y de desesperanza; *Los ofendidos* (2016), de Marcela Zamora, enfrenta los testimonios de los torturados por las fuerzas armadas guatemaltecas y el de sus victimarios, mientras se cuestiona, al mismo tiempo, el costo que ha tenido para El Salvador acostumbrarse a guardar silencio; y *20 años después*, de Anais Taracera (2017), describe los 20 años posteriores a la firma del tratado de paz y de los acuerdos firmados en Guatemala en 1996, la documentalista indaga en el pasado de los revolucionarios y en el proceso de desarme e integración de estos durante las dos últimas décadas.

Por su parte, Honduras aborda la cuestión de la memoria histórica a través de temas recientes en películas tales como *El porvenir* (2008), de Óscar Estrada, la cual

narra los hechos acontecidos el 5 de abril del 2003 donde murieron sesenta y nueve personas en la Granja Penal de la ciudad de Ceiba; *Quién dijo miedo: Honduras de un golpe* (2010), de Katia Lara, representa los acontecimientos del golpe de Estado que sufrió Honduras el 28 de enero de 2009, en el cual se derrocó al presidente Manuel Zelaya; y el documental *Berta Vive* (2016), también dirigido por Lara, denuncia el asesinato de Berta Cáceres, activista medioambientalista del pueblo Lenca, en 2016. Los documentales de Katia Lara se destacan por centrarse particularmente en registrar los acontecimientos en el momento mismo de los hechos; cámara en mano, la cineasta captura el calor del momento para poner luego en perspectiva, por medio de una corta historiografía, el desarrollo de los hechos.

El conjunto de películas mencionadas anteriormente representa una ventana al pasado de una realidad que todavía está presente en la sociedad centroamericana y que testifica cómo el peso de la historia es tenaz. Las heridas psicológicas de sus naciones aún no han sido sanadas y de eso certifican los testimonios de los documentales, así como las reconstrucciones de la historia a través de la ficción. La necesidad de dar voz a quienes durante años estuvieron silenciados permite la liberación de la palabra y con ella la reconstrucción de una memoria colectiva. Efectivamente el cine centroamericano parece haber lanzado una batalla contra la desmemoria. No obstante, esta preocupación por preservar la memoria histórica se hace latente igualmente en la historia en construcción, y es que la edificación de la memoria no se forja solamente a partir del pasado, sino también del presente. Del mismo modo, el cine de los años 2000 también inmortaliza fenómenos actuales que son o serán historia y que afectan particularmente a sus sociedades. En este acercamiento a la historia, el cine centroamericano de las dos últimas décadas también ha enfatizado en las principales problemáticas de sus sociedades, destaca particularmente las temáticas de la violencia y la inseguridad, las desigualdades tanto socioeconómicas como étnico-raciales, la migración y las cuestiones de género,⁵ las cuales no se abordan en este artículo, pero merecen ser mencionadas.

Asimismo, el cine contemporáneo centroamericano de los años 2000, como lo ha hecho desde los años 70, ha cumplido un rol fundamental no solamente de preservación de la historia, sino también de divulgación de la información y en algunos casos de contraformación; ya que este ha venido a contestar una historia oficial vehiculada durante años gracias al apoyo de los medios de comunicación, los cuales han sido portavoces de la información estatal. Lo anterior permitió combatir “la censura invisible” (Bourdieu, 2008) o lo que Noam Chomsky ha denominado “las ilusiones necesarias” (Achbar, 2007); en las cuales los medios de comunicación estarían sujetos a una autocensura, o bien, al servicio de las élites o los monopolios para no solamente justificar acciones políticas, sino también para ejercer cierta potestad ante las masas, a través de la construcción de un imaginario social en acorde con el discurso oficial.

Así pues, como bien lo han apuntado Carlos Chamorro en *Estudio sobre El poder de la prensa: entre el Mercado y el Estado* (2002) o Laura Collins (2015) en *Situación del derecho a la libertad de expresión en Centroamérica*, América Central no escapa a dichos postulados. De esa manera, se explica que ciertos temas no salen a la luz en los medios de comunicación, asimismo, que temas sensibles de la realidad nacional, como la migración, los problemas etnoraciales y los crímenes de guerra contra las poblaciones, sean abordados tímidamente o tergiversados por la prensa. Por el carácter independiente del que todavía goza el cine regional, parte de los cineastas centroamericanos se han dedicado a revelar justamente esa parte de la historia escondida, invisibilizada u omitida, tanto por la historia oficial como por todos los mecanismos que la construyen, entre estos, el imaginario social vehiculado por los medios de comunicación; esto rompe con estereotipos y con imaginariosedulcorados. Así, el cine centroamericano transpone en la pantalla grande la complejidad de las realidades y las problemáticas que trascienden las fronteras nacionales, subrayando los aspectos transnacionales de orden político, económico, social y cultural.

Ahora bien, después de haber constatado que la sustancia fílmica del cine centroamericano tiene una irrefutable marca de la historia nacional y regional de los países que conforman el istmo, surge la pregunta: ¿cómo se intercalan historia, estética y narrativa dentro del discurso narrativo fílmico y qué aportes brindan estos a la reconstrucción de la memoria histórica y a la comprensión de la historia regional?

Las diferentes técnicas y estéticas del acercamiento a la historia en el cine centroamericano

Et l'on verra plus généralement que la technique, le contenu et l'évolution des films d'une nation sont pleinement compréhensibles en relation des seuls schémas psychologiques réels de cette nation (Kracauer 5).

A lo largo de los últimos cuarenta años, como se ha podido constatar, el cine y la producción audiovisual centroamericana se han interesado por contar la historia de sus naciones. Sin embargo, la vocación, las técnicas y estéticas que caracterizaron los primeros años del surgimiento de los cines nacionales han cambiado significativamente. La transformación de estas se explica dentro de los márgenes no solamente de producción propiamente fílmicos, sino también dentro de los contextos histórico-sociales.

Las películas filmadas durante los años 70 y 80 son testigo, por un lado, de la función del cine durante la guerra, es decir, ser un arma, un medio de contrainformación; mientras que, por otro lado, dan cuenta de un rol político-social de mediación entre el pueblo y los movimientos revolucionarios. Eso último con el objetivo de transformar las mentalidades del pueblo hacia un proceso de cambio y, a su vez, fidelizar

partidarios a la causa revolucionaria dentro y fuera de sus fronteras. De este modo, las películas centroamericanas de esta época tenían por objetivo no solamente informar, sino también exhortar a la movilización popular de masas contra el enemigo común, ya fuese los Estados Unidos, los regímenes totalitarios o la contra oposición.

En este tipo de material prevalece el discurso político y social, el llamado a la unificación y a la reconstrucción de una identidad nacional y regional contra las fuerzas opresoras, como lo hace *Canto a la patria que ahora nace* (GECU, 1972), realizado a partir del poema epónimo escrito por Pedro Rivera con un fuerte sentimiento antiimperialista. Este constituye un grito a la soberanía del país y abre la vía para un cine nacionalista. Dicho ejemplo es seguido por otras películas, tales como *Nicaragua patria libre o morir* (Víctor Vega, Antonio Iglesias, 1978). En esta época se destacan principalmente dos técnicas: la de registrar y la de provocar o incitar. La primera consistía en filmar cámara al hombro, sin guion previo, los acontecimientos tal y como se estaban desarrollando en las calles, las ciudades, los campos y las zonas de guerra con el fin de “registrar” la historia. La segunda estaba basada en las técnicas de lo que se conoce como el *agitprop* o agitación propagandística. Esta última buscaba, a través de medios como secuencias relativamente cortas, un gran número de imágenes, un discurso en *voz off* asociados a una música de fuerte *beat*, en *crescendo*, que con sus letras reforzaban el discurso narrativo, con lo cual se produce un bombardeo sonoro y visual del mensaje vehiculado. También surge una técnica estética que, en términos de Birri, se denominó cine “poético político”,⁶ representado por cineastas como Ramiro Lacayo o María José Álvarez.

La segunda y la tercera, particularmente, hacen del cine de la época un vivo testimonio del pensar político de dicho momento histórico, en el cual el comunismo se encontraba en plena efervescencia en la región; promovía el compromiso social y las luchas por las igualdades sociales. A partir de las consideraciones anteriores, es de notar que el cine revolucionario de la época privilegia, tanto en el discurso narrativo como en la estética, la idea de lo colectivo por encima de lo individual, con lo cual se establece una evidente coherencia con las ideologías comunistas y revolucionarias vehiculadas. Los documentales de la época refuerzan estas ideas, no solamente en el contenido, sino también en la manera de filmar, al valorizar el pueblo como personaje por encima de héroes individuales y privilegiar las tomas de plano en conjunto, por encima de los primeros o primerísimos planos, en las tomas aéreas, a través de planos conjunto que muestran al pueblo como un solo bloque.

Lo anterior es palpable en películas como *Carta a Morazán* (Colectivo Sistema Radio Venceremos, 1982), *El Salvador el pueblo vencerá* (Diego de la Texera, 1981), *Ahora no estamos solos* (Panamá, 1973) y *Nicaragua Patria libre o morir* o *Noticiero n°5: campaña de alfabetización* (María José Álvarez, Nicaragua, 1980). En este sentido, la imagen del pueblo es presentada como una fuerza poderosa que constituye un solo cuerpo y del cual la revolución sería la cabeza. Esta idea se resalta igualmente en los títulos de las películas, los cuales ponen de relieve el potencial de fuerza que posee el pueblo unido

empleando los términos “pueblo”, “nación” o el nombre del país, como es de constatar en las películas *El Salvador el pueblo vencerá* (Diego de la Texera, 1981), *Nicaragua semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, 1984), *Nicaragua patria libre o morir* (Víctor Vega, Antonio Iglesias, 1978). Los afiches de las películas también apuntan a la idea de que la “revolución” es la fuerza sinérgica del pueblo. Del mismo modo, la idea de Centroamérica como nación es retratada en la película *Centroamérica. Un volcán que desafía* (Colectivo Sistema Radio Venceremos, 1985). Por último, otro aspecto importante de destacar, y que sirve de testimonio de las percepciones ideológicas de este periodo histórico, radica en la representación que hacen las películas de la figura del guerrillero. Símbolo por excelencia de la revolución, la figura del guerrillero es valorizada y representada como la encarnación del heroísmo, defensor del pueblo; con lo cual se cristalizan los ideales del comunismo. Dicha representación va de la mano con los objetivos políticos de convencer al pueblo, por un lado, de la necesidad de la lucha armada y, por otro lado, de incrementar las filas de las fuerzas humanas dentro de la guerrilla revolucionaria.

Durante los años 90, los centros de cine creados en las dos décadas anteriores para acompañar los procesos nacionalistas y antiimperialista, en el caso del GECU (Panamá), así como las luchas revolucionarias, en el caso de INCINE (Nicaragua) y la Unidad de cine del *Sistema Radio Venceremos* (El Salvador), pierden su vocación inicial. “Sin batallas ideológicas por liberar y sin luchas por defender”,⁷ las ayudas para la producción fílmica (económicas, técnicas y logísticas, tanto nacionales como regionales e internacionales) se desvanecen progresivamente. Las estructuras nacionales de cine del Salvador y Nicaragua desaparecen, mientras que en Panamá el GECU debe transformar sus objetivos y aspiraciones, se limitan a los modestos recursos brindados por la Universidad de Panamá.⁸

En Costa Rica, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica también redefine sus objetivos, tras un recorte de medios económicos, en razón de una serie de ajustes estructurales impuestos por el Estado, y ve mermada su producción.⁹ Con la supresión de dichas ayudas y financiamientos, la realización de películas disminuye considerablemente en la región; se pasa de veintidós largometrajes, filmados en la década de los 80, a nueve durante los años 90.¹⁰ La producción fílmica de este periodo, principalmente documental, se caracteriza por alejarse del tema de la guerra y centrarse más en temáticas sociales. Dentro de estos se destacan temas como la violencia de género (*El día que me quieras*, Florence Jaugey, Nicaragua, 1999; *Siendo mujeres*, Patricia Howell, Costa Rica, 1993...), temas culturales (*Nacidos para triunfar*, Javier Durán, El Salvador, 1994; *Tambo Jazz*, Gerardo Maloney, Panamá, 1993, entre otros), así como temas relacionados con los grupos étnicos (*El espíritu de mi mamá*, Ali Allie, Honduras, 1999; *Ixcán*, Guatemala, Henrique Goldman, 1997, entre otros).

En términos técnicos y estéticos, este decenio puede ser considerado como un proceso de transición, así como lo fue en el espacio sociopolítico de la posguerra. Proceso en el cual la región tuvo que hacer frente a nuevos desafíos como la integración nacional, el desarme de civiles, el incremento de la deuda externa, la pobreza

y la violencia (Cedeño 2008). En este contexto, se empieza a constatar levemente un interés por los grupos étnico-culturales, como los indígenas y los afrodescendientes, fenómeno que coincide con los primeros resultados de las comisiones de la verdad y la denuncia por parte de organismos internacionales sobre las masacres cometidas a los pueblos indígenas durante la guerra.

En el plano estético no se constatan grandes cambios o grandes innovaciones en la narración fílmica. En el plano documental se recurre en particular a la técnica del *cinéma vérité*, dejando de lado la *voz en off* frecuentemente utilizada durante los años 70 y 80; los documentales de los años 90 ceden la palabra a los personajes quienes narran, de viva voz, sus propias experiencias, como la hace Florence Jaugey, Félix Zurita o Gerado Maloney. En el plano de la ficción se opta mayoritariamente por un estilo narrativo tradicional, aunque cineastas como María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández e Hilda Hidalgo exploran e introducen una narración visual que pasa por una poética visual. De este modo, se observa cómo los años 90 marcan un periodo en el cual, a través de un silencio generalizado por los temas traumáticos de los acontecimientos de las décadas anteriores, se busca una “normalización” política y social, asimismo, una búsqueda por la identidad. Para encontrar este equilibrio y una cierta paz social, se deja de lado la visión propagandista generalizada en la región durante los años 70 y 80 y se abre tímidamente a una era de cambios estéticos y narrativos.

En la década del 2000, se plantean diversas formas de abordar la historia nacional y regional. Las nuevas generaciones de cineastas se lanzan en la búsqueda de respuestas a temas que por diversas razones (políticas, sociales o familiares) habían sido suprimidos de la historia oficial. Una búsqueda que ha interpelado a muchos jóvenes cineastas centroamericanos gracias al maravilloso poder que posee el cine de devolver o dar un sentido a hechos históricos, traumáticos, frente a la realidad material (Kacauer 80). Para ello los cineastas recurren a técnicas diversas, innovadoras y personales. Ejemplo de esto son los trabajos de Mercedes Moncada, Marcela Zamora, Gloria Carrión, Laura Astorga, Julio Hernández, entre otros. A continuación, se expone cómo abordan el tema de la memoria histórica y bajo qué técnicas.

Por su parte, Mercedes Moncada, hija de un nicaragüense y de madre española, ambos partidarios del FSLN, vivió en Nicaragua desde los 9 hasta los 19 años de edad, entre 1980 a 1990. A pesar de haber vivido los años de la guerra de contrarrevolución, sus recuerdos sobre este periodo eran escuetos y confusos.¹¹ Es así como, para reconstruir la memoria de aquellos años y comprender los acontecimientos ocurridos, Moncada utiliza el medio fílmico como mediador.

La reacción inmediata a estas historias fue preguntar por qué no había sucedido una comisión de verdad como en el caso de otros países, y la respuesta fue más dura todavía: en un país donde la mayoría de la gente se siente víctima-verdugo al mismo tiempo, todos estaríamos implicados (Moncada párr. 9).

La cineasta hace un recorrido por los recuerdos de su infancia, acompañados a su vez por los discursos oficiales que escuchó de niña; elabora en el presente el balance de ellos. De este modo, su trabajo está marcado no solamente por una visión intimista y conjeturas personales, a las que llega hoy día siendo adulta, sino también por una serie de metáforas visuales en un lenguaje fílmico tanto visual como narrativo cargado de simbolismos, de poesía y de belleza estética. Así lo demuestra la cineasta en la comparación que hace, en *Palabras mágicas*, del lago de Nicaragua con la situación del país y de sus habitantes, en la cual a diferencia de un río que fluye, el lago acumula y guarda los desechos de la sociedad. No obstante, detrás de un lenguaje onírico se esconde un acercamiento íntimo con la historia y una revelación que provoca en esta, como en muchos nicaragüenses, el desencantamiento de la revolución. En palabras de la cineasta “el cine y primeramente *El inmortal* me acercó nuevamente a mi país después de muchos años, pero este reencuentro no ha sido una historia de amor sino más bien una muy desagradable removida de tripas y conciencia” (Moncada párr. 8).

Del mismo modo, Marcela Zamora es una de las cineastas centroamericanas que mejor encarna la generación de jóvenes que, siendo niños, crecieron bajo la guerra pero que poco sabían realmente sobre ella y las secuelas que esta dejó en su familia. Bajo la sombra del espectro de la guerra, de años de interrogantes, pero con la intuición o la perspicacia de develar una verdad oculta, Zamora se lanza en la tarea de reconstruir la memoria que nunca le fue contada. En tres de sus documentales (*Las aradas: masacre en seis partes*, *El cuarto de los huesos*, *Los ofendidos*) se acerca al tema, pero es en su último documental, *Los ofendidos* (2016), donde deja la huella más íntima de las secuelas de la guerra. La propuesta fílmica surge al enterarse, a sus 33 años de edad, que su propio padre fue torturado durante la guerra civil de su país. Para poder abordar el tema de lo sucedido con su progenitor decide, en un primer lugar, salir a buscar los testimonios de aquellos que vivieron de primera mano la experiencia de la tortura en manos del Estado y así acercarse a comprender el pasado de su padre, de su historia familiar y del porqué de las barreras construidas durante años para esquivar el tema. En el camino se cruza frente a frente con uno de los torturadores de su padre. El documental cuestiona así el costo de la guerra, de la impunidad y del precio que ha tenido para El Salvador acostumbrarse a guardar silencio.

Por su parte, Ana Lucía Cuevas emprende desde el exilio político una ardua investigación, en una búsqueda de 27 años, para encontrar el paradero de su hermano desaparecido durante la guerra en Guatemala. En esta búsqueda, Cuevas descubre a través de los archivos policiales la participación del gobierno guatemalteco en la captura, tortura y ejecución de su hermano; como él muchos otros ciudadanos sufrieron el mismo destino en las manos de las fuerzas armadas y bajo las órdenes del gobierno. Entre el dolor, la indignación y la impotencia Cuevas decide filmar *El eco el dolor de mucha gente*, trabajo que fue realizado durante el transcurso de cuatro años. En este demuestra cómo la historia de su hermano es una historia más de los tantos casos de

desaparecidos, torturados y asesinados de la dictadura dentro de la macro historia de la guerra en Guatemala. En su proceder, como en el de otros cineastas, Cuevas recurre a la consulta de archivos en su país natal, así como en la Oficina de Inteligencia estadounidense para tratar de reconstruir los trazos de uno de los muchos casos que fueron borrados de la Historia oficial. El documental se inscribe así en el género de cine de investigación, pero bajo el sello de un íntimo y doloroso testimonio en el cual la cámara no es solo un medio de denuncia sino también de una forma de redención de la realidad.

La costarricense Laura Astorga, por su parte, decide realizar una película de ficción partiendo esencialmente de los recuerdos de su infancia. Su película *Princesas rojas* es una obra autobiográfica donde la cineasta retrata su niñez y los recuerdos tejidos en el seno de una familia de combatientes revolucionarios. A través de los ojos de la heroína y de una mirada nostálgica entre la dulzura y la amargura que evocan en ella los recuerdos de un pasado en el que, siendo niña, soñaba entrañablemente con convertirse en una militante de la revolución, como sus progenitores, para luchar por una sociedad más justa. Sin embargo, en la ficción como en la realidad sus sueños de infancia se ven bruscamente truncados sin que pueda comprender verdaderamente el porqué.

En búsqueda de respuestas, Astorga presenta las dos versiones de la revolución, de manera que cuestiona decisiones que dividieron a familias y naciones por ideales políticos que nunca fueron concretizados. Acompañada por un cuidadoso trabajo de reconstitución visual, la película sumerge al espectador en la época de los años 80 gracias a un trabajo técnico y estético que refleja el interés de veracidad de la cineasta. Laura Astorga, al reconstruir sus recuerdos ante la pantalla, entra a formar parte, así como otros cineastas latinoamericanos (como el argentino Benjamín Ávila o el chileno Andrés Wood), de esa nueva “categoría de actores históricos aquellos que reconstruyen por medio de la ficción” (Gumucio 15).

Junto a las cineastas mencionadas anteriormente se encuentran otros cineastas que emprenden, por su parte, una búsqueda de la memoria partiendo no de una visión íntima de la historia, sino de lo que Ferro llama la “Historia general”. Entre ellos se destaca a título de ejemplo el trabajo de Abner Benaim y de Carlos Henríquez Consalvi.

Por su parte, el trabajo documental *Invasión* de Abner Benaim se encuentra en una categoría narrativa más experimental. El cineasta interpela un gran número de panameños para invitarlos a narrar desde su punto de vista la versión de los hechos acontecidos entre el 20 de diciembre de 1989 y el 3 de enero de 1990, en el ataque armado perpetuado por las fuerzas armadas estadounidenses en la Ciudad de Panamá para derrocar al dictador Manuel Antonio Noriega. El trabajo de Benaim explora el pasado interrogando el presente, para esto interpela la memoria que los panameños aún tienen sobre el episodio. Así, Benaim los invita a reconstituir bajo la forma de una puesta en escena su propia versión a pesar de que:

La invasión es un evento que a muchos les gustaría olvidar en el país. Es una disputada pieza de historia, que es peleada por bandos opuestos que se etiquetan mutuamente pro-norieguistas o pro-gringos, mientras que la verdad permanece por siempre confusa.¹²

En este proceder aparentemente anárquico, los relatos se mezclan y se transforman o deforman, según la posición asumida por el narrador, mostrando dos versiones diferentes, por un lado, los que ven la invasión estadounidense como una “causa justa”, una forma de “salvación” para el país y, por otro lado, los que ven la invasión como un atentado en contra de la soberanía de Panamá. Entre las dos versiones, el documental desvela una gran ausencia, la de aquellos que hoy no pueden testificar de los hechos, unas 3000 víctimas mortales (Soler 14). En dicha técnica narrativa el cineasta confronta a los partidarios de ambas posiciones a una especie de diálogo, entre un montaje paralelo y el uso de campo contra campo, en lo que incita no solamente a un diálogo nacional, sino también, o quizás, a un intento de reconciliación nacional, posicionando en el lente de la cámara y bajo en un mismo plano ambos bandos, en una sociedad que parece seguir estando dividida.

Carlos Henríquez Consalvi, venezolano radicado en el Salvador, cuenta por su parte con una amplia trayectoria en el medio audiovisual, primero como miembro fundador del Sistema Radio Venceremos, luego como director del Museo de la Palabra y la Imagen. Su documental *La palabra en el bosque*, realizado junto a Jeffrey Gould, es una propuesta que merece ser mencionada por el acercamiento a la reconstrucción histórica. Efectivamente el documental busca recopilar una parte de la historia del Salvador, recuperando la memoria oral de las comunidades campesinas del departamento de Morazán; comunidades que durante la guerra fueron ampliamente afectadas por la violencia militar pero que sobresalieron por hacer frente al sistema dictatorial del país.

En el trabajo de investigación realizado durante tres años se entrevistó a decenas de sobrevivientes de las masacres cometidas por el Estado. Lo interesante del documental recae particularmente en la narrativa de la película, la cual alterna testimonios con la mediación de una clase de historia. Después de que el historiador expone una serie de hechos sociopolíticos ocurridos en el país, este cede la palabra a quienes vivieron en carne propia los hechos. En realidad, sus testimonios son parte fundamental de la reconstrucción histórica, mientras que el relato histórico constituye en cierta forma su complemento. De esta manera, se intenta compaginar lo factual con lo vivido. Es decir, la experiencia personal, emocional y subjetiva con la búsqueda de objetividad y el rigor de la investigación histórica. En este sentido, los testimonios están acompañados por imágenes de archivo del Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI), recortes de prensa de la época, fotografías antiguas y extractos del diario personal de Monseñor Romero, recursos que permiten ilustrar y verificar el relato. Es así como el documental representa un trabajo de recopilación histórica que se nutre y se complementa con los recuerdos de quienes fueron testigos de los terribles hechos

cometidos en la comunidad de Morazán, lo cual reconstruye la memoria colectiva de dicha comunidad.

Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience (Ferro 13).

El cine se convierte así, como lo apuntan Ferro o Gumucio, en una “forma latente de memoria colectiva” (Gumucio 15), lo cual plantea una forma de reescritura del pasado para colmar los vacíos de información histórica, así como para luchar con la desmemoria. Desde la perspectiva reciente que suele ver el cine histórico como un excelente medio de información sobre la sociedad y la época que las produce, el estudio del cine centroamericano resulta pertinente puesto que muestra la evolución en el pensar y sentir de las nuevas generaciones. En este sentido, se puede constatar que del lente de los cineastas de la década de los 2000 surge un cine de interrogaciones que busca y exige respuestas, un cine de desmitificación que cuestiona no solamente la historia oficial, sino también las utopías revolucionarias, los movimientos subversivos y los movimientos nacionalistas. Al ser estos discursos propios de las dos últimas décadas en las que las poblaciones centroamericanas, buscan construir su identidad nacional y regional entre los escombros aún presentes de los conflictos bélicos.

Sin embargo, a pesar del interés histórico-social que el cine centroamericano posee, es de notar que la visibilidad que este ocupa es un espacio ínfimo tanto en la escala nacional, regional como internacional. Al interior de los países pocas son las películas que logran ser proyectadas en salas de cine. En su gran mayoría estas pasan por circuitos de festivales nacionales y regionales –anteriormente mencionados– y apenas una pequeña parte de la producción logra ser programa en festivales internacionales. Por los temas abordados, los centros culturales y educativos, universidades particularmente, son quizás los más interesados en difundir dichas películas a un público más amplio. Actualmente solo dos países de la región cuentan con leyes de cine (Nicaragua: Ley N.º 723 “Ley de cine y Artes visuales”, 2010, y Panamá: Ley N.º 16 “Régimen especial de la industria de cine y del audiovisual”, 2012), las cuales, tras dificultades para entrar en rigor, no son aplicadas en su integralidad. Es así como la falta de políticas públicas y la ausencia de una “cuota de pantalla” de cine (nacional o regional) dificulta la visibilidad y la proyección de películas centroamericanas –en el seno mismo de las naciones como en el conjunto de la región– en las salas de cine comerciales, así como en la televisión. Según Elías Jiménez, productor y director de la Escuela Casa Comal y director del festival Ícaro internacional, el principal medio de difusión sigue siendo la “piratería” o venta ilegal de copias.

Conclusiones

El cine y el audiovisual centroamericanos han permitido en los últimos cuarenta años captar la “realidad material” de los principales hechos históricos acontecidos en la región en una verdadera polifonía de la memoria. Del mismo modo, han hecho visible su “realidad psíquica”, es decir, el sentir de sus sociedades grabando, como lo hicieron particularmente los cineastas de los años 70 y 80, o bien, revelando, como lo han hecho principalmente los cineastas de los años 2000: la Historia memoria (*El eco del dolor de mucha gente, Las aradas: masacre en seis partes, El cuarto de los huesos, Los ofendidos*, entre otros), la Historia general (*La palabra en el bosque*) la Historia experimental (*Invasión*) y la Historia ficción (*Los Amantes de San Fernando, Princesas rojas*, entre otros) que emergen de la memoria colectiva de la región. Por ende, se puede afirmar que es posible hablar de un cine centroamericano en la medida en que el cine y la producción audiovisual centroamericanos se han desarrollado paralelamente y consecuentemente a los acontecimientos histórico-sociales nacionales. Sus temáticas, así como las formas técnicas y estéticas, testifican de las ideologías predominantes de la época.

En los 70 y los 80 se destaca una visión que prima lo colectivo por encima de lo individual, visión que acompaña las ideas revolucionarias de unificación. En los años 90 se constata una ruptura dentro de las formas narrativas el discurso fílmico, la cual corta con el discurso narrativo del “nosotros” y se impone un silencio frente a lo referente a los conflictos bélicos, silencio que puede ser interpretado como el volver a una “estabilidad política”, dejando de lado los traumas de la guerra. Sin embargo, en las dos primeras décadas del siglo XXI se vuelven a abordar temas del pasado, testificando así de la lucha contra la desmemoria que han emprendido los grupos sociales más afectados por los conflictos, pero esta vez desde una ruptura contundente en la narración y el discurso fílmico. De este modo, se introduce el “yo” de una visión más subjetiva de la historia y las realidades sociales, este particularmente introducido por mujeres. Se recurre a las metáforas, a lo simbólico y lo onírico como expresión de lo subjetivo.

El cine, como testimonio histórico de su tiempo, también ha sido testigo de la evolución en términos de género. El empoderamiento de las mujeres en el séptimo arte ha sido perceptible las últimas décadas. En materia de dirección fílmica, se observa cómo las mujeres se han apropiado progresivamente del medio como forma de expresión a partir de los años 2000. Periodo en el cual se constata un aumento del número de mujeres cineastas en la región. Sin embargo, como en otros campos laborales, este sigue siendo inferior en proporción al número de hombres cineastas. Este aumento considerable se debe en particular a la participación de las mujeres en todos los campos sociales y culturales, así como al aumento de índices de mujeres inscritas en estudios superiores. De modo que este aumento no está relacionado a una política pública –nacional o regional– específica que facilite la inserción de las mujeres en este medio.

Por el contrario, durante años la inclusión de las mujeres no fue tarea fácil, y aunque este tema merece en sí un análisis propio a desarrollar en otro momento, es de destacar que el progreso en este campo ha sido visible cuantitativa y cualitativamente, contribuyendo estas con nuevas temáticas y estéticas desde sus propias subjetividades, lo cual favorece, a su vez, a una visión más amplia de la historia.

Por último, no parece arbitrario hablar de un cine centroamericano sabiendo que el movimiento de cines nacionales que surge a partir de los años 70 en Centroamérica es el resultado de un impulso, no solamente nacional, sino también regional, y que este se inscribe en una dinámica de ayudas económicas y una voluntad de crear un mercado más allá de las fronteras nacionales. Dicha idea, como se observó en es artículo, ha sido en las dos últimas décadas reforzada por la creación de acciones culturales que promueven una identidad fílmica centroamericana como festivales, escuelas y fondos económicos con un sello regional, destinado a centroamericanos. Si bien no todas las cinematografías han visto el mismo desarrollo, la implicación indirecta de cineastas centroamericanos en el conjunto de la región permite afirmar que tanto el tránsito de ideas, técnicas, materiales y personas ha favorecido el hecho de inculcar la inquietud de un cine crítico, político y comprometido con la realidad nacional y regional. De manera que se ha visto cómo, a partir de los años 2000, todos los países centroamericanos, sin excepción, han vuelto su mirada a la época de los años bélicos para remover, interrogar y reconstruir el pasado reciente de sus países, pasado en el cual se tején indudablemente nexos entre las naciones que conforman la región. Es así como los países centroamericanos se han interesado, de forma general, en plasmar en la pantalla temas que afectan a toda la región no solamente del pasado reciente, sino también de la historia en construcción como la violencia, el tráfico de drogas, las desigualdades sociales y étnico-raciales. De este modo los cineastas centroamericanos han emprendido una lucha contra la desmemoria y una ardua tarea a favor de la valorización de la memoria colectiva regional.

Notas

- 1 Bajo una iniciativa aprobada en marzo de 1995, en la IV Reunión de la CECC –celebrada en Panamá– se decreta el mes de septiembre como el mes de la Fraternidad Centroamericana, celebrándose a partir de ahí, y simultáneamente, Festivales de la Fraternidad centroamericana. Estos promueven el arte y la cultura regional a través del intercambio de artistas, personalidades de diversas áreas, así como académicos.
- 2 Se entiende el término “movimiento de cine nacional” como los diferentes movimientos que se crearon a partir de los años 1970 para tratar de construir una industria de cine nacional a través de una cierta estructura estatal como lo fue el caso del GECU en Panamá (1972), del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica en Costa Rica (1973) e INCINE, Instituto Nicaragüense de Cine en Nicaragua (1979) o independiente bajo objetivos específicos y comunes como lo fue el caso del Salvador y de Honduras durante los años 80. Este término permite diferenciar el conjunto del escaso trabajo de cine individual que se

había realizado en Centroamérica antes de los años 1970 y el cual carecía de un proyecto nacional o regional común.

- 3 Se puede consultar la lista de películas realizadas en Centroamérica entre 1970 y 1980 en Cabezas (431-432).
- 4 Los cinco miembros del partido comunista asesinados fueron los costarricenses Álvaro Aguilar, Lucio Ibarra, Federico Picado Sáenz, Octavio Sáenz Soto y Tobías Vaglio Sardi, así como el nicaragüense Narciso Sotomayor.
- 5 Para más información sobre el tratamiento de dichos temas en el cine centroamericano consultar Cabezas, A. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): La construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles* (Tesis doctoral). Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2015.
- 6 Cabezas, A., entrevista a Fernando Birri, Roma, 13 de junio 2012.
- 7 Cabezas, A., entrevista a Pedro Rivera, Ciudad de Panamá, 18 de agosto de 2012.
- 8 Cabezas, A., entrevista a Pedro Rivera, Ciudad de Panamá, 18 de agosto de 2012.
- 9 Cabezas, A., entrevista a María de los Ángeles Moreno, Escazú, 22 de julio de 2012.
- 10 Se puede consultar la lista de la producción fílmica centroamericana de los años 90 en Cabezas (434-436).
- 11 Cabezas, A., entrevista a Mercedes Moncada, San José, 1.º de agosto de 2012.
- 12 Sitio internet oficial de la Fundación Malba: <http://www.malba.org.ar/abner-benaim-invasion/>

Bibliografía

- Achbar, Mark. *Manufacturing consents: Chomsky les médias et les illusions nécessaires*. K films, [1992] DVD, 2007.
- Ariès, Philippe. "Le secret", en *Essais de mémoire*. París: Seuil, 1993.
- Betancourt Echeverry, Darío. *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá: UPN, 2004. 124-134.
- Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*. París, Éditions Raisons d'agir, 2008.
- Cabezas Vargas, Andrea. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): La construction d'un cinéma régional: Mémoires socio-historiques et culturelles* (Tesis doctoral). Burdeos: Université Michel de Montaigne, 2015.
- Casaús, Marta Elena. "Centroamérica entre la patria grande y la nación: el dilema entre la 'oligarquización' del poder y la democratización (1930-2014)". Capítulo 1.
- Cedeño Castro, Rogelio. *La desmovilización militar en América Central: el impacto social y político del estallido de la paz, los años noventa*. San José: Dice Libros, 2008.
- Chamorro, Carlos. *Estudio sobre El poder de la prensa: entre el Mercado y el Estado*. Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá, PNUD, 2002. Recuperado de https://estadonacion.or.cr/files/biblioteca_virtual/centroamerica/002/Medios_Chamorro.pdf

- Collins, Laura. Situación del derecho a la libertad de expresión en Centroamérica. Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 30 de octubre 2015. Recuperado de <http://hrbrief.org/hearings/situacion-del-derecho-a-la-libertad-de-expresion-encentroamerica/>
- Cortés, María Lourdes. *La Pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Cortez, Beatriz et al. *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Ciudad de Guatemala: F & G Editores, 2012.
- Cuevas, Molina. *Traspatio Florecido: Tendencias de la dinámica de la cultura de Centroamérica (1979-1990)*. Heredia: EUNA, 1993.
- Del Vasco, César y Soberón Torchia, Edgar. *Breve historia del cine panameño*. Panamá: CIMAS, 2003.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*, París, Gallimard, 1993 [1977].
- Frodon, Jean Michel y Garson, Charlotte (Dir.). *L'Atlas du cinéma*. París: Cahiers du cinéma, Hors série, 2004.
- Gaitán, Karly. *A la conquista de un sueño. Historia del cine nicaragüense*. Managua: FUCINE, Fundación para la Cinematografía y la Imagen, 2014.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.
- Kristeva, Julia. *Chroniques du temps sensible*. La Tour d'aigües: Éditions de l'Aube, 2003.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. "Cine, historia y memoria popular". *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 12(1984): 13-15.
- García Giráldez, Teresa. *La patria grande centroamericana: la elaboración del proyecto nacional por las redes políticas unionistas*. Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: PUF, 1968.
- Labarrère, André. *Atlas du cinéma*. París: La Pochothèque, 2002.
- Lara, Katia. "CINE clandestino en Centroamérica". *Encontrarte*, 56(2007). Recuperado de <http://encontrarte.aporrea.org/media/56/clandestino.pdf>
- Lemus, Jorge. "Cineasta Luis Argueta". En *La Prensa libre*, 27 de julio, 2003.
- Lourcelles, Jacques. *Dictionnaire du cinéma. Les Films*. París: Robert Laffont, 1992.
- Loría, María Fernanda. "Centroamérica es epicentro de la literatura mundial esta semana". *Cultura*. Recuperado de <http://www.redcultura.com/front/noticias2.php?ref=1/id=160>
- Achbar, Mark. *Manufacturing consents: Chomsky les médias et les illusions nécessaires*, K films, 2007.
- Marranghello, Daniel. *El Cine en Costa Rica, 1903-1920*. San José: Ediciones cultura cinematográfica, 1988.
- Marranghello, Daniel. *Cine y censura en Costa Rica*. San José: Ediciones cultura cinematográfica, 1989.
- Marranghello, Daniel. *Cultura cinematográfica en Costa Rica: Los orígenes*. San José: Ediciones cultura cinematográfica, 2011.
- Mackenbach, Werner. "La historia como pretexto de literatura—la nueva novela histórica en Centroamérica". *Literaturas centroamericanas de hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 179-200.
- Moncada, Mercedes. "El inmortal". En prensa. *La Higuera*. Recuperado de <https://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2679/comentario.php>
- Ortiz, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

- Ramírez, Sergio. "Centroamérica es epicentro de la literatura mundial esta semana". En María Fernanda Loría, *Red cultural*. Recuperado de <http://www.redcultura.com/front/noticias2.php?ref=1/id=160>
- Rivera, Pedro. *Cine, ¿Cine? ¡Cine!: la memoria vencida*. Ciudad de Panamá: Ediciones Fotograma, 2009.
- Roque, Ricardo y Escalón, Carlos. *Cine y televisión. Análisis de la expresión artística en El Salvador*. San Salvador: Fundación AccesArte, 2013.
- Torres Rivas, Edelberto. "La Crisis económica centroamericana: Una propuesta de análisis histórico político". *Flacso*. Recuperado de <http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=25846>
-

Andrea Cabezas Vargas. Costarricense. Obtuvo su doctorado en Historia, teoría y práctica de las Artes en la Universidad de Bordeaux, Francia. Se desempeña como profesora titular de cine latinoamericano en el departamento de Estudios hispanoamericanos en la Universidad de Angers y es asimismo investigadora en el laboratorio 3L.AM. Es referente del Polo Oeste del Instituto de las Américas, responsable del Proyecto "L'Europe et l'Amérique latine: une histoire d'échanges et de coopération filmiques" del Instituto de Estudios Europeos Alliance Europa y miembro de la Red Europea de Estudios Centroamericanos (RedISCA).

Contacto: andrea.cabezasvargas@univ-angers.fr

ORCID 0000-0003-2249-9757

