



ISSN: 1023-0890
EISSN: 2215-471X

ÍSTMICA

REVISTA DE ESTUDIOS
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

“Cine centroamericano: imágenes de
convergencia intertropical”

NÚMERO 30
II Semestre • Año 2022

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ÍSTMICA

Revista semestral dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica y el Caribe

Rector

Francisco González Alvarado

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
Marlene Piedra Sánchez, Universidad Nacional, Costa Rica
Gipzy Piedra Sánchez, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica
Antonieta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
José Mario Méndez Méndez, Universidad Nacional, Costa Rica
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica
Bibiana Núñez Alvarado, Universidad Nacional, Costa Rica
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica†

Consejo Asesor Internacional

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile
Héctor Miguel Leyva Carías, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.
Catherine Poupeney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania
Ana Lucia Trevisan, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Dirección de contacto

Revista ÍSTMICA
Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA)
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica
Teléfono: 2562-4242
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>

ÍSTMICA es una publicación semestral dedicada a los Estudios Transculturales, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de las personas autoras y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Equipo editorial de la revista.

EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890



euna

Consejo Editorial EUNA

Iliana Araya Ramírez, Presidenta
Marco Vinicio Méndez Coto
Francisco Vargas Gómez
Jorge Herrera Murillo
Patricia Vásquez Hernández
Erick Álvarez Ramírez
Andrea Morales Méndez

Dirección editorial

Marianela Camacho
marianela.camacho.alfaro@una.cr

Portada

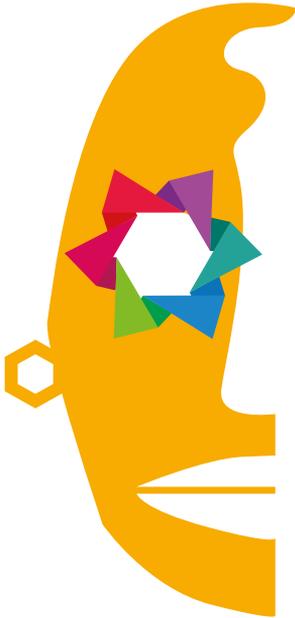
Programa de Publicaciones

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la Revista Ístmica	
Dossier: “Cine centroamericano: imágenes de convergencia intertropical”	
La miseria y la violencia se roban la imagen: Nuevo Cine Latinoamericano en Centroamérica <i>Sharon López Céspedes</i>	9
Nuevas miradas en el cine centroamericano del siglo XXI <i>Charo García Diego</i>	27
Intertextualidades filmicas: <i>Cinema Libertad</i> o la tesis cinematográfica de Arturo Menéndez <i>María del Carmen Caña Jiménez</i>	43
Tomar la casa: <i>Politics of haunting</i> , contra-archivo y resistencia indígena en <i>La llorona</i> , de Jayro Bustamante <i>Pedro Cabello del Moral</i>	65
Artes visuales	
El tríptico guatemalteco de Jayro Bustamante <i>Diane Bracco</i>	93
Varia	
Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla <i>Emanuela Jossa</i>	117
La dominación de la naturaleza. El ferrocarril en la Costa Rica de finales del siglo XIX <i>Luis Durán Segura</i>	139
Literatura	
Reconstruir la memoria salvadoreña: un cuento de Oscar García <i>Laura Fuentes Belgrave</i>	159
Colaboradores	163





Editorial

La edición número 30 de *Ístmica* reflexiona sobre la construcción –a menudo a contraviento– de las narrativas identitarias presentes en el cine centroamericano; sus representaciones filmicas sobre esta cadena de cordilleras, ríos, lagos y volcanes, donde se asientan la historia y la cultura de los pueblos del istmo, en nuestro *dossier*: *Cine centroamericano: imágenes de convergencia intertropical*.

De esta forma, el *dossier* arranca con el trabajo de la costarricense Sharon López, investigadora del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional, en Costa Rica, quien se interesa desde una perspectiva historiográfica, en la influencia de la mirada socio-política del Nuevo Cine Latinoamericano, sobre el desarrollo posterior de la filmografía centroamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX, en estrecho vínculo con las condiciones de pobreza, violencia armada e insurrección popular imperantes en la región.

De manera complementaria, la socióloga española Charo García, una de las productoras del II Festival Internacional de Cine Independiente: “Desde los extramuros del mundo”, realizado en España, apunta su reflexión a las premisas actuales del desarrollo cinematográfico en Centroamérica, caracterizado, según la investigadora, por la denuncia y reivindicación temática ligada a migraciones, maras, memoria colectiva, persecuciones a los pueblos indígenas, diversidad sexual, poder neopentecostal y maternidades impuestas; en este texto la autora rescata, particularmente, el trabajo de las jóvenes cineastas y documentalistas del istmo.

En el siguiente artículo, la investigadora española María del Carmen Caña Jiménez, de la Universidad de Virginia Tech en Estados Unidos, examina específicamente el lenguaje



cinematográfico del salvadoreño Arturo Menéndez, en su filme *Cinema Libertad* (2009), en el que según la investigadora, la intertextualidad presente en la obra sugeriría una crítica más íntima y menos convencional –que aquellas expuestas en otras películas de la región– a la violencia que se experimenta día a día en El Salvador.

Aparte, el investigador español Pedro Cabello del Moral, de City University of New York, en Estados Unidos, concentra su análisis en la película *La llorona* (2019), del guatemalteco Jayro Bustamante. Obra que deviene a los ojos del analista en un símbolo de restitución a la luz del genocidio indígena en Guatemala, puesto que los desaparecidos, encarnados en aquel espectro de leyenda popular que llora por sus hijos, acosan al torturador y a su familia, en medio del clamor del juicio político contra el genocida.

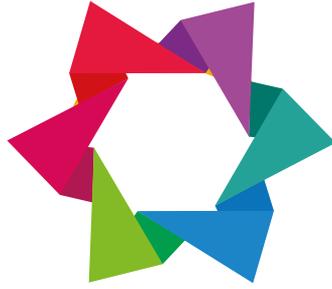
La sección de Artes Visuales del N.º 30 termina este *dossier*; así, se presentan tres entrevistas realizadas por la investigadora francesa Diane Bracco, de la Universidad de Limoges, Francia, al cineasta guatemalteco Jayro Bustamante, al director de fotografía Nicolás Wong Díaz y al ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Stackmann, colaboradores en la producción de *La llorona* (2019), *Ixcánul* (2015) y *Temblores* (2019), trilogía de Bustamante dedicada a las problemáticas sociales y políticas de la Guatemala contemporánea.

Por otra parte, en la sección *Varia*, la investigadora italiana Emanuela Jossa, de la Università della Calabria, en Italia, propone el estudio de los cuentos de tres escritoras centroamericanas que comparten la tematización de la huida, con el objetivo de examinar el potencial disruptivo de la fuga, como una forma de desobediencia corporal y de liberación, visible en los relatos estudiados de Jessica Isla (Honduras/Perú, 1974), de María del Carmen Pérez Cuadra (Nicaragua, 1971) y de Jacinta Escudos (El Salvador, 1961).

Se incluye también en esta sección, el artículo del antropólogo costarricense Luis Durán Segura, de la Universidad de Costa Rica, quien analiza la construcción del ferrocarril que conectó San José, capital de Costa Rica, con Limón, su principal puerto ubicado en el Caribe, como un dispositivo de dominación de la naturaleza concebido por la élite costarricense a finales del siglo XIX.

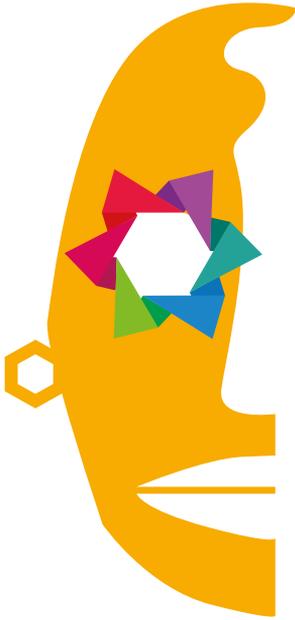
Finalmente, la sección de Literatura presenta un cuento de recreación de la memoria personal, del escritor salvadoreño Oscar García, residente en Suecia, el cual se ubica en la línea de construcción de la memoria histórica, tanto para las nuevas generaciones como para la diáspora salvadoreña alrededor del mundo.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista *Ístmica*



Dossier

“Cine centroamericano: imágenes de convergencia intertropical”



**Sharon López
Céspedes**

*Universidad Nacional
Costa Rica*

La miseria y la violencia se roban la imagen: Nuevo Cine Latinoamericano en Centroamérica¹

Poverty and violence steal the image: New Latin American Cinema in Central America

RESUMEN

En este ensayo hacemos un recorrido sobre parte de la producción cinematográfica centroamericana, a partir de los años 60 del siglo pasado y finales de los 80, en una época marcada no solo por la pobreza extrema sino por los conflictos armados; periodo en el que el cine se convierte en una herramienta poderosa, la cual juega la mayor de las veces un rol propagandístico y, sin embargo, bajo la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano, nos ofrece un cine político y revolucionario que se beneficia de la inversión estatal y de la solidaridad internacional, de hombres y mujeres, que participan activamente y registran con su mirada crítica las problemáticas de la región.

Palabras clave: Nuevo Cine Latinoamericano, Centroamérica, cine político y revolucionario

ABSTRACT

In this essay, we take a walk through Central American film production, starting in the 1960s, until the 1980s, in a time marked not only by extreme poverty but also by armed conflicts; period in which the cinema became a powerful tool, playing, most of the time, a propaganda role and, however, under the influence of the New Latin American Cinema, propose a political and revolutionary cinema that benefits

¹ Este artículo recoge parte de la investigación de tesis para obtener el grado de doctora en Historia y Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide, España.

from state investment and the international solidarity, in which men and women actively participated by registering the region's problems with their critical gaze.

Keywords: New Latin American Cinema, Central America, political and revolutionary cinema.

En nuestra región, al igual que en toda Latinoamérica, la pobreza, la miseria y la violencia no nos es extraña, hemos sido moldeados y categorizados desde la lógica occidental, moderna y colonial, que refiere al ordenamiento del sistema capitalista que explota y expulsa a los seres humanos como desecho, como salvajes, subdesarrollados, tercermundistas². Por su parte, el cine cumpliría un rol vital en la implantación de este modelo, sin embargo, el discurso del progreso y el desarrollo que nos vendieron en latas en el cine hollywoodense³ se desdibujaban rápidamente, tanto en los cordones de miseria urbanos, como en los campos, en nuestros países centroamericanos. De este escenario devastador no se escapan las miradas de cineastas centroamericanos, quienes, desde un interés sociopolítico, abordan estas problemáticas en sus producciones, en lo que se considera un cine político, crítico y latinoamericanista, característico del Nuevo Cine Latinoamericano⁴.

El NCL es un movimiento estético y social que, de acuerdo con Planas⁵, surge en 1967 en el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos⁶. Sin embargo, Rufo Caballero⁷ señala que este movimiento ya se encontraba en ciernes en 1958, en el encuentro de cineastas llevado a cabo en Montevideo, en el que participaron Nelson Pereira dos Santos⁸ y Fernando Birri⁹, figuras emblemáticas del NCL. Por su parte, los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea fueron, también,

2 Estas categorizaciones no corresponden a niveles inferiores de desarrollo en la región, más bien responden a lo que Cuevas y Mora (2015) llaman una forma *sui generis* de desarrollo, estructurada y articulada por el rol que nos tocó jugar en el sistema colonial, a lo que los autores agregan, “ese papel que les asignó el sistema colonial capitalista europeo a los territorios y pueblos de América, África y Asia tuvo repercusiones profundas no solo en términos de la definición de unas ciertas relaciones económicas y de producción, sino, sobre todo, en la configuración de experiencias históricas, culturales y sociales de violencia física e ideológica, de anulación de la diversidad y de exterminio incluso, que desde entonces han acompañado –por su lógica colonial– los empeños y proyectos de las potencias occidentales, y de quienes replican su pensamiento hegemónico en la periferia, por civilizar, modernizar y desarrollar desde afuera al llamado tercer mundo”. Rafael Cuevas Molina, Andrés Mora Ramírez, *Buscando el futuro. Crisis civilizatoria y posneoliberalismo en América Latina* (San José: EUNED, 2015), 14.

3 McLuhan señala que en “los años veinte el American way of life fue exportado al mundo entero en latas. El mundo hizo cola ávidamente para comprar los sueños enlatados”. (Citado por Carrillo Canán, 2010, p. 3). Citado en Alberto Carrillo Canán, <<La identidad nacional y el cine>>, *Revista de Filosofía A Parte Rei* (julio, 2010): 70. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo70.pdf>.

4 En adelante NCL.

5 Justo Planas, *El cine latinoamericano del desencanto* (Cuba: Ediciones ICAIC, 2018).

6 Encuentro realizado en Viña del Mar, Chile (nota de la autora).

7 Citado en Planas, *El cine...*

8 Cineasta brasileño representante del Cinema Novo de Brasil.

9 Cineasta argentino, creador y director de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, en los 50 y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, este último referente de la enseñanza audiovisual en la región.

determinantes en este movimiento. Ambos estudiaron en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma, donde se encontraba el semillero del neorrealismo italiano¹⁰. De hecho, la revolución cubana tuvo un gran impacto en la evolución del lenguaje cinematográfico en la región con la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)¹¹, la cual “ayudó a formular una nueva imagen de la realidad de América Latina, una que específicamente no estaba constreñida por el equipaje ideológico del colonialismo”¹².

Cineastas como Octavio Getino y Fernando E. Solanas critican la dependencia y la colonización cultural que se impone en la región latinoamericana a través del cine. A su parecer, el cine tiene un rol protagonista en la descolonización cultural de la región,

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura¹³.

Por otro lado, el NCL se enfrenta a una precariedad en su producción, donde los cineastas encuentran limitado apoyo para realizar sus propuestas, esto es particularmente evidente en el cine centroamericano, donde los artistas se ven trabajando con las uñas para la creación de sus filmes. Si se quiere, “su pobreza es una imagen concreta de la pobreza de América Latina”¹⁴. Este cine es considerado por García Espinoza como un *cine imperfecto*, con lo cual se aleja de la perfección hollywoodense, quien para el cineasta cubano es un cine resbaloso y efectivo comercialmente, pero ideológicamente estéril¹⁵.

De esta forma, el NCL planteaba desde sus inicios un ejercicio descolonizador, antiimperialista, que confrontara a un público adormecido con las realidades de Nuestra América. Un cine que representa a poblaciones olvidadas por la clase burguesa de nuestros países, quienes cerraban los ojos –lo continúan haciendo–, ante la pobreza extrema, la miseria y las violencias que afectan mayoritariamente a la niñez y las juventudes, a las mujeres y a las personas indígenas y afrodescendientes. Hacer un recorrido por las producciones cinematográficas de la época

10 Stephen M. Hart, *Latin American Cinema* (Estados Unidos: Reaktion Books Ltd., 2015).

11 Institución cultural fundada por el Estado.

12 Hart, *Latin American...*, 38. Traducción propia.

13 Octavio Getino, Fernando Solanas “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, 1969, Cine Documental y Etnología, <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf> (consultado el 18 de octubre del 2021).

14 Hart, *Latin American...*, 36. Traducción propia.

15 Hart, *Latin American...*



nos brinda esas imágenes de discriminación y violencia, imágenes que no nos permiten olvidar o desechar de la memoria nuestras historias. A pesar de que algunas de estas imágenes pueden llevarnos al pasado, muchas son parte del continuum de la violencia que se mantiene en el presente.

De esta forma, encontramos en el trabajo del cineasta salvadoreño Alejandro Cotto referencia a un cine realista ya en el año 1959, con su documental *Camino a la esperanza*, el cual nos plantea un cine con características que más adelante acogería el NCL. El documental inicia con la salida de una locomotora de un pueblo hacia San Salvador, a su salida “deja atrás” a un grupo de personas que miran su partida, representa la imagen de lo que queda atrás en esta lógica de reproducción moderna, el futuro y el progreso están en otro lugar: la ciudad. Posteriormente, el narrador nos muestra el “desarrollo” de la capital, con sus calles y edificios, pero a su vez, expone la situación en la que caen los jóvenes con el consumo excesivo de alcohol, y la pobreza que se refleja en la cara de los niños que piden limosna en la calles de esta ciudad, haciendo un reclamo a esas paternidades despreocupadas de la niñez¹⁶.

En los años 60, sería el hondureño Sami Kafati quien abordaría la temática de la pobreza y su impacto, particularmente en la niñez; así, el trabajo infantil vendría a ser un tema recurrente en la producción cinematográfica regional. Su cortometraje *Mi amigo Ángel* (1962) retrata la vida de un niño que trabaja lustrando zapatos, “muestra la ciudad de Tegucigalpa de los años sesenta, su realidad de miseria, de abandono, de violencia doméstica, de alcoholismo y, especialmente, la soledad del ser humano en medio de un laberinto urbano”¹⁷.

En la década de los 70, el panameño Carlos Montúfar aborda el tema del trabajo infantil en *El Canillita* (1971), cortometraje que retrata la vida de un niño vendedor de periódicos que recorre la ciudad. También, Alejandro Cotto con su filme *El Carretón de los sueños* (1973)¹⁸ hace un llamado de atención sobre la situación de precariedad en que se encuentra la niñez salvadoreña, esta vez la ciudad la recorren en un carretón que contrapone la miseria de los niños y las niñas que viven en los asentamientos humanos sobre imágenes de las casas de zonas más privilegiadas económicamente, de ese país. Además, este filme expone los testimonios de mujeres y hombres que viven en pobreza extrema.

Otro niño vendedor de periódicos sería el protagonista del filme de otro cineasta salvadoreño, esta vez se trataba de Baltazar Polio con su primer corto de ficción-documental titulado *Topiltzín* (1975)¹⁹, que en el idioma náhuatl significa “pequeño príncipe”.

16 De este documental queda solo un tracto de poco más de dos minutos.

17 María Lourdes Cortés, *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica* (México: Santillana Ediciones Generales, 2005), 132.

18 Alejandro Cotto, *El carretón de los sueños*, 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=zGVZJxVX068&t=525s>

19 Baltazar Polio, *Topiltzín*, 1975. <https://www.youtube.com/watch?v=BX9RT-2AHzg>

El corto inicia con las imágenes de un niño que habita en las calles y nos lleva por las cotidianidades de su día, sumergido en el mayor de los abandonos, carente de familia, comida, abrigo, vendiendo periódicos en los semáforos, donde se encuentran otros niños en condiciones similares. Como nos dice Manuel Sorto (2014),

Topiltzín es un cipote como los hay a centenares en San Salvador: descalzos, harapientos, malcomidos, sin hogar ni educación. Topiltzín vive en la calle; duerme donde le agarra la noche, se alimenta de cualquier cosa con lo poco que gana y siguiéndolo, a través de sus ojos podemos ver la ciudad en que vive y que día a día lo mata²⁰.

Evidenciamos, así, cómo la pobreza y el abandono en la niñez fue de los temas más abordados desde este cine crítico. No cabe duda de que estas producciones nos recuerdan la temática abordada en el filme *Tire Die* (1959)²¹ de Fernando Birri, considerado por muchos el padre del NCL. En el filme, Birri contrapone con ironía los discursos de desarrollo y progreso de la ciudad de Santa Fe, con el rostro de la pobreza retratado en los niños que se acercan al ferrocarril a pedir limosna, “tire die”, es la forma en la que los niños pedían algunas monedas a los pasajeros. Una de las características principales de este medimetraje es que recoge las historias de vida de las personas protagonistas de un barrio pobre, son ellos los que hablan. “Birri no habla, él deja que la realidad hable por sí misma”²².

Encontramos, además, otros rasgos característicos de estas producciones que resuenan con los postulados del NCL, como por ejemplo, la forma en la que presentan la realidad de los grupos humanos más empobrecidos y desventajados de nuestros países, en contraposición con los más adinerados, desentendidos de toda responsabilidad social. Este cine estrella en el rostro de la burguesía esas otredades que buscan invisibilizar. Estaríamos ante la estética del hambre planteada por Glauber Rocha, cineasta brasileño representante del Cinema Novo. Para Rocha,

El Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria²³.

20 Manuel Sorto “El Salvador. La aventura cinematográfica”, Ecuménico, 2014. <https://ecumenico.org/el-salvador-la-aventura-cinematografica>. Consultada el 18 de octubre de 2021.

21 Fernando Birri, *Tire Die*, 1959. <https://www.youtube.com/watch?v=jOoyum7M0ww>

22 Hart, *Latin American...*, 37. Traducción propia.

23 Glauber Rocha. “La estética del hambre”, conferencia presentada en “La Reseña del Cine Latinoamericano”, Génova. Enero de 1965). http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf



No es de extrañar que algunas de estas producciones no fueran bien recibidas por las clases burguesas, como le sucedió a Alejandro Cotto y a Sami Kafati. Este último señala, “sí, todo el mundo me decía que habiendo en Honduras cosas tan bonitas... cómo era posible que me hubiera metido a filmar la fealdad y las otras cosas que son tabú mencionar y debemos a toda costa esconder”²⁴. Para estas clases adineradas, el esconder es silenciar las voces de la otredad. Es evidente que este cine buscaba incomodar y cuestionar el *statu quo*; en palabras de Hart²⁵, un cine que nos haga pensar en vez de llorar.

Ahora, si algo tienen estas propuestas cinematográficas centroamericanas en común con el NLC es lo imperfecto de su producción, las cuales hacen eco de lo señalado por Julio García Espinosa. Las limitaciones económicas que enfrentaron los directores centroamericanos refieren a las realidades mismas que enfrentaban en una región con tanta pobreza y poca inversión en el arte. Para producir *Mi amigo Ángel*, Sami Kafati emprendió esta tarea “sin dinero, sin experiencia y con una cámara Bolex mecánica, un cochecito de niño para los travelling, unas luces hechas con latas y focos corrientes”²⁶. Por su parte, Baltazar Polio, filmó *Topiltzín*,

en precarias condiciones económicas y técnicas. Polio no tenía ni cámara, por lo que la filmó con cámaras prestadas y con colas sobrantes de película virgen, de emulsiones de diferentes marcas y calidades –lo cual es visible durante la proyección, no solo para los profesionales, aunque Baltazar haya astuta y eficazmente atenuado las diferencias entre las distintas calidades de emulsión con un tenue baño de sepia en el laboratorio²⁷.

Otra característica asociada a este cine político es que estas producciones fueron filmadas en las calles de las ciudades centroamericanas: Tegucigalpa, San Salvador, Ciudad de Panamá. Recordemos que la ciudad es, además de producto de la modernidad, su principal ente modernizador, la ciudad es el espacio privilegiado y a su vez artefacto, para modelar en el imaginario las necesidades de consumo, las estéticas de clase, las pautas de una ciudadanía (que es a todas luces excluyente), con lo cual satisface los intereses del sistema moderno capitalista. Podemos constatar que estas películas cuestionan las nociones de progreso y desarrollo, y exponen a las personas espectadoras a la realidad de un discurso clasista y de gobiernos que servían a estas clases; en otras palabras, estos filmes cuestionan la ciudad como el espacio privilegiado del progreso y canon de la modernidad.

Ahora bien, este camino emprendido en la creación de un cine propio centroamericano, de orden social y político, tomó mayor fuerza en una época en que la

24 Citado en Cortés, *La Pantalla...*, 131.

25 Hart, *Latin American...*

26 Cortés, *La Pantalla...*, 130.

27 Sorto, *El Salvador...*

región atravesaba por turbulencias económicas, políticas y sociales e intervencionismos extranjeros propios de la tensión geopolítica que se vivía en el mundo y que desembocaron en conflictos armados que sumieron a nuestros países en las más dramáticas formas de violencia, expulsión y aniquilación. El séptimo arte no estaría ajeno a esta época convulsa y su función no pasaría inadvertida. El cine fungió como arma de la liberación, como herramienta propagandística, o brazo de la educación, con el apoyo y financiamiento de los Estados centroamericanos y una significativa participación de la comunidad internacional, lo que dio como resultado una notable producción cinematográfica²⁸.

De tal modo, en la región centroamericana se fundaron centros o institutos dedicados a la creación de esa cinematografía con sello propio, y se diferenció de las experiencias cinematográficas citadas anteriormente, en cuanto a su ideal de conjunto, con el apoyo estatal ya no estaríamos frente a producciones experimentales y de autor –esfuerzos individuales–, todo lo contrario, veríamos el surgimiento de un cine que apostaba a lo colectivo, en lo que se ha llamado un “movimiento de cines nacionales”²⁹. De acuerdo con Cabezas (2018)³⁰, este término nos permite hacer una diferencia de la limitada producción de cine individual realizado en la región centroamericana anterior a los años 70, y que, según la autora, carecía de un proyecto nacional y regional común.

Esto se dio en toda la región exceptuando en Honduras, donde se creó el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura de Honduras en 1977, que tuvo una vida efímera³¹, y en Guatemala, donde la violencia militar de un Estado represor limitó enormemente la posibilidad de la creación filmica en la época, particularmente aquella con un fin social y político, y el cine fue obligado a cumplir su rol propagandístico en manos del Estado. Las palabras de Cortés (2005) definen de manera contundente lo que significó para el cine guatemalteco esa época, “ante tal magnitud del horror, solo encontramos un vacío de imágenes: el silencio”³².

En Panamá, en 1972, se fundó el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU). Este fue creado gracias al apoyo del General Omar Torrijos, en una época en la que Panamá buscaba terminar con el control estadounidense del Canal y rescatar su identidad nacional. La producción cinematográfica del GECU, desde

28 Cortés llama a esta época una “especie de edad de oro”, ya que de 1972 a 1986, se duplicaron las producciones en la región que, en los 70 años anteriores, además de que algunos filmes empezaron a participar en festivales y muestras internacionales y pusieron a la región en el mapa cinematográfico internacional. Cortés, *La Pantalla...*

29 Andrea Cabezas Vargas “Cine centroamericano contemporáneo: memoria histórica, condiciones de realización y producción”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* (2018), 44: 17-41. Cortés, *La Pantalla...*

30 Cabezas, “Cine centroamericano...”.

31 El Departamento de Cine existió de 1977 a 1978, en estos dos años se crearon cuatro producciones.

32 Cortés, *La Pantalla...*, 254.



sus inicios, tuvo el apoyo de Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC de Cuba, que articulaba y lideraba dentro de un marco antiimperialista y anticolonial las propuestas de NCL, como señalamos anteriormente, desde ese cine “imperfecto”.

Esta línea de pensamiento, en sintonía con los intereses del General Torrijos, impulsan la inversión en un cine panameño orientado a realizar un cine político y revolucionario. Pedro Rivera Ortega, poeta, cuentista, ensayista, cineasta y periodista panameño, quien fue el primer director de GECU, señala en el documental *Rememorando, los 505* (2020), que el interés era crear “una estructura que manejara los medios audiovisuales, y en ese caso el cine, para ayudar al pueblo a reflexionar, a pensar sobre la posibilidad de recuperar la zona del Canal y recuperar a la vez su dignidad”³³. De esta forma, el objetivo de GECU estaba dirigido a informar y crear conciencia del impacto del intervencionismo y la violencia estadounidense en su país.

No es de extrañar que el primer corto realizado por GECU, *Canto a la patria que ahora nace* (1972)³⁴, de tan solo cinco minutos, inicia con el llamado al pueblo a mantenerse firmes en contra del imperialismo estadounidense, diciendo: “1964, enero. El ejército Yankee junto a sus colonos agreden al pueblo panameño, y el pueblo de rodillas... ¡nunca!”³⁵. Las imágenes hacen recuento de las acciones brutales del ejército estadounidense en contra de estudiantes que protestan indignados por el incumplimiento del acuerdo que el presidente Kennedy hiciera con su homólogo Chiari, para el izado de la bandera de Panamá junto a la bandera del país norteamericano en todos los sitios públicos de la zona del Canal. Temas sobre el imperialismo, las rebeliones y protestas, así como las negociaciones sobre el Canal, se abordaron en otros documentales. Algunos de esos documentales fueron *Soberanía* (1975), *El más opresor, ¿Qué está haciendo el lobo?*, *Mi pueblo habla, mi pueblo grita*, todas producidas en 1976, *Una bomba a punto de estallar* (1977), *El verdadero protagonista* (1979) y *Aquí hay coraje* (1980).

Otra contribución del GECU a la región latinoamericana fue la creación de la revista *Formato 16* (1976-1984), que abonaba a la función pedagógica transformadora planteada por Rivera desde el inicio de GECU. Esta revista fue, como señala Cabezas,³⁶ la primera revista regional de cine, que plantea la actualidad del cine, panameño, centroamericano, así como la lucha antiimperialista y revolucionaria, la cual se distribuyó en América Latina, Estados Unidos y Europa.

33 Jorge Cajar, *Rememorando, los 505*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=xsbi71YGmKQ>

34 GECU, *Canto a la patria que ahora nace*, 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=hwcrosgxgK0>

35 GECU, *Canto a la...*

36 Cabezas, “Cine centroamericano...”.

Un año después del nacimiento de GECU, en 1973, nace en Costa Rica con el lema “dar voz a quien no la tiene”, el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, mediante la iniciativa de una mujer, María de los Ángeles Moreno Velásquez, quien solicitó el apoyo del gobierno de esa época para impulsar una “cinematografía documental como expresión de los países latinoamericanos, en contraposición al mensaje televisivo de la época que extendía su influencia de las llamadas series enlatadas estadounidenses”³⁷. A partir de 1977, el Departamento de Cine se convierte en el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, que impulsó la creación de producciones nacionales exponencialmente³⁸.

Si bien, Costa Rica, durante esos años, no estaba inmersa en conflictos armados, como sus hermanos centroamericanos, enfrentaba problemas de índole económico, social y ambiental que quedaron evidenciados en los múltiples filmes que produjo el Centro de Cine. En el acervo cinematográfico de la época encontramos ese posicionamiento crítico ante el intervencionismo extranjero en la política y en la cultura, la destrucción de la naturaleza, el impacto de la pobreza, sobre todo en la niñez, las mujeres y poblaciones rurales y campesinas e indígenas, entre otros.

Algunas producciones que refieren a estas temáticas son *Agonía en la montaña* y *Recuperación de la montaña*, ambas de 1973, las cuales abordan el tema de la deforestación y la desaparición de los bosques; las múltiples violencias y la discriminación que enfrentaba el campesinado se expone en *La mayoría silenciosa* de 1974. La pérdida de la tierra y el atropello a las poblaciones indígenas se retratan en *Waca la tierra de los Bribries*, de 1979, y la solidaridad con el pueblo nicaragüense en la lucha contra la dictadura somocista en *Sin frontera* de 1982.

En los ochenta tendremos el primer documental de la pionera del cine costarricense, Patricia Howell, quien en 1983 dirige *Dos veces mujer* y en 1984 *Íntima raíz*. En su primer documental la cineasta dirige la mirada a las estructuras que perpetúan la opresión sobre las mujeres, como la iglesia, la educación y el sistema económico y patriarcal. El documental hace referencia a la doble condición de marginalidad de las mujeres, tanto en el campo como en la ciudad, enfocado en la doble jornada laboral y la explotación de la mano de obra femenina, este documental expone la necesidad de que las mujeres conozcan sus derechos humanos. Mientras que en *Íntima raíz*, Howell expone la mirada pornográfica³⁹ del colonizador, materializando la usurpación, destrucción y violencia sobre los cuerpos de las mujeres, como territorio exporpiable, al igual que todo el continente.

37 José Bermúdez Villalobos, *Antología de largometrajes de ficción costarricense 1930-2017*. (Costa Rica: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 2018), 23.

38 De acuerdo con Bermúdez, de 1973 a 1989 se realizaron 95 producciones, que retratan una época especialmente relevante en la historia de Costa Rica. *Antología de...*

39 Término acuñado por la antropóloga y feminista argentina Rita Laura Segato, para referirse a la mirada colonial-moderna.



En Nicaragua, en los años 80, además del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), adscrito al Ministerio de Cultura, se contaba con el Sistema Sandinista Nacional de Televisión (SSNT), el taller de video del Departamento de Comunicación del Ministerio de Reforma Agraria (MIDINRA), el taller de cine Súper 8 (El Cine de los Trabajadores) de la Central Sandinista de Trabajadores (CST)⁴⁰. No es casualidad que encontremos un Estado que apoyó y motivó la creación audiovisual en este país, ya que este apoyo comenzaría años atrás, cuando el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) recurre a las cámaras para que las mismas personas de la guerrilla documentaran los acontecimientos. Resultado de esto, se filmaron, como afirma Ugarte,

más de 80 mil pies de película que contenían escenas de la lucha armada en contra de la dictadura somocista. Desde el punto de vista propagandístico, esta brigada jugó un papel primordial, ya que a partir de todo el trabajo de filmación que recogió la lucha de insurrección, surgieron importantes producciones cinematográficas sobre la Revolución Popular Sandinista⁴¹.

INCINE nace con el compromiso de posicionar el cine como herramienta de transformación social, un cine revolucionario y político que comulgaba con los ideales del cine imperfecto cubano, que junto con el tercer cine y el *cinema novo*, cuestionaba el cine latinoamericano orientado a servir al imperialismo estadounidense y las lógicas dominantes y coloniales en la región. Razón por la cual, los principios rectores de INCINE se inspiraron en los del Instituto Cubano de Cine, como se evidencia en la Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine,

se habla de producir obras cinematográficas, que se inserten en la mejor tradición del cine progresista y revolucionario que se ha producido y se produce en América Latina, y finalmente en la cultura universal, como parte de una lucha regional, continental y mundial por la liberación definitiva de todos los pueblos oprimidos⁴².

Entre las producciones a destacar están *Alcino y El Cóndor*⁴³ (1982), dirigida por el director chileno Miguel Littín, *Manuel* (1984), *Que se rinda tu madre* (1985), *El esbozo de Daniel* (1985), *El centerfielder* (1986), *Mujeres de la frontera* (1987), *El hombre de una sola nota* (1988) y *El espectro de la guerra* (1989).

Por otro lado, en ningún país de la región, se contó con la participación de tantas mujeres en este cine revolucionario, como en Nicaragua. Algunas de ellas extranjeras, como Bertha Navarro, cineasta mexicana que contribuyó en la creación de distintos

40 Elizabeth Ugarte Flores, “Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua”, *Istmo*, (2006), s.n. <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html>

41 Ugarte Flores, “Un breve recorrido...”.

42 INCINE, 1979, citado por Salvador Salazar Navarro, *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. (Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020), 226.

43 Esta película fue candidata al Oscar en 1983 a mejor película extranjera.

filmes propagandísticos para los sandinistas, entre ellos, *Nicaragua los que harán la libertad* en 1978 y *Victoria de un pueblo en armas* en 1979⁴⁴. También las brasileñas Helena Solberg, considerada una de las principales representantes del Cinema Novo filmó *Nicaragua hoy* en 1982, y la también reconocida cineasta Lucía Murat, quien participó en su época de estudiante en movimientos en contra de la dictadura brasileña de los años 60, filmó junto con Paulo Adário, *El pequeño ejército loco* en 1984.

A su vez, la revolución sandinista, con la creación de INCINE, abre a las mujeres múltiples oportunidades como directoras, productoras, guionistas y editoras, entre otras. Tal es el caso de María José Álvarez Sacasa, considerada la primera cineasta nicaragüense, quien inicia su trabajo como directora con una serie de noticieros de INCINE para la difusión de temáticas y acciones de importancia para el gobierno sandinista. Entre 1980 y 1982, dirigió al menos nueve noticieros, en los que se abordaron temáticas como el de las Jornadas Nacionales de Alfabetización (Noticiero N° 5), donde se resalta la participación de las mujeres en los procesos de alfabetización. Además, realizó una serie de documentales entre los que se encuentran *País pobre, Ciudadano pobre* de 1981 y *Pan y dignidad* (Carta Abierta a Nicaragua) de 1982.

Otras mujeres destacadas por su labor en INCINE son Brenda Martínez, quien fue la primera directora de producción, Martha Clarissa Hernández, hondureña radicada en Nicaragua, quien inicia su carrera cinematográfica en este instituto y Rossana Lacayo, quien se incorporó a la institución en 1980, como fotógrafa y documentalista y, posteriormente, directora del departamento de video. Durante sus años en INCINE, Lacayo realizó una serie de documentales, cortos y medimétrajes, que abordan temáticas variadas. En 1985 presenta su primer medimetrage documental como directora y guionista, *Estos sí pasarán*⁴⁵, que trata de la brigada de estadounidenses pacifistas que llegaron a Nicaragua durante los años de la revolución. En 1987 dirige *Un secreto para mí sola* que trata sobre la vida y obra de la poeta Vidaluz Meneses y que aporta desde una mirada crítica, las luchas de las mujeres por sus derechos dentro del movimiento sandinista. También destacan Kathy Sevilla, quien inició su trabajo en el archivo filmico, Alejandra González, primera editora de cine, Mirian Loáisiga, editora y directora de la Cinemateca de Nicaragua. Lilia Alfaro, Mayú Cabezas, Saida Mendieta que se desarrollaron en el área de la producción y la investigación⁴⁶.

Por su parte, en El Salvador, ya no desde el aparato estatal, sino desde la clandestinidad de los grupos insurgentes, se crean el Sistema Radio Venceremos en

44 Ana Nahmad Rodríguez, "Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM", Cine Documental, (2021), 3.

45 Rossana Lacayo. (1985). *Estos sí pasarán* <https://www.youtube.com/watch?v=EpLvGZ56mTM>

46 Karly Gaitán Morales. "Cien personajes del cine en Nicaragua 2", Caratula. Revista Cultural Centroamericana. <https://www.caratula.net/cien-personajes-del-cine-en-nicaragua-no-2-rossana-lacayo-un-primer-plano-tiene-mayor-intensidad-que-todo-un-filme/> (consultada el 3 de julio, 2021).



1980 y el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, (ICSR) en 1981, orientados “a los intereses de los sectores explotados y oprimidos de nuestro país, dando a conocer al mundo el proceso histórico de la lucha del pueblo y su anhelo de libertad”⁴⁷. Estas instituciones surgen a partir de diversos colectivos orientados a un cine revolucionario. En el caso de Radio Venceremos, el origen de este cine, señala Roque (2011):

Es fácil de trazar y se encuentra en la fértil vanguardia estética de las décadas de 1960 y 1970. De allí provenían los miembros del primer equipo de cine revolucionario. Manuel Sorto y Guillermo Escalón formaban parte del colectivo artístico revolucionario “El Taller de Los Vagos”⁴⁸.

El Taller de Los Vagos produce en 1980 el primer corto propiamente del cine revolucionario de la nación centroamericana, *Zona intertidal*⁴⁹, un corto de ficción que denuncia la represión y la violencia contra maestros. El filme da cuenta del asesinato de un catedrático que era biólogo marino y hace eco de las voces de denuncia del Sindicato de Maestros, que ya había sufrido el asesinato de muchos de sus miembros, como el mismo Guillermo Escalón lo recuerda en una entrevista realizada años más tarde⁵⁰.

Posterior a esta experiencia, Escalón y Sorto decidieron fundar el grupo Cero a la Izquierda, donde produjeron los documentales: *Violento desalojo* (1980), *Morazán* (1980) y *La decisión de vencer* (1981). Escalón señala,

Empezamos materialmente de nada. Sin ninguna capacitación y sin ninguna tradición cinematográfica en El Salvador, nosotros éramos como un cero a la izquierda. Lo que era importante era que sabíamos que el proceso revolucionario de nuestro país debía ser registrado cinematográficamente y nos dimos a esa tarea⁵¹.

El colectivo Cero a la Izquierda se suma a un grupo mayor para formar el Sistema Radio Venceremos⁵², que con el objetivo de ofrecer la visión de la insurgencia y no

47 Salazar Navarro, *Cine, revolución...*, 226.

48 Ricardo Roque Baldovinos, “Cine, revolución y utopía estética en El Salvador”, *Identidades Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3, (Julio-Diciembre, 2011), 164.

49 El Taller de los Vagos, *Zona Intertidal*, 1980 <https://www.youtube.com/watch?v=YpvyG4jzw0&list=UUYb9gUrraH605120inhaNmw>

50 Jorge Ávalos, Ruth Grégori “Guillermo Escalón: I.3 La Zona Intertidal”, Entrevista, La Zebra Digital, <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-i-2-la-zona-intertidal/> (consultada el 5 de noviembre del 2021).

51 Cortés, *La Pantalla...*, 352.

52 Cabe resaltar el papel protagónico desempeñado por los medios de comunicación alternativos en El Salvador antes y durante este período de insurgencia, entre ellos están los diarios *El Independiente* y *La Crónica del Pueblo*, y las emisoras clandestinas Radio Revolucionaria del Pueblo (1980) y Farabundo Martí (1982). De acuerdo con Arreaza-Camero (1995), el rol de estos medios fue muy importante en la denuncia sistemática y continua de las violaciones de los derechos humanos básicos a los sectores más vulnerables de la sociedad salvadoreña, así como en la defensa del proceso que llevó a la firma de los acuerdos de paz en 1992.

del discurso oficial, logra, como señala Cortés⁵³, articular como medio propagandístico tanto el cine, como la radio y el video. El primer filme de Radio Venceremos fue *Carta de Morazán* (1982), le siguieron *Tiempo de audacia* (1983), *Clelia* (1983), *Tiempo de victoria* (1988), *Doble cara* (1986), y *Diez años tomando el cielo por asalto* (1989).

Destacamos la visibilización de la participación de las mujeres combatientes, por parte de Radio Venceremos a través de producciones como *Clelia* (1983)⁵⁴, documental de 17 minutos sobre la vida de Lilian Mercedes Letona, conocida como la “Comandante Clelia”, quien fue asesinada en combate en agosto de 1983. El documental es un tributo a su labor y la de otras mujeres en la resistencia armada y resalta la fortaleza de la Comandante Clelia, durante el tiempo que estuvo presa y que fue torturada, así como su liderazgo para organizarse dentro del penal, dando continuidad a su compromiso político y colectivo con la creación de COPPES⁵⁵.

En el caso del ICSR, según Cortés⁵⁶, su nacimiento surge directamente de la producción en 1981 del filme, *El Salvador, el pueblo vencerá*⁵⁷, del director puerriqueño Diego de la Texera⁵⁸; a partir de un guion elaborado por escritores salvadoreños⁵⁹. Esta producción inicia con la frase célebre de Farabundo Martí que reza, “cuando la historia no se puede escribir con la pluma, se debe escribir con el fusil”⁶⁰, y dedicó un segmento del documental a la vida del líder revolucionario, pero además con esta frase lanza la idea de que existe una urgencia de tomar las armas como única alternativa de cambio en lo que María Fernanda Cruz Castañeda⁶¹ considera uno de los objetivos claves de ese filme, que es el de actuar como estímulo eficaz para la justificación de la lucha armada.

Por otro lado, este filme propone repensar Nuestra América, desde historias otras, y no desde la historia oficial, al abordar las múltiples formas de violencia vividas

Emperatriz Arreaza-Camero. “Comunicación, Derechos Humanos y Democracia: El Rol de Radio Venceremos en el Proceso de Democratización en El Salvador (1981-1994)”, (conferencia presentada en la reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, 28 de septiembre al 30 de septiembre, 1995).

53 Cortés, *La Pantalla...*

54 Radio Venceremos, *Clelia*, 1983. https://archivomesoamericano.org/media_objects/5t34sj58c

55 Comité de Presos Políticos de El Salvador.

56 Cortés, *La Pantalla...*

57 ICSR, *El Salvador, el pueblo vencerá*, 1981. <https://www.youtube.com/watch?v=PvuDHoXaFfs>

58 Diego de la Texera se unió a finales de la década del setenta al FSLN, y fue uno de los fundadores del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). Estuvo también entre los fundadores del Instituto Cinematográfico de El Salvador, y posteriormente fue uno de los creadores en Cuba de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, desde donde diseñó y dirigió hasta 1987 el plan de estudios del Departamento de Cinematografía.

59 Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”.

60 ICSR, *El Salvador...*

61 María Fernanda Cruz Castañeda, “El Salvador, el pueblo vencerá (1980): el cine como herramienta dentro de la construcción y difusión de discursos político-ideológicos”, *Cinema e Audiovisual* (2018). https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5222/TCC%201_Maria%20Fernanda%20Cruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y



por el pueblo salvadoreño y en general, representativa de toda Latinoamérica, desde la conquista, y expone los 500 años de opresión vividos por las personas originarias de esta región,

Alvarado nos condenó a muerte a los príncipes y señores y ordenó que todo el pueblo fuese encadenado y hecho esclavo, desde entonces estamos en pie de lucha contra el invasor. Hemos luchado durante siglos por la dignidad y la justicia, nos alzamos contra el yugo español y en 1821 conquistamos la independencia política, pero nunca nos dejaron escribir nuestra historia, nunca hemos podido hablar con nuestra propia voz⁶².

La producción y distribución de *El Salvador, el pueblo vencerá*, representa el esfuerzo de un movimiento cinematográfico que trasciende lo nacional a lo regional, no solo porque su director fue de la Texera, sino por la participación de múltiples actores latinoamericanos y un fuerte apoyo técnico y financiero, tanto para la producción como para la distribución, en lo que Eudald Cortina Orero⁶³ denomina un movimiento de solidaridad⁶⁴, con lo cual se refiere al apoyo a la lucha del pueblo salvadoreño y la progresiva internacionalización de las estructuras de las organizaciones revolucionarias salvadoreñas. Entre esta red solidaria se encontraba Istmo films⁶⁵, coproductora costarricense, INCINE, de Nicaragua, que apoyó en la posproducción, el GECU, de Panamá y el ICAIC, de Cuba.⁶⁶

Otras producciones de ICSR fueron *El camino de la libertad*, *Elecciones en El Salvador*, *La mujer salvadoreña en la revolución*, y *La participación de la Iglesia*, todas producidas en 1982, y *Nos apoya un continente* y *Crónica de una crisis* en 1983. Este sería el último año de vida del ICSR y con él termina un periodo que marcó un hito en el cine salvadoreño y la región centroamericana que, desde una estética revolucionaria, supieron,

62 ICRS, *El Salvador...*

63 Eudald Cortina Orero, "Redes militantes y solidaridad con El Salvador. Una aproximación desde la comunicación insurgente", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (2016). <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69645>

64 De acuerdo con Cortina Orero (2016), este movimiento se convirtió en un pilar de su movilización revolucionaria que movilizó la solidaridad internacional en diferentes sentidos: como herramienta de presión sobre Gobiernos, partidos políticos y organismos internacionales; como altavoz de denuncia mundial de la violación de los derechos humanos en El Salvador; y como un eficaz instrumento de captación de fondos para las organizaciones insurgentes. El objetivo de esta ponencia es analizar el papel que la comunicación desarrolló en el proceso de internacionalización del movimiento revolucionario salvadoreño, con la puesta en marcha de espacios informativos en medios internacionales y el desarrollo de proyectos comunicativos y equipos de propaganda en el exterior.

65 Creada por los costarricenses Samuel Rovinski, Antonio Iglesias y Carmen Naranjo, los nicaragüenses Sergio Ramírez y Nicholas Baker. Además de *El Salvador, el pueblo vencerá*, Istmo Films trabajaría en la producción de otras películas sobre la revolución como, por ejemplo, *Nicaragua, Patria Libre o Morir* de 1970 y *La Insurrección de 1980* (Cabezas, 2018).

Cabezas, "Cine centroamericano...".

66 Cortés, *La Pantalla...*

superar las limitaciones de recursos y la falta de competencias técnicas y artísticas. Contrario a lo que se pueda creer, no fue una contribución estrictamente foránea ni un producto espontáneo de las urgencias de la lucha. Estuvo animado, al menos en una parte, por el impulso estético-utópico de las vanguardias de las décadas de 1960 y 1970. Animados por este impulso eufórico, no se dejó intimidar por la carencia de una industria y aprovechó creativamente las competencias que ofrecía la solidaridad internacional⁶⁷.

En la época de la posguerra centroamericana, el cine dio un giro radical en cuanto a su producción y exposición en el plano internacional. La limitada producción que se da en la región en los años 90 pone peso a la idea de que con la paz, Centroamérica se desvanecería, una vez más, de la cinematografía internacional. La firma de los acuerdos de paz, como sentencia Jorge Dalton, “acabaron con la guerra y con el cine en El Salvador”⁶⁸, situación similar enfrentarían otros países de la región, lo que llevó a problematizar este cine revolucionario. Por su parte, el problema principal de este cine para Guillermo Escalón,

fue que no pudo verse realmente en El Salvador, fue un producto de exportación destinado a colectar fondos y simpatías hacia el proceso revolucionario y no dejó estructuras ni capacitó a personas que pudieran darle continuidad al cine documental después del conflicto⁶⁹.

En esa misma línea, Elizabeth Torres⁷⁰ sugiere que “la causa de la muerte de este movimiento se sitúa en la misma razón que le dio vida”, refiriéndose al uso de cine como herramienta propagandística de la insurgencia, a lo que añade, “para la dirigencia del FMLN el cine fue concebido como una estrategia de guerra y no con un fin de desarrollo artístico-cultural del pueblo”⁷¹. Probablemente, esta sería una de las razones por la cual, tanto el FMLN como el FSLN, una vez terminada la guerra, dejaron de invertir en los institutos de producción cinematográfica creados durante esta.

Los años 90 fueron un período de transición, en el que resurgen las cinematografías independientes y estas buscan posicionarse y reinventarse ahora desde otras narrativas, con lo cual dejan atrás el recurso de la insurgencia como temática fílmica. Aunque, sin la inversión estatal, la producción disminuyó significativamente, se evidencia el espíritu crítico y contestatario del NCL, que expone las múltiples imágenes de la violencia y la discriminación y que sigue afectando a amplios sectores de la población; este también registra las luchas emancipadoras

67 Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”, 169-170.

68 Citado por Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”, 163.

69 Amaya *et al.* como se citó en Cortés, *La Pantalla...*, 381-382.

70 Ana Elizabeth, Torres Segovia, *La problemática del cine salvadoreño en el periodo de posguerra* (Tesis de Licenciatura, Universidad de El Salvador, 2004).

71 Torres, *La problemática...*, 20.



y acciones de colectivos específicos, en concordancia con el llamado que en su momento hiciera Isacc León Frías⁷² al NCL, de romper con el mito de un cine de combate y en lucha contra el poder y la industria, y pensarse “como compañero de viaje de movimientos sociales en busca de la transformación radical de las estructuras económicas y sociales”⁷³.

Finalmente, hemos hecho un recorrido por la filmografía de la región centroamericana de los años 60-80, con el fin de evidenciar la relevancia del séptimo arte como herramienta de denuncia política y social, que nos permite regresar a memorias, muchas veces forzadas al olvido, de lo que acontecía en los diferentes países centroamericanos. Encontramos una filmografía que dialoga con los planteamientos del Nuevo Cine Latinoamericano que bullían con fuerza en diferentes regiones de América Latina, y que expresó a través de un cine crítico e imperfecto las múltiples formas de violencia que enfrentaban las poblaciones más empobrecidas y oprimidas de la región. La creación de instituciones de cine financiadas por el Estado permitió una mayor producción filmica, mucha de la cual exponía desde un enfoque crítico la ideología capitalista, el colonialismo y el intervencionismo económico, militar y cultural de los Estados Unidos. A su vez, encontramos un cine revolucionario que cumplió una labor propagandista indispensable en El Salvador y en Nicaragua, y que logró movilizar e informar a los aliados a lo interno, y principalmente a la comunidad internacional. Cineastas, mujeres y hombres, de la región latinoamericana, se unieron en la tarea de llevar al continente, y más allá, lo que sucedía en este lado del mundo, la mayoría de las veces con recursos limitados, pero con mucho ingenio y solidaridad.

Referencias bibliográficas

- Arreaza-Camero, Emperatriz. Comunicación, Derechos Humanos y Democracia: El Rol de Radio Venceremos en el Proceso de Democratización en El Salvador (1981-1994). Conferencia presentada en la reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, 28 de septiembre a 30 de septiembre en Washington, 1995.
- Bermúdez Villalobos, José. *Antología de largometrajes de ficción costarricense 1930-2017*. Costa Rica: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 2018.
- Cabezas Vargas, Andrea. “Cine centroamericano contemporáneo: memoria histórica, condiciones de realización y producción”. En *Anuario de Estudios Centroamericanos* (2018), 44: 17-41.

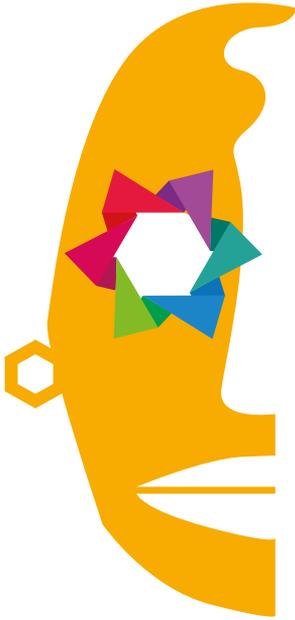
72 Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica* (Perú: Universidad de Lima, 2016).

73 Gil Olivo, como se citó en León Frías, *El Nuevo...*, 433.

- Carrillo Canán, Alberto. “La identidad nacional y el cine”. En *Revista de Filosofía A Parte Rei* (Julio 2010): 70. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo70.pdf>
- Cortés, María Lourdes. *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica*. México: Santillana Ediciones Generales, 2005.
- Cortina Orero, Eudald. “Redes militantes y solidaridad con El Salvador. Una aproximación desde la comunicación insurgente”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016). <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69645>
- Cruz Castañeda, María Fernanda. “El Salvador, el pueblo vencerá (1980): el cine como herramienta dentro de la construcción y difusión de discursos político-ideológicos”. En *Cinema e Audiovisual* (2018). https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5222/TCC%201_Maria%20Fernanda%20Cruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cuevas Molina, Rafael, Mora Ramírez, Andrés. *Buscando el futuro. Crisis civilizatoria y posneoliberalismo en América Latina*. San José: EUNED, 2015.
- Hart, Stephen M. *Latin American Cinema*. Estados Unidos: Reaktion Books Ltd., 2015.
- Jorge Ávalos, Ruth Gregori. Guillermo Escalón: “I.3 La Zona Intertidal”. La Zebra Digital. <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-i-2-la-zona-intertidal/> (consultada el 5 de noviembre del 2021).
- León Frías, Isacc. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Perú: Universidad de Lima, 2016.
- Nahmad Rodríguez, Ana. “Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM”, *Cine Documental*, (2021), 3.
- Octavio Getino, Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Cine Documental y Etnología*. 1969. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf> (consultada el 18 de octubre del 2021).
- Planas, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto*. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018.
- Rocha, Glauber. 1965. *La estética del hambre*. Conferencia presentada en “La Reseña del Cine Latinoamericano”, enero, en Génova. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf



- Roque Baldovinos, Ricardo. “Cine, revolución y utopía estética en El Salvador”. En *Identidades Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3 (Julio-Diciembre, 2011): 163-170.
- Salazar Navarro, Salvador. *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020.
- Sorto, Manuel. El Salvador. La aventura cinematográfica. Ecumenico. 2014. <https://ecumenico.org/el-salvador-la-aventura-cinematografica> (consultada el 18 de octubre del 2021).
- Torres Segovia, Ana Elizabeth. *La problemática del cine salvadoreño en el periodo de posguerra*. Tesis de Licenciatura. Universidad de El Salvador, 2004.
- Ugarte Flores, Elizabeth. “Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua”. En *Istmo* (2006). <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html>



Charo García Diego

*Radio Universidad
de Salamanca*

*Programa: “Enfoque. Cine
Iberoamericano Siglo XXI”
España*

Nuevas miradas en el cine centroamericano del siglo XXI

New perspectives in the 21st century Central American cinema

RESUMEN

Este artículo se postula como un aporte valioso para acercar el cine centroamericano a todas las personas que habitan la región y a los foráneos que sienten un interés particular por el cine que se realiza en Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Costa Rica y Panamá. ¿Es el cine centroamericano realizado en el siglo XXI un espacio de reflexión sociopolítica?, ¿el tratamiento de sus temáticas conduce a los directores a reivindicar causas?, ¿cómo abordan los directores de cine centroamericano la ética y la estética en sus producciones artísticas? En la respuesta a dichas preguntas se basa la investigación del cine centroamericano. Una importante carga de denuncia acompaña a películas que contemplan las migraciones en sus dos vertientes, forzosa y voluntaria, en búsqueda de una mejor calidad de vida. Las maras son la columna vertebral de la violencia junto a la recreación de las guerras civiles y los desaparecidos. La memoria colectiva, las persecuciones a los pueblos indígenas, la diversidad sexual, el poder de la religión en su versión evangélica y la maternidad como única respuesta a los embarazos no deseados, constituyen algunas de estas nuevas miradas.

Palabras clave: cine centroamericano, diversidad, reivindicación, lenguaje

ABSTRACT

This article is proposed as a valuable contribution to bring Central American cinema closer to all the people who inhabit the region and to foreigners who feel a particular interest in the cinema made

in Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Costa Rica and Panama. Is Central American cinema made in the 21st century a space for a socio-political reflection? Does the treatment of its themes lead directors to claim causes? How do Central American film directors approach ethics and aesthetics in their artistic productions? Central American cinema research is based on the answer to these questions. An important charge of denunciation accompanies films that contemplate migration in its two aspects, forced and voluntary in search of a better quality of life. The maras are the backbone of violence together with the re-enactment of civil wars and the disappeared. Collective memory, persecution of indigenous peoples, sexual diversity, the power of religion in its evangelical version, and motherhood as the only response to unwanted pregnancies constitute some of these new perspectives.

Keywords: Central American cinema, diversity, vindication, language

“La pasión y la curiosidad en los tiempos culturalmente penosos que vivimos son armas contra la ignorancia, son armas de construcción masiva. Por eso siempre realicé cine clásico, sin rebuscamientos, aunque intentando volcar ideas, porque mi intención ha sido hacer una obra para compartir con todos los espectadores. Nunca me dejé llevar por modas o recurrencias pasajeras. Practiqué el cine tal como lo descubrí y lo defendí, con voracidad y eclecticismo, pasando con mayor o menor acierto de un género a otro”¹.
Bertrand Tavernier

La llegada del siglo xxi: despegue y cambio de objeto del cine centroamericano

Consideremos como punto de partida una película realizada por el guatemalteco Luis Argueta en 1994, *EL silencio de Neto*, semilla de lo que acontece en los países del Istmo que conforman Centroamérica [Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá] a lo largo del siglo xxi en las producciones cinematográficas.

El cine desde sus inicios a finales del siglo xix fue una reinvencción de la realidad, una interpretación de esta. Las primeras imágenes que se proyectaron a los espectadores consistían en una visión selectiva y elaborada por parte del realizador, quien rodó una imagen al azar de lo que pretendidamente era la realidad. Esta sencilla acción que podemos creer espontánea y no intervenida tenía trampa, ¿quizás lo real era lo que quedaba fuera de campo? Lo que está claro es que este nuevo arte fue muy mal recibido por las clases poderosas dado el componente educativo que poseían las imágenes que salían de la pantalla de copiosa índole y todo lo que fuera sacar de la incultura al pueblo alertaba de una peligrosidad inminente. Un nuevo lenguaje surgía para enseñar el mundo y esta vez solo precisaba servirse del órgano de la visión para acercarse a este, sin la necesidad de alfabetos como los libros y su lectura precisan. El poeta Antonio Machado en uno

1 Martin Imer. “La vida en un cine. Cine en serie. Cine en serio”. <https://lavidaenuncine.wordpress.com/2021/04/25/bertrand-tavernier-el-humanismo-como-arma-de-construccion-masiva/> (consultada el 7 de octubre 2021).



de sus *Proverbios y cantares* alude: “El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve”². Lo esencial está en el ser, en este caso ocupado por la posición personal de los directores de cine y sus particularidades, independientemente de la percepción externa que yo como espectador reciba.

El cine que se hace en Iberoamérica y en el que nos vamos a centrar concretamente, la región centroamericana, en este siglo que vivimos, va a servirse del discurso del director francés, Bertrand Tavernier, aludido con anterioridad para llenar las pantallas de entusiasmo, sin dejar de lado el sufrimiento y su propensión a denunciar el pasado, a investigar íntimamente su presente desviando el foco del objeto al sujeto y su interior. Un cine que siente el beneficio de la bajada de los costes de producción, la formación de los directores en las escuelas de cine foráneas y el interés emergente de las nuevas generaciones.

Las palabras del filósofo español Javier Sádaba indican un preámbulo de los infinitos y cuantiosos daños que se han causado en las poblaciones centroamericanas y sirven de base a muchas de las narraciones cinematográficas que se abordan durante este siglo xxi: “El amor es un dato primario. El amor es un supuesto sin el cual no habría forma de hablar de nada; no habría forma que entendiéramos mínimamente cualquier documento de la cultura humana por lejana que ésta sea”³.

Palabras de las que servimos para englobar el transcurrir de las narrativas fílmicas que nos recorren en este siglo xxi, sin olvidar cuanto de amor y de desamor al ser humano profesan. Guerras, desaparecidos junto a paz y búsqueda de impunidad. Totalitarismo ideológico religioso frente a diversidad sexual, todo ello con la ineludible perspectiva del tiempo transcurrido, aunque la lucha sea larga e inconclusa.

El indigenismo⁴ propio de la tierra centroamericana y el acontecido a través de la diáspora africana da lugar a la incursión en el cine de sus temáticas propias. La demografía arroja datos de interés para ubicarnos en el cine que se realiza en torno a sus vidas. Guatemala se posiciona como el país donde la población indígena es mayoritaria con un 65%, contiene en su acervo cultural varias lenguas; Honduras, El Salvador y Nicaragua están ocupando posiciones de corte intermedio con un 20%-30% del total de su población. Panamá cuenta con un 14% y Costa Rica con un 1% que podríamos considerar relativo y fluctuante. Los datos indicados se

2 Aprender lengua es fácil. Comentario de dos proverbios de Machado. <https://aprenderlenguafacil.com/2018/04/29/comentario-de-dos-proverbios-de-machado/> (consultado el 7 de octubre 2021).

3 Javier Sádaba, *El amor contra la moral* (España: Arnao Ediciones, 1988), 14-15.

4 Grupos étnicos de América Central https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/1o%20Recursos%20Digitales%20TS%20licencia%20CC%20BY-SA%203.0/02%20CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20s%206%20Grupos_%C3%A9tnicos_de_Am%C3%A9rica_Central.pdf (consultado el 14 de febrero 2022).



dejan sentir en las películas. Existe una parte de realizadores que luchan contra el olvido de estas y reflejan en sus filmes a estas poblaciones que cuentan una cultura propia, que asientan su bienestar en la tierra y los recursos naturales, aportes de identidad y espiritualidad. Muy diversos en su demografía, sus sociedades y su territorialidad. Poblaciones donde muchos tienden al aislamiento, roto por la falta de recursos que empuja cada vez más al asentamiento urbano. Su historia de discriminación y exclusión social viene de largo. El caso de Guatemala arroja una situación de vulnerabilidad en su alimentación, su salud y educación. Ocho de cada diez indígenas son pobres. Películas como *Gasolina* (2008) y *Polvo* (2012) de Julio Hernández Cordón recrean las agresiones sufridas por estos de la manera más injuriosa e indignante. En la primera de ellas una mujer utiliza el q'eqchí para hacerse entender y en la segunda se utiliza el quicke. *Distancia* (2010) de Sergio Ramírez narra el reencuentro entre un padre que se comunica en español y una hija que lo hace en quicke, separados desde la guerra, tardan 20 años en volverse a ver.

Honduras contiene la cifra más alta de líderes indígenas asesinados por su defensa del medio ambiente y los derechos humanos. La hondureña Katia Lara entra de pleno con *Berta Vive* (2016) a la exposición y denuncia de la muerte de la defensora de los derechos humanos y líder de la comunidad indígena lenca, dotando a su trabajo de un alto valor discursivo logra captar con cámara al hombro imágenes en tiempo real con una expresividad y notoriedad no comunes.

El Salvador se encuentra en desventaja para el acceso a la justicia y en este se producen graves violaciones de los derechos humanos. *Altares* (2020) de Brenda Vanegas es un recorrido íntimo por la memoria de las abuelas que sobrevivieron en la masacre de El Mozote. Con el aporte inigualable de las personas que presenciaron los hechos y los grabaron en sus memorias. Nicaragua viola los derechos políticos, la protección judicial y la igualdad y no discriminación de sus comunidades. *El mito blanco* (2020), de Gabriel Serra, recrea tres historias de vida. En primer lugar, están una madre soltera nicaragüense y sus tres hijos que viven en La Carpio (asentamiento urbano situado entre dos ríos altamente contaminados que se encuentra próximo a la capital de San José). La segunda historia la protagoniza una indígena Ngäbe de Panamá que trabaja en los cafetales de la comunidad de Sabalito y la tercera de las historias tiene por actor principal a un abuelo antillano que vive en un pueblo abandonado, rodeado de naturaleza, cerca del tren en el Caribe costarricense, donde las oportunidades laborales para los jóvenes son nulas. Tres historias que nos sitúan ante la migración forzosa y el racismo que hay detrás de esta no visibilización recreada. Costa Rica mantiene a los indígenas como una población sociocultural distinta. *Río sucio* (2020) de Gustavo Fallas relata cómo la presencia del “otro” como agresor, hablante boruca, en

nuestras sociedades dedicadas a invisibilizar lo que molesta y estropea el paisaje, es fruto de la actitud discriminatoria y neoliberal, que acaba infligiendo daños irreparables en las víctimas, donde se ensaña el odio y la enfermedad mental. En sociedades regidas por la confundida leyenda de la superioridad biológica, la ética se ejerce de manera irresponsable. *Ceniza negra* (2019) de Sofía Quirós nos lleva al Caribe costero, hablantes de criollo limonense, a la convivencia de una joven adolescente con un abuelo ya delirante que se está dejando morir, entre paisajes imaginarios y sombras llenas de misterio. Por último, Panamá altera el derecho a la propiedad colectiva de los indígenas, con ello les quita la protección judicial. *Panquiaco* (2020) de Ana Elena Tejera, es el viaje de Cebaldo, indígena panameño perteneciente a Guna Yala, un recorrido melancólico a la par que esperanzador en su planteamiento. La visión del indigenismo no es agresiva en sí, se nos muestran sus costumbres y la magia de la que gozan en sus entornos.

Irrumpir con el término aporofobia, palabra que la filósofa Adela Cortina define de la siguiente manera en su libro *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*⁵: “se trata de la animadversión de determinadas personas, a las que las más de las veces no se conoce, porque gozan de la característica propia de un grupo determinado que, quien experimenta la fobia considera temible o despreciable o ambas cosas a la vez”

Acompañando a lo anterior conviene insertar unas palabras del filósofo Byung-Chul Han:

El dinero es un mal transmisor de identidad. Sin embargo, puede reemplazarla, pues el dinero proporciona a quien lo posee al menos una sensación de seguridad y tranquilidad. Por el contrario, quien ni siquiera tiene un poco de dinero no tiene nada: ni identidad, ni seguridad. Así forzosamente se evade a lo imaginario, por ejemplo, a la idiosincrasia de un pueblo, la cual pone rápidamente a disposición una identidad⁶.

Observaciones que conducen al sector más pobre, los indígenas, a la marginalidad y discriminación social. Ocupan posiciones que los excluyen del desarrollo económico, los servicios sociales y los instrumentos legales. *Ixcanul* (2015) nos coloca en una situación de denuncia a través del personaje que interpreta María Mercedes Coroy, una joven campesina indígena que sueña salir de su país hacia Norteamérica. Víctima del engaño se embaraza de un falso novio y da a luz en un hospital donde le arrebatan el bebé y *La llorona* (2019) muestra los ecos de redención, los fantasmas de los miserables y a un pueblo que clama justicia en las resonancias de su pasado, ambas del director guatemalteco Jayro Bustamante.

5 Adela Cortina, *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia* (España: Paidós Estado y Sociedad, 2017), 18.

6 Han Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto* (España: Herder Editorial, 2017), 27.



Las lenguas indígenas han sufrido su extinción fruto de la herencia del periodo colonial, victimizadas por su desplazamiento hacia las lenguas europeas. Factores como la enfermedad, las guerras, las masacres, la esclavitud y el asentamiento en comunidades nuevas actúan de manera negativa en la conservación de dichas lenguas. El territorio centroamericano debe a los pueblos indígenas autodeterminación, oficialización de sus lenguas, educación bilingüe e interculturalidad junto a un compromiso de protección y la promoción de sus derechos indígenas. En Guatemala se hablan 21 lenguas cuyo tronco originario parte de la lengua maya además de caribe y xinca. La amenaza constante a su extinción se intenta solventar a través del uso de maneras expresivas que sirvan de instrumento que las soporten como es la literatura, la música, el teatro, la radio, la televisión y el cine junto a una educación inclusiva. Me sirvo para referenciar lo aludido de los trabajos de los directores de cine siguientes. En el medimetraje de Elvis Caj, *Flor blanca* (2014) oiremos: “que no pinte tu mano, que pinte tu corazón”. La abuela de Sak Nicté la enseña a pintar como arma contra el olvido. El ejército ha desaparecido a su abuelo y a sus padres, antes de convertirse en una niña errante aprende la paz con la fuerza denunciante del arte. Por su parte, Maya, protagonista de *Donde nace el sol* (2012), película dirigida por Elías Jiménez, teje un tapiz junto a su abuela, al lado dos serpientes representan tiempo y espacio, es otra de las innumerables víctimas del exterminio de su cultura ancestral, con una vida obligada al nomadismo y al abandono de tierras y afectos. Estas vidas itinerantes, no exentas de peligros, muestran la pérdida de los cuidados que demanda la infancia y que son vulnerados con asiduidad.

Controversia entre *diversidad sexual versus religiones*, una cuestión pendiente

En estas dos últimas décadas, el tratamiento de las temáticas alusivas a la sexualidad y los comportamientos sociales se encuentran dos vertientes que nunca llegan a confluir. Por un lado, quienes son partidarios y fieles defensores de la diversidad sexual y por el otro, los hombres y las mujeres fuertemente influidos por las creencias religiosas, los protestantes con sus predicadores evangélicos acompañados en ideas y prohibiciones de los católicos.

No es posible conocer a ciencia cierta el dato del número de fieles de cada una de las religiones dada la realidad de la práctica del culto religioso en soledad, en la más estricta intimidad sin acudir a las reuniones sociales. Posturas tan disimiles son llevadas a la gran pantalla con visiones controvertidas y siempre prestas a polémica.

Guatemala encabeza la lista de países centroamericanos donde más iglesias evangélicas existen. El director guatemalteco Jayro Bustamante realiza una película, *Temblores* (2019) donde se observa la confrontación existente entre la pertenencia

a la religión evangélica en su versión más exagerada, el neopentecostalismo y el reconocimiento de su homosexualidad de un padre de familia con dos hijos pertenecientes a la clase acomodada de su país. El fenómeno neopentecostal⁷ actúa con fruición y denuedo con las nuevas tecnologías al alcance y se mete por todas las grietas mundanas de la sociedad. La magnitud de este fenómeno es un motivo altamente preocupante para la convivencia con las personas que no piensan igual, sino todo lo contrario. Con el crecimiento imparable de las iglesias evangélicas en todas sus ramificaciones se mantiene a las poblaciones marginalizadas por falta de economía, educación y sanidad, bajo la falsa idea de mejora de conducta, creando un perfil bajo para su crecimiento exponencial y sometiénolas a un control constante de su vida que contribuye a la legitimación de la pobreza protegida falsamente. Por su parte, Mercedes Moncada realiza una película, *El inmortal* (2005), documental donde percibimos cómo una mujer con una salud mental vulnerable dice que la virgen le habla y manda mensajes y narra cómo va a dejar que la iglesia evangélica se lleve a su hija a Norteamérica para procurarle una mejor educación que la que puede recibir en su entorno más inmediato, sin apreciar la posición peligrosa y llena de riesgos a la que se verá sometida la joven.

Del lado opuesto, ideológica y conductualmente Centroamérica ha comenzado a dar luz a través de sus producciones a las personas que se encuentran dentro de la diversidad sexual más controvertida. Muy a pesar del peligro real de agresiones por parte de quienes representan posturas homófobas, existe una lucha militante que utiliza la cámara como arma de denuncia. Existe una transformación del rol del homosexual presentado en la mayoría de los casos con sorna de manera este-reotipada o en forma de asesino o suicida.

Las películas que se nos brindan han conquistado los escenarios reales y sus personajes al igual. A la hora de mostrar la diversidad sexual nos encontramos por un lado con películas que muestran sus historias que giran en torno a temáticas con personajes homosexuales en relación con el resto y por otro aquellas películas donde los personajes homosexuales son secundarios o su sexualidad no influye en la trama de la película. Florence Jaugey en su película, *La Yuma* (2009), inserta un personaje, La Cubana que podría ocupar una de las primeras inserciones dentro del cine gay. En el año 2008, Iván Porras con *El baile de la gacela* muestra por primera vez a un personaje gay en la tercera edad, en una historia llena de nostalgia al servicio de los sentimientos. Los derroteros conmovedores consisten en una aventura

7 “El Neopentecostalismo se ha expandido en los últimos treinta años, en parte, gracias al uso sofisticado de los medios de comunicación. Se diferencia del pentecostalismo por la centralidad de la ideología de la prosperidad que justifica su participación en la lucha política partidista, por haber logrado penetrar en las clases medias altas y por conseguir una mayor representación de las mujeres en puestos de liderazgo medio en sus iglesias”. Poe Lang, Karen, “Entre el espíritu santo y un hombre desnudo. Neopentecostalismo y resistencia en Temblores (2019) de Jayro Bustamante” en *Cine Centroamericano y caribeño siglo XXI*, (Madrid: Extravertida Editorial, 2021), 99.



que acaba por azar, siendo uno de los personajes pareja de una persona de su mismo sexo en un concurso de baile de la tercera edad, con una moraleja como solo el paso del tiempo puede ofrecernos. En el 2016, el director Li Cheng realiza *Jesús*, donde la intromisión del pensamiento de una madre fuertemente religiosa hace que la vida del protagonista se vea privada de felicidad futura, la soledad y los encuentros sexuales fortuitos nos narran el transcurrir de una vida añorante de su amor prohibido y perdido. Con *Te prometo anarquía* (2015), Julio Hernández Cerdón, arriesgándose en lo poético del amor y la amistad entre dos amigos desde la infancia, llega a una realidad árida y cruel. Unas secuencias por donde pasean los cuerpos de los jóvenes gozando del sexo con una iluminación roja que nos los muestra sin cortapisas y llenos de belleza, con sus patinetas procurantes de movilidad continua por la ciudad, llenos de energía viven la época que les toca, drogas, sexo, música y una inocencia que les pilla desprevenidos ante la tragedia que se les avecina. *Los fantasmas* (2020) de Sebastián Lojo muestra la soledad intensa y la asfixia de Koki, su protagonista, chaperero, guía turístico, padre de familia que vive con su madre y su bebé. Un país en crisis permanente que se hace dueño de sus acontecimientos y donde algo nos indica que no hay salida. El documental de Marlen Viñayo, *Imperdonable* (2020), inquietante y aterrador, realizado en una cárcel salvadoreña donde conviven las dos maras más peligrosas enfrentadas desde tiempos inmemoriales, ahora están obligadas a cohabitar entre rejas. Un paseo por el amor y la muerte, la pobreza de espíritu, el fracaso individual y la degradación de las relaciones. El joven realizador Nacho Rodríguez muestra a través de los nuevos lenguajes de móvil y Messenger su intromisión dentro del mundo gay tico en *Callos* (2019). Exposición de los cuerpos de los protagonistas acompañando a sus palabras, en un arriesgado ejercicio de sinceridad no exento de valor, dado que en Costa Rica identificarse como homosexual puede tener consecuencias graves en la cotidianidad de sus días.

La contribución del cine centroamericano con películas de contenido lésbico tiene su primera incursión a través de Patricia Howell y su película *Lobas* (2015), donde se contempla la vuelta a la relación de dos mujeres separadas por las circunstancias que reviven su amor en la madurez. La película de Alejo Crisóstomo, *Nina y Laura* (2015) trata del duelo por la pérdida de un hijo donde no veremos coincidir en ninguno de los planos a las dos protagonistas. Una historia dura y lúgubre a pesar de todos los escenarios vestidos de luz y cromatismo. Con *Dos Fridas* (2016), Ishtar Yasin ofrece una película tomada por lo onírico donde la racionalidad no tiene cabida. Lo mágico se encuentra más allá de la relación lésbica que establecieron Frida Kahlo y su enfermera Judith Ferrero. El filme guatemalteco *Pólvora en el corazón* (2020) de Camila Urrutia irrumpe en el panorama cinematográfico centroamericano, rompe el molde y muestra una historia de amor entre dos mujeres rota por la intervención violenta provocada por una pandilla en un parque con una agresión sexual a ambas.

La primera vez que aparece un personaje travestido, como he aludido con anterioridad, es en la película de la guatemalteca Florence Jaugey, *La Yuma* (2009), será después en 2019 cuando el costarricense Francisco González con *Tr3s Marías* nos regale un personaje digno, agredido por el entorno que colabora con humildad y de manera cariñosa con sus congéneres sin importarle lo que recibe de estos. En el apartado que ocupa la transexualidad, Jorgen Ureña con *Abrázame como antes* (2016) nos hace sentir el dolor a la par que la ternura como espectadores de las vidas de estos personajes que el entorno margina sin piedad. Panamá aporta dos incursiones dentro del cine que aluden al cambio de sexo, por un lado, *Todos cambiamos* (2019) de Arturo Montenegro protagonizado por la española Arantxa de Juan y por otro el increíble documental de Annie Canavaggio *Liza... como ella* (2005), donde la protagonista vive en la Comarca Guna Yala, en las islas conocidas como San Blas, dedicada al arte textil tradicional de las molas, con la peculiaridad que aporta ser un hombre criado como mujer desde su nacimiento. Todas las películas aludidas muestran a través de sus expresiones la necesidad del cine centroamericano de normalizar la diversidad sexual, aunque en alguna ocasión se conviertan en representaciones idealizadas.

Desplazamiento de la mirada en el cine realizado por mujeres: paso del objeto al sujeto

El cine centroamericano del siglo xxi posee un marcado acento femenino, temas como el aborto, el infanticidio y la posibilidad de dar en adopción a los bebés una vez nacidos preocupan a varias directoras y es por ello que ofrecen sus trabajos cuanto menos en un intento de crear opinión en torno a ellos y de contribuir a la normalización del aborto en sus países de procedencia, estas son las palabras de María Lourdes Cortés al respecto:

En este sentido, el desafío de las cineastas, tanto en Centroamérica como en el resto del mundo, fue mostrar otra representación del cuerpo y del deseo. Si bien no existe una estética “femenina” —entre otras cosas porque “mujer” es una construcción sociohistórica cruzada por dimensiones de clase, etnia, cultura, nacionalidad, edad, identidad sexual etc.—, el cine de mujeres tiende a proponer a la mujer como sujeto histórico y centro de la narración⁸.

Los desafíos nuevos de los que se impregnan las realizadoras se aprecian de manera notable en la siguiente cita:

El placer que debería traer a los hombres un cuerpo femenino es sustituido por una sensación de empatía y culpa. Se puede argumentar que la mirada perturbadora de la heroína tras su giro no dirige solamente al voyeur diegético

8 María Lourdes Cortés, “Mujeres que filman mujeres”, en *Cine Centroamericano y caribeño siglo XXI*, (España: Extravertida Editorial, 2021), 21.



sino también al espectador masculino estradiegético. El cuerpo femenino en este momento deja de ser una fuente de placer para la mirada masculina, lo cual desgarrar una práctica empleada con tanta naturalidad en la cinematografía convencional⁹.

El aborto existe de forma clandestina y pone en peligro a la madre y el bebé en casos donde la economía se ve afectada por la escasez de recursos, es muy importante señalar que existen países como El Salvador donde la criminalización del aborto espontáneo puede conducir a las madres a la cárcel con penas superiores a 30 años. En el año 1997, Hilda Hidalgo y Felipe Cordero realizan un documental de gran valor sociológico, *Bajo el límpido azul de tu cielo*, título alusivo al himno nacional costarricense, donde vemos cómo miseria, machismo y falta de igualdad entre hombres y mujeres están instalados como fenómenos sociales de necesaria corrección. La directora nicaragüense Florence Jaugey es una de las voces más importantes a nivel cuantitativo en la denuncia y marginalidad de la maternidad precoz de niñas de 12 años con la inmisericordia de la utilización de sus cuerpos apenas niñas. Ejemplificada en sus películas, *De niña a madre. Episodios 1 y 2* (2003-2006), *Historia de Rosa* (2005), *El engaño* (2012), todas ellas con un aporte intersubjetivo añadido por parte de la directora en un intento de compartir conciencia y conocimiento de los hechos. La inocencia interrumpida por una sexualidad forzada y aceptada inconscientemente sin saber cómo evitar la situación, una agresión a la infancia inaceptable y reprobable.

Alexandra Latishev con *Medea* (2017) hace una propuesta filmica donde deja latir la posibilidad de ¿aborto o infanticidio?, con una puesta en escena opresiva y gélida, da pie a una historia triste y amarga vivida en soledad por su protagonista, una joven universitaria, María José, quien sale a bailar, beber, drogarse moderadamente, sexualmente activa y libre a la hora de elegir sus parejas, sin mirar las consecuencias de sus actos. De forma severa, áspera y desalentadora, en el baño de su casa, en la más infinita y larga de las soledades, la directora marca los sucesos más sórdidos, frenéticos y enajenados. Con *Aurora* (2021), Paz Fábrega abre con unas palabras, cuestionamientos en boca de una de las protagonistas principales: “¿¡No les ha pasado cuando ven un edificio en construcción, que está todo el andamiaje y es tan hermoso!, y luego le quitan el andamio y ¡el edificio está horrible! ¡Qué lástima que el mundo no se pudiera quedar en eso, en puros andamios!?”. Asistimos al embarazo involuntario de una niña de 17 años. En su cotidianidad se cruza una maestra y arquitecta de vida independiente quien le abre un abanico de opciones para enfrentar su maternidad que la madre impedirá

9 Qi Fang, *La mirada de Gong Li. Estudio del sujeto actoral femenino en el cine chino* (España: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2020), 82.

sin ningún respeto a la postura de la hija. La salvadoreña Celina Escher con *Fly so far* (2020) cuenta con todo detalle el proceso de bajada a los infiernos de Teodora Vásquez, mujer acusada de asesinato por aborto espontáneo. El Estado salvadoreño se ha encargado de implantar una ética que tiene por costumbre convertir en virtud la maternidad sin pensar en las consecuencias de esta, dejando de lado las virtudes de la inteligencia y la razón. Propuestas cinematográficas valientes, cargadas de empatía por parte de las directoras donde se deja sentir la sororidad y la fuerza de las demandas, de inigualable peso en la denuncia de la criminalización que existe en torno al aborto en los países centroamericanos.

Las palabras recogidas por María Lourdes Cortés son indicativas de la aportación del cine realizado por directoras:

Un aspecto esencial es, como ya dije, el acercamiento al cuerpo y al deseo, sobre todo a partir de un tratamiento basado en sensaciones y estímulos táctiles. Muchos de estos filmes proponen una estética en la que predomina lo onírico, lo simbólico e incluso lo mágico, así como la ruptura de la estructura aristotélica y la utilización de ritmos pausados, silencios y finales abiertos¹⁰.

Dentro del amplio espectro de temáticas que las directoras tratan en sus películas y con una tendencia natural a estar al servicio del desamparo, los invisibles, se muestran en estas imágenes que llevan implícitas un inherente dolor. Existe una frontera que marca la ficcionalidad y el documental, aunque en algunos casos se produzcan hibridaciones entre los géneros de muy recomendable visionado. Dentro de las películas que son ficciones aparece dos temas importantes: la convivencia familiar y la contemplación de las personas mayores. La costarricense Antonella Sudasassi en *El despertar de las hormigas* (2019) se plantea lo oportuno o inoportuno que tiene para su vida el parir un tercer hijo. La directora intercala sensualidad, deseo, autoerotismo y unos planos de detalle que con anterioridad no eran habituales en el cine centroamericano. Hilda Hidalgo con *Violeta al fin* (2017) sorprende al depositar el protagonismo de la historia en una mujer de setenta y dos años que vive sola al cuidado de su bonito jardín planificando su futuro. Toda una revolución estética el que una mujer de esta edad adquiera tanta notoriedad. Brenda Vanegas con *Volar* (2020) arriesga fuerte con una historia en torno a la convivencia de una mujer española víctima de la enfermedad de Alzheimer y una migrante que la cuida.

La emergente denuncia a través de la visibilidad de los abusos sexuales a las niñas y las mujeres encuentran sus mejores denuncias en las películas de Ishtar Yasin con *Florenxia de los ríos hondos y los tiburones grandes* (1999) y *El camino* (2007). En el primer cortometraje contemplamos cómo una niña de 6 años escapa

10 Cortés, “Mujeres que filman...”, 24.



de la realidad de la violencia de género a través de las historias que le narra su mamá, entrando en un imaginario de pesadilla. Con la segunda incursión en la violencia que se ejerce contra los niños aparecen Saslaya y Darío, dos niños que sobreviven en el basurero de la Chureca, Managua. Niños invisibles ante los ojos de los demás que ocupan los márgenes sociales. Una apuesta narrativa la de la directora que dejará sentir el conflicto que el entorno genera en los niños protagonistas, dos víctimas estratégicamente posicionadas para ganarse un mundo lleno de oscuridad, subterráneo y delictivo. Con *Agua fría de mar* (2009), Paz Fábrega apuesta por una situación que crea desconcierto en el espectador provocada por una pequeña niña que avanza en la oscuridad de la noche sin que nosotros como espectadores sepamos de qué huye ni qué busca, pero nos inquieta su peregrinar. La película de ficción guatemalteca dirigida por Ana Virginia Bojórquez y Lucía Carreras, *La casa más grande del mundo* (2015), narra la historia de una niña maya que tiene que sacar por primera vez al rebaño y una de sus ovejas se le extravía. Sometida a retos demasiado grandes para su corta edad nos pasea por sus miedos. Una película especial y mágica donde la sensibilidad y la ruralidad toman el protagonismo natural que demanda lo ético. Por su parte, Verónica Riedel con *Cápsulas* (2011) incursiona en el mundo del tráfico de drogas en la vida de un niño que tiene una familia desestructurada y compleja.

El cine documental centroamericano que firma con nombre de mujer tiene una calidad notoria. Sus narrativas oscilan en torno a las pérdidas de familiares y amigos, la reconstrucción de la memoria y la denuncia de la impunidad entre otras cuestiones, como expresa Sádaba en su libro *EL amor contra la moral* (1988):

Tanto es así que autores nada amigos del emotivismo distinguirán entre lo que es *bueno* y lo que es un *deber*, considerando que lo segundo tiene que ver con nuestras relaciones externas, con nuestros semejantes, mientras que lo bueno sería lo más interno, lo que atañe a nuestra visión moral de uno mismo y del mundo ¹¹.

Marcela Zamora es una de las miradas más incisivas y denunciante con las que cuenta no solo El Salvador, por extensión Centroamérica. A través de sus minuciosas y concienzudas investigaciones ha contado en su trilogía *María en tierra de nadie* (2011), *El cuarto de los huesos* (2015) y *Los ofendidos* (2016), la historia de su país y la aniquilación llevada a cabo por la Fuerza Armada del Salvador durante la guerra, junto al calvario que sufren las mujeres al migrar a los Estados Unidos para procurarse a sí mismas y a sus familiares una vida mejor. Junto a ella, Brenda Vanegas con *Altares* (2010) narra la masacre del Mozote, memoria íntima de las abuelas donde se produjo la quema de todo lo vivo.

11 Sádaba, "El amor...", 31.

Marcela Zamora en su película documental, *Los ofendidos* (2016), se pone cámara en mano frente a quien fuera el torturador de su padre, parecería que se olvidase lo incendiario que ello resulta tan solo por el hecho de grabarlo con la intención de denunciar el salvajismo y lo inhumano de los actos cometidos por un ser humano a otro de su misma especie. Las iniciativas depositadas en los hechos narrados conducen a la directora a la recuperación de la memoria histórica y a recrear el sufrimiento del pueblo salvadoreño, que sufría de una violencia institucional por parte del Estado y sus cuerpos de seguridad con los disidentes políticos, que se tomaban la tortura como un derecho normalizado y a su vez un trabajo. Esta denuncia de la violación de los derechos humanos se acompaña de la constancia de la explotación, la miseria y las guerras. Marlen Viñayo, en *Imperdonable* (2020), expresa en imágenes una visión del maltrato que tiene el personaje protagonista que recibe en su niñez toda la violencia de las guerras, la falta de cuidado se ve reflejada en una personalidad, irracionalidad y posibles mentiras que no han sido sustituidas por una colectividad humanizante.

Así, al igual asistimos a las matanzas masivas de las poblaciones indígenas en Guatemala y de las poblaciones civiles campesinas pobres con ejecuciones sumarias que no eluden los problemas de la realidad propia e inmediata, dentro de una sociedad inarmónica y heterogénea que sigue en crisis permanente con una sociedad discriminada y cotidianamente víctima de represalias, en continuo estado de peligro.

Javier Sádaba, haciéndose eco y reinterpretando a Kant, indica lo siguiente:

...si en la moral uno se relaciona, respeta y hasta “ama” a *toda* la humanidad, en el amor se ama exclusivamente a *uno solo*. En la moral *uno* está en *todos*. En el amor *todo* está en *uno*. Quizá una situación intermedia, tanto en intensidad como en cantidad, sea la de esa pasión tranquila que es la amistad ¹².

Películas centradas en el dolor, la extinción y la búsqueda de los desaparecidos por las matanzas de la guerra de las guatemaltecas Ana Bustamante, *La asfixia* (2018); Ana Lucía Cuevas, *El eco del dolor de mucha gente* (2011); Anaïs Taracena, *El archivo una mirada en el tiempo* (2017) e Izabel Acevedo, *El buen cristiano* (2016).

Las directoras mencionadas se convierten en científicas sociales al realizar películas que investigan y estudian el comportamiento humano dentro del contexto social, y exponen una valoración social de los seres humanos entre ellos y las consecuencias de sus comportamientos. Ante hechos tan brutales como las guerras civiles y las crisis económicas de un calado no conocido, plantean sus

12 Sádaba, “El amor...”, 55.



consecuencias. Dictaduras, exilios, precariedad y violencia documentan la biografía de los países centroamericanos. Su posición intelectual informa de la orientación y desazón de sus películas. Los testimonios que se adivinan a través del trabajo de investigación previa dan una idea de su compromiso social que las alejan del estado de amenaza en que se encuentran a día de hoy. Se centran en el dolor, las desapariciones forzosas y la búsqueda de los desaparecidos por las matanzas de las guerras. Sus vínculos sociales y familiares las unen en un deseo permanente de buscar la verdad en sus abuelas, sus madres y otros parientes. Asistimos a un recorrido trágico e indignante en el transcurso de sus investigaciones donde hay que señalar la importancia de la aparición de los archivos policiales que son el testimonio real de que los sucesos ocurrieron, fotografías, documentos firmados, órdenes de asesinato...

La filósofa española Adela Cortina piensa que uno de los mayores frenos que enfrentan las sociedades es la intolerancia existente entre las posturas de los unos y los otros. En sus palabras:

Cabe decir entonces que la virtud de la intolerancia es siempre superior a la intolerancia, pero puede favorecer las actuaciones verbales de los intolerantes. Por eso, a mi juicio, la tolerancia es superior a la intolerancia, pero la virtud que realmente supera a la intolerancia es el respeto activo. Quien respeta a otros difícilmente pronunciará discursos intolerantes que puedan dañarlos¹³.

Conclusiones

Al inicio de este artículo han sido varias las preguntas que se han planteado y no todas pueden ser contestadas con la misma certeza que los propios trabajos de los directores certifican. Considerar que el cine que se hace en El Salvador, Guatemala y Honduras, triángulo norte de Centroamérica, sí se presta a la reflexión política y social. Los testimonios de las personas que han sobrevivido a las guerras y torturas narran sus vivencias mostrando casos de importantísimo valor, donde no solo la víctima cuenta su versión de lo vivido, al igual el victimario relata actos infames donde participó. Con ello se dan pasos hacia la impunidad en una pretensión de dar notoriedad a los sucesos y que los asesinos paguen con cárcel las consecuencias de sus actos. Mediante la transversalidad intergeneracional se logra un debate que, en varios casos, se han llevado al parlamento y han conseguido penalizar a quienes salieron indemnes de sus crueldades y a rebajar las penas en aquellos que fueron criminalizados errónea y absurdamente. Los análisis en torno a las guerras permanecen inconclusos al no haberse investigado todos los asesinatos y desapariciones. Los tres países aludidos se encuentran muy lejos del entendimiento social y de la convivencia en paz. Los conflictos heredados de las

¹³ Cortina, "Aporofobia...", 52.

guerras, con sus deshumanizantes efectos provocados, son de costosa solución y un reclamo importante en espacios de educación, salud mental y vida digna. La población infantil hereda una sociedad enferma a todos los niveles.

Ética y estética son contempladas por los directores centroamericanos con altas cotas de denuncia, reflejo de lo que cuentan en sus trabajos. La estética del horror no siempre viene acompañada por las imágenes brutales, sino por la fobia de lo que se narra de manera oral y podemos imaginar lo ocurrido detrás de los protagonistas reales de lo acontecido. Una estética que pretende no herir la sensibilidad del espectador, pero sí ponerle ante los hechos en un intento de búsqueda de solidaridad y negación del desprecio que sufrieron sus familiares y amigos en su búsqueda infructuosa de la verdad. Término siempre enjuiciado, escondido y censurado por los culpables y los que a través de su silencio y falta de resolución contribuyen a acrecentar más el fantasma del horror. La moral en relación con el comportamiento humano es vivida, como en ninguna otra región, como una ética activa e inductora del cambio de conducta, intentando los directores corregir facetas impuestas años anteriores que son muy cuestionables, por los daños causados en los que se alejaban de la política que imperaba, los marginados y los invisibles.

La posición ocupada por las directoras centroamericanas dentro del panorama cinematográfico expuesto nos sitúa ante nuevos lenguajes narrativos que se centran más en el detalle, lo simbólico y la reivindicación de derechos humanos que se retrasan, como es la despenalización del aborto, la visibilidad de la homosexualidad en un intento de erradicar la homofobia, la reivindicación de la educación y todo aquello que desiguala las conductas de los seres humanos. Las protagonistas de las películas realizadas por mujeres dejan de ocupar el lugar que se les han asignado clásicamente de objeto y pasan a ser sujeto protagonista de las historias.

Referencias bibliográficas

Cortina, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. España: Paidós Estado y Sociedad, 2017. (Quinta edición).

Sádaba, Javier. *El amor contra la moral*. España: Arnao Ediciones, 1988.

García Diego, Charo, Aarón Rodríguez Serrano, Antonio Peláez Barceló, Claudia Baricco, Javier Payeras, Javier Tolentino, Jorge Fernández-Mayoralas Álvarez, Karen Poe, Luis A. Leandro Trujillo, María Lourdes Cortés, Miguel Martín, Rafael Gordon, Sergio Valdés Pedroni, Servio Tulio Mateo Ponce. *Cine Centroamericano y caribeño siglo XXI*. España: Extra-vertida Editorial, 2021.

Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. España: Herder Editorial, 2017.

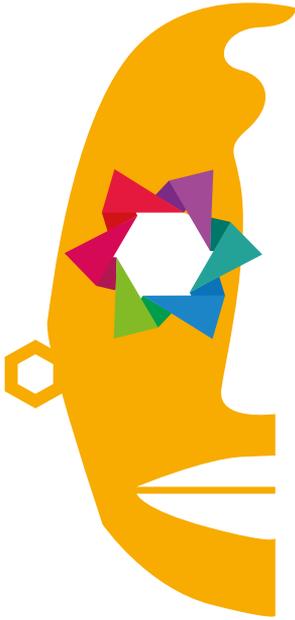


Qi, Fan. *La mirada de Gong Li. Estudio del sujeto actoral femenino en el cine chino*. España: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2020.

Martin Imer. “La vida en un cine. Cine en serie. Cine en serio” <https://lavidaenuncine.wordpress.com/2021/04/25/bertrand-tavernier-el-humanismo-como-arma-de-construccion-masiva/> (consultado el 7 de octubre 2021).

Aprender lengua es fácil. Comentario de dos proverbios de Machado. <https://aprenderlenguafacil.com/2018/04/29/comentario-de-dos-proverbios-de-machado/> (consultado el 7 de octubre 2021).

Grupos étnicos de América central https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/1o%20Recursos%20Digitales%20TS%20licencia%20CC%20BY-SA%203.0/02%20CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20s%206%20Grupos_%C3%A9tnicos_de_Am%C3%A9rica_Central.pdf (consultado el 14 de febrero 2022).



**María del Carmen
Caña Jiménez**

Virginia Tech
España/Estados Unidos

Intertextualidades fílmicas: *Cinema Libertad* o la tesis cinematográfica de Arturo Menéndez

Filmic intertextualities: *Cinema
Libertad* or the cinematographic
thesis of Arturo Menéndez

RESUMEN

Las páginas a continuación giran en torno al salvadoreño Arturo Menéndez y buscan esclarecer el lenguaje cinematográfico del autor a partir del análisis de la intertextualidad contenida en *Cinema Libertad* (2009). En ellas arguyo que, en *Cinema Libertad*, Menéndez propone la tesis de lo que será su producción como cineasta y sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. En *Cinema Libertad*, Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine y la libertad artística del autor al tiempo que invita a reflexionar –aunque de forma más íntima, crítica y meditativa que producciones audiovisuales más convencionales de la región– sobre las violencias que aún aquejan El Salvador.

Palabras clave: *Cinema Libertad*, Arturo Menéndez, cine salvadoreño, *Malacrianza*, cine centroamericano

ABSTRACT

The following pages revolve around Salvadoran Arturo Menéndez and seek to clarify the author's cinematographic language based on the analysis of the intertextuality contained in *Cinema Libertad* (2009). In them I argue that, in *Cinema Libertad*, Menéndez proposes the thesis of what his production as a filmmaker will be, suggesting different ways for the aesthetic and ethical renewal of Salvadoran cinema. In *Cinema Libertad* Menéndez advocates for the creative capacity of cinema and the artistic freedom of the author while inviting us to reflect –albeit in a more intimate, critical and meditative way than more conventional audiovisual productions in the region– on the violence that still afflicts El Salvador.

Keywords: *Cinema Libertad*, Arturo Menéndez, Salvadoran cinema, *Malacrianza*, Central American cinema

En *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005), María Lourdes Cortés afirma que la producción cinematográfica de la región centroamericana “es quizá una de las más desconocidas e invisibles de la cinematografía mundial”, debido, en parte, a los conflictos bélicos, golpes de Estado, dictaduras, desastres naturales y desplazamientos sociales en los que se ha visto inmersa la mayoría de las naciones del Istmo (2005, 17). Comenta también el lugar central que han ocupado “las imágenes ‘siempre perfectas del cine dominante’” en las pantallas de la región (2005, 17) al afirmar que el 99% de las salas de cine centroamericano proyecta solo películas procedentes de Hollywood, por lo que esto, unido a la escasez de recintos teatrales independientes, ha hecho que el público se haya acostumbrado únicamente a este tipo de películas (2018). Liz Harvey-Kattou y Amanda Alfaro añaden que “[w]hile ‘Latin American cinema’ as a category gained recognition and carved out a space in the globalized category of ‘world cinema’ since the 1960s, in Central America the wars and post-war years did not nourish cultural creation, especially in an industry as costly and knowledge-specific as cinema” (2018, 138), mientras que Andreas Cabezas Vargas y Julia González de Canales Carcereny comentan que, hasta muy recientemente, no se ha podido hablar de cines nacionales en la región debido a la falta de escuelas cinematográficas, mecanismos de subvenciones estatales o festivales de cine (2018, 164). Estas últimas señalan, sin embargo, que los recientes avances en la tecnología fílmica –o lo que se ha denominado el giro digital– han reducido los costos de la producción cinematográfica y han democratizado el acceso (2018, 164). Añaden a esto, la obtención de apoyo financiero transnacional conseguido a partir de la participación de Centroamérica en festivales de cine internacionales (2018, 164). Cortés comenta, en esta misma línea, que el cambio de siglo ha sido testigo de un incremento en la producción audiovisual centroamericana no visto antes (2018, 143). Mientras que en la década de los 90 la región produjo y proyectó un único largometraje, *El silencio de Neto* (1994), del guatemalteco Luis Argueta, en el período que va desde 2000 a 2017, se han producido y estrenado más de doscientas producciones cinematográficas de ficción (2018, 143).

Si bien la producción cinematográfica centroamericana ha encontrado numerosos obstáculos “reales y simbólicos”, no debe obviarse que “los centroamericanos h[an] intentado [siempre] producir imágenes de identidad, espejos propios” (Cortés, 2006). Cortés se queja, sin embargo, de la falta de conocimiento que hay sobre la tradición cinematográfica del Istmo y afirma que en Centroamérica existe el cine “desde antes de los años diez y que ya en 1912 se realizó una primera ficción fílmica”, pero que estos intentos, con frecuencia, han quedado “sumidos en el olvido”, tanto por el público, como por los mismos realizadores

de audiovisuales (2006).¹ Critica, también, que las investigaciones sobre el cine latinoamericano no suelen incluir la producción cinematográfica centroamericana y que nadie recuerde, por ejemplo, que en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, el cine de la región ganara premios internacionales o que “un filme sobre el conflicto nicaragüense estuv[iera] nominado al Premio Oscar a la mejor película extranjera” (2005, 18).² Para Cortés, “un país sin cine propio es un país invisible” (2006) ya que el cine es “el espejo sociocultural en que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autorreconocen, construyendo parte esencial de su identidad individual e histórica” (Getino, 1996, 13-4).

Las páginas a continuación giran en torno al salvadoreño Arturo Menéndez y buscan esclarecer el lenguaje cinematográfico del autor a partir del análisis de la intertextualidad contenida en *Cinema Libertad* (2009). Por medio de la intertextualidad en *Cinema Libertad*, yo arguyo que Menéndez propone la tesis de lo que será su producción como cineasta y que sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. Visibles en obras de autores clásicos de la talla de Platón, Aristóteles y Horacio (Martínez Alfaro, 269), las teorías en torno al proceso relacional que un texto mantiene con otro anterior pasan a conocerse con el nombre de “intertextualidad” cuando en la década de los 60 del siglo pasado Julia Kristeva acuñara este término para referirse a la relación que un texto mantiene con uno previo. Para Kristeva, “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (1980, 166). Si bien Kristeva fue la que acuñó el término de “intertextualidad”, su trabajo se nutre de los postulados teóricos previamente elaborados por críticos tales como Mikhail Bakhtin (dialogismo), quien sitúa el texto “within history and society, which are seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by reviewing them” (Kristeva 1980, 65), y Roland Barthes (criptografía). Igualmente, teóricos tales como Gérard Genette y Michael Riffaterre han contribuido de forma decisiva al campo de estudio en torno a la intertextualidad. A Riffaterre se le debe, por ejemplo, la atención prestada a la función del lector en el proceso de interpretación intertextual. En su opinión, y como bien recoge Kristeva, la lectura literaria es posible solo si el lector es capaz de reconocer que el texto no es solo una secuencia de palabras organizadas sintácticamente, sino que es, más bien, una secuencia de presuposiciones (1980, 627). Genette, por su parte, propone el concepto de transtextualidad al considerar que el de intertextualidad resulta inadecuado. Partiendo de la globalidad del término por él propuesto, elabora una taxonomía compuesta de cinco

1 Este desconocimiento no es exclusivo de la producción cinematográfica de la región ya que también la cultura narrativa escrita con la que Centroamérica cuenta desde mitad del siglo XIX ha “permanecido en las sombras”, tal vez porque “los discursos dominantes sobre la literatura centroamericana” han solido “privilegiar otros géneros y formas (como es el caso de la poesía y el testimonio) determinando así las instancias literarias y educativas” (Mackenbach 2007).

2 El filme nicaragüense al que hace referencia Cortés es *Estos sí pasarán* (1984) de Rossana Lacay, película galardonada en el Montreal World Film Festival.



subcategorías: la “intertextualidad” –“relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido” (11); la paratextualidad o “relación ... menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título... prefacios, epílogos, ... epígrafes, ilustraciones...” (11); la “hipertextualidad” o “relación que une un texto B (... hipertexto) a un texto anterior (... hipotexto)” (14), la “metatextualidad” o “comentario ... que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo ... e incluso ... sin nombrarlo” (13) y la “architextualidad” o “relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual ... de pura pertenencia taxonómica” (13). Sin haber pretendido ser exhaustiva en mi breve recorrido teórico sobre el concepto de intertextualidad –soy consciente de que dejo sin mencionar a autores tales como Jonathan Culler, Jacques Derrida o Linda Hutcheon–, no quiero pasar por alto la contribución de Michel Foucault en su discurso sobre la lengua pronunciado en 1972 en el que muestra su desacuerdo con respecto al aislamiento del texto con respecto a la historia y la ideología tal y como lo concebía Roland Barthes. La cultura, para Foucault, es entendida como discursos que intersectan entre sí y se erige como una forma de intertextualidad que enfatiza la producción de la ideología (Martínez Alfaro, 1996, 282). Para Foucault, en la intertextualidad juegan un papel muy importante no solo las formaciones discursivas sino, también, las no discursivas, tales como las instituciones y disciplinas (Martínez Alfaro, 282). Al analizar el corto salvadoreño a partir de la intertextualidad no es mi intención ceñirme, en las líneas a continuación, a una definición específica propuesta por los teóricos aquí mencionados. Me sirvo, más bien, de una aproximación comprensiva al concepto de intertextualidad y solo cuando lo crea conveniente aludiré a ciertas especificidades.

Las páginas que siguen se dividen, pues, en tres secciones. La primera está dedicada a Arturo Menéndez (1978), a su lugar central dentro de la cinematografía salvadoreña y a la aclamación crítica de su trabajo, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. A esta le sigue la parte dedicada –en línea con el trabajo de Foucault– a la intertextualidad contenida en lo que él denomina formaciones no discursivas. El enfoque, en esta sección, está dedicado a las relaciones de significado que el espacio geográfico, las instituciones y los espacios vividos transfieren al cortometraje y al mensaje que este busca transmitir sobre la cinematografía salvadoreña. Las significaciones que se desprenden de estas relaciones permitirán situar la acción en un determinado contexto histórico –el del período de posguerra–, siendo este mismo el contexto histórico al que Menéndez busca aproximarse con originalidad creativa en su producción. La última sección, que a su vez está dividida en varias partes, está dedicada a explorar la presencia intertextual o transtextual –si se prefiere usar el término más global propuesto por Genette– de elementos formales, estéticos, críticos, etc., de reconocidas obras cinematográficas dentro de la producción de Menéndez. La aproximación intertextual a *Cinema Libertad* me va a permitir, así, mostrar la

manera en que Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine y la libertad artística del autor al tiempo que nos invita a reflexionar –aunque de una forma íntima, crítica y meditativa– sobre las violencias que aún aquejan El Salvador.

Menéndez, el cine salvadoreño y su aclamación crítica

Director y guionista de tres cortometrajes –*Parávolar* (2008), *Cinema Libertad, Nada* (2016)– y dos largometrajes –*Malacrianza* (2014) y *La palabra de Pablo* (2018)–, Menéndez empieza a obtener reconocimiento internacional a partir del estreno de *Cinema Libertad*, al quedar este corto como finalista en el Berlin Today Award (Aguilar, 2018) y circular posteriormente por decenas de festivales internacionales. *Malacrianza*, por su parte, es la primera película salvadoreña que ha participado en más de treinta festivales y fue estrenada en el prestigioso AFI Latin American Film Festival en Washington DC y seleccionada en festivales tales como el Festival de Cine de La Habana, el de Chicago, el de Panamá, el de Innsbruck, el de Costa Rica y el de Vancouver. *Malacrianza* ha sido también galardonada, entre otros, con el Pixels Award en 2015 –premio cuya dotación económica le sirvió a Menéndez para financiar su segundo largometraje–. *La palabra de Pablo* ha sido también distinguida con seis premios internacionales y de ella llegó a decirse, incluso, que podría ser el primer largometraje salvadoreño en aspirar a convertirse en la nominación a la mejor película extranjera de los Premios Oscar (Aguilar, 2018) –aspiración que quedó solo en ello ya que, como el mismo Menéndez comenta, cometieron un gran error al permitir que HBO, que había comprado sus derechos de emisión, la estrenara antes de que pudiera ser nominada (Trauring, 2018). Junto con HBO también Sony compró los derechos del filme lo que reafirma el lugar destacado que ocupa el director dentro de la producción cinematográfica de la región. Según Carlos Aguilar, “El Salvador’s infrequent film industry is the last frontier among Central America’s emergent national cinemas. For decades, Salvadoran fiction works has [sic] been nearly absent from international festivals with the exception of a few shorts or projects shot in the country by foreign nationals”. Menéndez se erige como una excepción en el país al haber logrado con mucho éxito hacerse un espacio, tanto dentro como fuera de El Salvador, con lo cual llegó, incluso, a ser considerado, según la revista *Forbes*, como “una de las 25 personalidades más influyentes en la región” (Márquez, 2018) y como “modelo de productor que El Salvador necesita para dar continuidad a su historia cinematográfica” (Menjívar, 2015).³ Llama la

3 No estoy diciendo con esto que la producción cinematográfica salvadoreña haya sido inexistente hasta el momento. Como bien recoge Cortés, El Salvador ya “realizaba films a colores durante los años cincuenta” y “había producido un primer largometraje en 1927: *Águilas civilizadas* de V. Crisonino, E. Bianchi y A. Massi” (2005, 22). Entre los numerosos filmes salvadoreños compilados por Cortés destacan *Camino de esperanza* (1959) (2005, 124); *El carretón de los sueños* (1973) (2005, 127); *El rostro* (1961) (2005, 538); *Los peces fuera del agua* (1970) (2005, 117); *El pirata negro* (1955) (2005, 188); *Cinco vidas y un destino* (1956) (2005, 189); *Topiltzín* (1975) y *El gran debut* (1976) (2005, 538).



atención, sin embargo, que a más de diez años del estreno del cortometraje que le daría reconocimiento internacional, su producción cinematográfica no haya todavía captado la atención de la crítica académica, con la excepción de un único trabajo que publiqué en 2018 sobre *Malacrianza*.

***Cinema Libertad*, o la luz entre los escombros**

Cinema Libertad es un corto de veinticinco minutos producido por Freelance Studios, Meridiano 89 y Unos cuantos perros, que narra el amor que dos niños de escasos recursos, Nacho (Edgar Aquino) y Ela (Tatiana Grande), sienten por el cine y la ilusión que ambos comparten por devolverle la vida al Cine Libertad –cine real abandonado y habitado por indigentes en los años que siguen a la firma de los Acuerdos de Paz–. Valiéndose de pequeños recortes de papel, de un rayo de luz y de grandes dosis de imaginación, los pequeños inventan historias a partir de las sombras de sus recortes en un ambiente que, aún desolado por la guerra, desprende y engendra una indudable belleza. En su trabajo doctoral sobre el cine centroamericano, Jasper Vanhaelemeesch arguye que “[t]he images that the two children are projecting onto the screen amidst the urban and social decay of an abandoned cinema in San Salvador metaphorically indicate the need for a renewal of a narrative and modes of communication to rise from the rubble left behind by the conflicts” (2021, 16). Defiende también que, por medio de este corto, Menéndez expresa su deseo de manifestar el potencial de creatividad y diversidad inherente en las identidades culturales de la región, un potencial que ha quedado, con frecuencia, relegado a un segundo plano a favor de representaciones homogeneizadas y afligidas de la realidad (16) en línea, añadido yo, con el cine de la pobreza que tanto caracterizó la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano y que sigue produciéndose en la región. Totalmente de acuerdo con esto, yo sostengo que, en *Cinema Libertad*, Menéndez propone, por medio de la intertextualidad, la tesis de lo que será su producción como cineasta en tanto sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. A través de la imaginación y la determinación de Nacho y Ela, y de la presencia de elementos intertextuales tanto discursivos (presencia de carteles de películas) como no discursivos (espacios vividos, instituciones y lugares geográficos), Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine al tiempo que invita a reflexionar –de una forma más íntima, crítica y meditativa que las producciones audiovisuales más convencionales de la región– sobre las violencias que continúan asolando no solo a El Salvador sino, también, a Centroamérica.

Menéndez no es, sin embargo, el único ni el primero en defender la necesidad creadora de los artistas centroamericanos, y añade así su voz a la de otros que vinieron antes que él. Ya en 1988 el nicaragüense Frank Pineda (1956-) sugería algo similar en su primer cortometraje de ficción, *El hombre de una sola nota*. Como

bien señala Cortés, este cortometraje se erige como “la metáfora de la necesidad creadora del ser humano y, en particular, de los artistas centroamericanos” (2005, 393). Por medio de una estética sencilla y en blanco y negro, la cámara sigue los pasos de un hombre anónimo que, deambulando por las desoladas y destruidas calles de la ciudad, hace frente al miedo y a la represión para reunirse con una orquesta sinfónica en la que tiene a cargo la ejecución de una única nota musical. Esta nota, si bien sencilla, es una muestra de la fuerza creativa que aún prevalece entre los escombros y es también un claro ejemplo del poder que el trabajo artístico tiene en la construcción de un proyecto comunitario. Algo similar tiene lugar en *Cinema Libertad*, aunque con una estética mucho más alegre, juguetona y colorida. La historia transcurre en el histórico teatro del Cine Libertad, ubicado en la Plaza del Capitán General Gerardo Barrios en el centro histórico de la capital salvadoreña.⁴ La elección de un teatro real como espacio en el que se desarrolla la capacidad creativa de los niños y el título *Parávolar*, en la modesta pantalla que el adulto Nacho contempla interesadamente mientras regenta un humilde puesto de películas al final del corto, invitan a pensar la función autorreflexiva de la obra.

Cinema Libertad se abre con Nacho dormido en el suelo del teatro y con un grupo de indigentes descamisados intercambiándose insultos y refriegas. La orfandad e inocencia del niño contrastan al tiempo que se alinean con la desprotección y la violencia de los allí presentes. Todos parecen habitar el abandonado recinto y el alboroto causado por los insultos de los adultos pone fin al plácido sueño del pequeño cuyo despertar va acompañado de un movimiento de la cámara que inmediatamente adopta su punto de vista. Es a través de su mirada que el espectador accede al esperpéntico retablo de personajes que pueblan el abandonado edificio: un grupo de jóvenes indigentes y aparentemente delictivos; una señora vestida de rigoroso luto que –en un improvisado altar– reza en voz alta mientras que una fotografía del Papa Juan Pablo II parece saludar al espectador; un solitario y apático anciano que cierra sus ojos al mundo mientras se reclina en una de las butacas del teatro y una prostituta que se acicala para la tarea bajo la protección de los santos idolatrados en el altar. Este esperpéntico retablo de personajes y las acciones de cada uno de ellos funcionan a modo de intertextos no discursivos que le sirven a Menéndez para establecer el contexto histórico-social en el que tendrá lugar el original acto creativo de los niños –el de un San Salvador de posguerra.

Si bien la Plaza Gerardo Barrios es la ubicación real del Cine Libertad, el corto se esfuerza por otorgar un cierto protagonismo a esta plaza en diferentes momentos, lo cual sugiere que la historia o las relaciones textuales en ella contenidas –los

4 El centro histórico de San Salvador es raramente transitado y visitado debido al alto grado de violencia que ahí tiene lugar. Menéndez, por medio de su cortometraje, reimagina otro mundo posible para el centro histórico de la capital, reimaginación que es fuertemente agradecida por los espectadores tal y como ponen de manifiesto los comentarios de estos en algunas de sus entrevistas publicadas en Youtube.



disturbios provocados con ocasión del funeral del arzobispo Óscar Romero y la celebración del final de la Guerra Civil salvadoreña en 1992— son importantes para lo que el corto quiere contar.⁵ Como si de un palimpsesto histórico se tratara, o hipertexto si se prefiere usar de forma un tanto libre el término propuesto por Genette, la presencia de la plaza contiene dentro de sí significaciones históricas que dotan a la acción de un anclaje en el espacio y el tiempo —el de los años de la posguerra salvadoreña y la consecuente e “inconclusa” transición democrática— e invita a pensar la historia del país en línea con las peripecias infantiles.⁶

La tierna y detenida mirada de Nacho hacia la pobreza, la soledad y la violencia que envuelven las vidas de aquellos que habitan el abandonado teatro pone al descubierto al tiempo que individualiza el desamparo de una población que, víctima de la guerra, ha quedado huérfana de la protección estatal. La orfandad de Nacho se hace extensible, así, a todos los que habitan el deteriorado y abandonado recinto y, si entendemos el teatro y sus habitantes como microcosmos de la nación, su orfandad se hace extensible, también, a la del pueblo salvadoreño víctima de nuevas formas de violencia desencadenadas tras la firma de los Acuerdos de Paz como consecuencia de “la debilidad de las instituciones [y... de] la falta de canales y espacios sólidos de diálogo y entendimiento” (Rubio-Fabián 2012, 39). Cabe también señalar, entre los intertextos de los que Menéndez se sirve para situar la acción en un específico momento de la historia, la presencia de la fotografía del Papa polaco y el luto riguroso de la señora que le reza encarecidamente. Juan Pablo II visitó El Salvador en dos ocasiones: en 1983, en pleno conflicto bélico y en 1996, cuatro años después de la firma de los Acuerdos de Paz. Durante su primera visita, el Pontífice urgió al pueblo a poner fin a la violencia y a caminar juntos hacia la reconciliación y mencionó entre las numerosas víctimas a monseñor Óscar Romero (“Hace 37 años”, 2020). En su segunda visita, “recordó los efectos de la guerra en la población e hizo memoria de su llamado al diálogo sincero”, con lo cual mostró cómo trece años

5 El nombre de la plaza está dedicado al presidente José Gerardo Barrios Espinoza (1859-1863) que en 1910 fue reconocido como héroe nacional por sus esfuerzos por defender los derechos de los campesinos y proteger a la región centroamericana de invasiones extranjeras. Élmer L. Menjivar critica la elección tomada por Menéndez de hacernos creer “que estamos viendo a San Salvador de hace una década”, en vez de situar la acción en el presente de 2009, momento en el que se graba la cinta. Menjivar lo encuentra problemático porque todas las referencias físicas hacen pensar en el 2009, ya que una década antes, “el Cine Libertad estaba recién clausurado y sin tanto deterioro, el portal de Occidente era blanco [y...] el Palacio de la Policía no estaba restaurado” (2009). Lo que para Menjivar es una falla, “el intento de hacer cine de época cuando no se cuenta con los recursos para hacerlo”, para mí no es más que la libertad creadora que Menéndez se esfuerza por defender como elemento esencial del cine pues, ¿no es acaso la libertad en *Cinema Libertad* algo más que el nombre real del teatro en el que se desarrolla la historia?

6 Roberto Rubio-Fabián habla de transición inconclusa en el contexto salvadoreño porque “la persistencia de un sistema político polarizado y polarizante; los pocos avances en el desarrollo de los partidos políticos [...] la debilidad de las instituciones [...]; la permanente confrontación entre el gobierno con el empresariado [...] y la falta de canales y espacios sólidos de diálogo y entendimiento”, entre otros factores, han hecho que “a pesar de las energías concertadoras que liberaron los Acuerdos de Paz” la transición democrática en El Salvador no haya concluido todavía (2012, 39).

después de su primera visita y cuatro años después de la firma de los Acuerdos de Paz, la sociedad salvadoreña no había sanado todavía.⁷

En conexión con la falta de sanación de la sociedad salvadoreña, una especial atención merece el riguroso luto de la señora dedicada a la oración en el improvisado altar del recinto teatral. Pareciera que el rezo en este pequeño rincón, al margen de las instituciones estatales, es el único mecanismo de duelo del que dispone el individuo para asimilar los traumas y las pérdidas del pasado. La presencia del trauma se erige aquí como una de las formas intertextuales no discursivas que, en línea con lo expuesto por Foucault, forman parte del concepto de la cultura: en este caso de la cultura salvadoreña de posguerra. Para Ricardo Roque Baldovinos, “la oportunidad más crítica que se ha desaprovechado en estos años [de transición] es la asunción plena del pasado y, sobre todo, [de] la superación de un trauma nacional”, asunción que es fundamental para “la reproducción del proyecto hegemónico [neoliberal]” que trajo consigo la firma de los Acuerdos de Paz (2004, 1090). Para que se pueda llevar a cabo la superación del pasado, es imprescindible “asumir de forma directa [y no obviar o dar por superado] este trauma [...] de tal manera que sea posible procesar una labor de duelo pospuesta durante mucho tiempo” (2004, 1090). No es arbitrario, pues, que, en conexión con la presencia intertextual del trauma encarnado en la mujer enlutada, el espacio que ha sido resemantizado como lugar de oración esté delimitado por unas amplias y colgantes telas blancas. Si bien estas parecen proveer de privacidad el área del altar, también lo circunscriben a modo de fantasmas, y el fantasma, como ya teorizara Jacques Derrida, es aquello que “is neither present nor absent, neither dead nor alive” (Davis, 2005, 373). Asistir al fantasma es un requerimiento ético (2005, 373) y, haciéndose eco de Nicolas Abraham y Maria Torok, Colin Davis señala que el fantasma metonimiza “the undisclosed traumas” (2005, 374) por lo que la presencia de estos elementos a modo de intertextos no discursivos pone al descubierto el trauma que prevalece en la sociedad salvadoreña.⁸

En escasos dos minutos, y con una sensibilidad exquisita que en ningún momento cae en la degradada miseria del cine crítico y realista de la pobreza –como es el cine documental o la ficción realista– Menéndez logra, con éxito, poner en un primer plano el contexto de violencia y memoria traumática que impera en El Salvador sin reducir, sin embargo, su obra a eso. Tampoco Nacho se deja engullir por el ambiente de desolación que reina en el interior del teatro, sino que, más

7 La imagen del Papa Juan Pablo II ocupa también un lugar central en su episodio piloto de *Historias que dan miedo* (2012) –episodio que gira en torno a la aparición fantasmagórica de una niña que murió ahogada treinta años antes–. Nótese aquí también el juego del cineasta con las temporalidades y los asuntos no resueltos del pasado.

8 También la niña-fantasma de *Historias que dan miedo* y la protagonista de *Parávolas* iban ataviadas con largos y sueltos vestidos blancos, por lo que las telas blancas en conexión con la presencia liminal es un lugar común en la obra del salvadoreño.



bien, muestra su agencia para decidir qué realidad quiere tener ante sus ojos. Tras la aparición del título en la pantalla, el espectador ve a Nacho introduciendo una nueva rueda en un pequeño visor de diapositivas y acercando el dispositivo a sus ojos. Este simple gesto permite ser leído como la libertad del niño –y la de Menéndez– de elegir lo que su ojo/cámara debe plasmar. Si bien la presencia inicial de las secuelas sociales del conflicto bélico provee de contexto al corto, Menéndez no cae en la imperante corriente de las representaciones documentalistas de la realidad sino que aboga, más bien, por la libertad creadora y dedica los veintitrés minutos restantes –acabada la escena de los precréditos en la que se inserta esta primera escena– a reflexionar sobre la capacidad alegórica y la fuerza creativa del cine y la función de este en el proceso de reconciliación social.

Al igual que Nacho, también Menéndez creció siendo un apasionado devoto del cine. Si bien las vías para hacer cine en El Salvador nunca han sido fáciles, “eso no debe detener la creatividad” de uno, comenta Menéndez en una de sus entrevistas (“Nunca es fácil”, 2018). Para Menéndez uno tiene “que ser muy emprendedor para sacar adelante un proyecto” (“Nunca es fácil”, 2018). La falta de recursos no ha frenado la capacidad creativa de Menéndez ni tampoco la de Nacho y Ela quienes, valiéndose del trabajo en equipo, logran con éxito sacar adelante su proyecto artístico. En su función autorreflexiva, el corto hace un fuerte hincapié –como más tarde lo hará *Malacrianza* con las piñatas del entrañable don Cleo– en el detallado proceso de elaboración creativa. El filme presta atención y se detiene ante el descubrimiento del potencial creador del foco por parte de Nacho y ante el trabajo en equipo llevado a cabo por Nacho y Ela en lo relativo al diseño y recorte de las figuras a partir de papeles reciclados (personajes); la creación de la historia (guion); la incorporación de la música a partir de un abandonado radiocasete (banda sonora); la práctica escénica (ensayos) y, finalmente, la puesta en escena (estreno) en el histórico Cine Libertad. Esta puesta en escena ante una reconciliada audiencia compuesta por los mismos esperpénticos personajes que vimos al comienzo del corto contrapone la hermandad, la armonía y la paz –simbolizada en el sencillo compartir de las palomitas y en el colectivo disfrute de la historia– con el reñido ambiente que se respiraba al comienzo y muestra, así, el poder conciliador del arte entendido como proyecto comunitario.

Aparte del énfasis en el proceso de elaboración de la película, *Cinema Libertad* invita, también, a la autorreflexión cinematográfica a partir del curioso deambular de Nacho por las entrañas del teatro y de la presencia intertextual, tanto dentro como fuera del recinto, de carteles de películas de gran reconocimiento internacional. Movido por su curiosidad, Nacho se adentra en los espacios del teatro no abiertos al público. Es aquí donde observamos carteles de películas tales como *Marcelino, pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin

Tarantino y *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles. Más allá de mostrar algunas de las películas que posiblemente ocuparan la cartelera del cine durante el período en que este estuvo en uso, los carteles aquí presentes establecen una relación sintáctica con Nacho y lo que él representa, esto es, el germen cinematográfico o tesis metarreferencial del cine de Menéndez. Por medio de la intertextualidad, los carteles confieren al cortometraje un más amplio abanico de significaciones.

Intertextualidades fílmicas en *Cinema Libertad* o *Cinema Libertad* como hipertexto

***Marcelino, pan y vino* o la infancia como alegoría**

Marcelino, pan y vino es una película española que gira en torno a Marcelino, un niño huérfano abandonado en la puerta de un monasterio y criado por monjes. La presencia intertextual del filme español invita a reflexionar sobre el papel del niño protagonista en el cine de ficción –un papel que como ya comentó Carolina Rocha “is used as a vehicle, often allegorical, to question history [...] behavioral patterns, social ethos, and political ideologies of previous generations” (2014, xi-xii). Al igual que Marcelino tenía prohibido entrar en el ático del monasterio, pero guiado por su curiosidad desafía la prohibición y sube al lugar prohibido en el que se encontrará con el poder transformador de Jesucristo, también Nacho se adentra en un espacio no designado para los niños y es ahí donde descubre el potencial creador que emana de un foco de luz procedente de una ventana. El intenso brillo del sol lo ciega momentáneamente y lo obliga a protegerse los ojos con las manos. Es este involuntario movimiento de las manos lo que le hace percatarse de las sombras que estas crean gracias a la luz. El resplandor sobre la cara de Nacho recuerda al espectador al resplandor de Dios sobre la cara de Marcelino que unos segundos antes había visto plasmado en el cartel de la película. El foco de luz, al igual que Dios en la película española, son fuerzas creadoras y, en línea con lo postulado por Rocha sobre el potencial alegórico del niño, la película invita a pensar lo contenido en ella no desde el punto de vista de la realidad, sino desde el de la figuración, ya que, en definitiva, la transmisión de un mensaje por medio de un lenguaje figurado es la esencia básica del arte. Por medio de la escritura de la infancia en *Cinema Libertad*, Menéndez apela al espectador a interpretar su obra a partir de lo alegórico en vez del realismo, con lo cual sugiere que otras formas de hacer cine alejadas de la objetiva plasmación de la realidad son también posibles.⁹

***Touch of Evil*, o la integridad artística del autor**

Orson Welles, el director de *Touch of Evil*, es una figura clave en el cine clásico americano y un predecesor del cine moderno –cine interesado en “mostrar una realidad objetiva del ser humano” y en la “validación del director como autor

9 No debe obviarse aquí el gran éxito conseguido por la también salvadoreña *Voces inocentes* (2004), película que muestra la Guerra Civil salvadoreña a través de la mirada de un niño.



único del film” (Gutiérrez Correa) –. De *Touch of Evil* Menéndez transfiere a su corto –que a su vez es una alegoría de su visión del mundo como cineasta– el valor que para él tiene su papel como autor de su obra. Como bien señala Brooke Rollins, “[i]nterest in authorship has surrounded *Touch of Evil* since Orson Welles was hired, almost by chance, as its writer and director” (2006). No es arbitrario, sin embargo, que el cartel de la película sea el de la versión de 1998 y no el original de 1958. En la versión de 1958, Welles tuvo muy poca autonomía y “[d]issatisfied with Welles’s edited footage, Universal President Ed Muhl [...] ordered the film be completely recut” (Rollins, 2006). Esto, entre otros motivos, hizo que Welles se distanciara del proyecto y que Universal siguiera adelante sin él. Welles fue invitado, sin embargo, a asistir a la proyección de la película y fue este el momento en el que compuso el famoso informe de cincuenta y ocho páginas en el que le pedía a Muhl cambios específicos a la película, una película que ya tenía poco que ver con su visión original. Sus sugerencias fueron prácticamente ignoradas, razón por la cual se convirtió *Touch of Evil* en un fracaso crítico y comercial y en la última película de Welles para Hollywood. El informe elaborado por Welles durante la proyección de *Touch of Evil* se transformó, sin embargo, en la semilla de la versión de 1998 –versión que muestra “the desire to seek out and celebrate Welles’s presence as an authorial force within the filmic text” (Rollins 2006)–. Esta presencia autorial se hace evidente también en el cartel al concederle a Welles un lugar central y relegar al margen a Charlton Heston y Janet Leigh, un margen que en la versión de 1958 había sido ocupado por el mismo director. En la parte superior de este cartel se lee también: “Fully Restored to Orson Welles Original Vision!”, con lo cual se pone de manifiesto la importancia que la visión del autor tiene en el denominado cine de autor. Welles es, sin lugar a duda, un genio que luchó por su integridad artística y una “gran victoria para el cine de autor” (Riveroll 2014, 68). El hecho de que Menéndez opte por incluir la versión de 1998 en vez de la de 1958 en el cortometraje que, como yo arguyo, constituye su tesis como cineasta, podría interpretarse como su defensa por la integridad artística del cineasta y su deseo por desarrollar y defender su estilo propio –un estilo que Menéndez dejará entrever años más tarde en sus dos largometrajes–. Esto se observa, por ejemplo, en *Malacrianza*, largometraje alineado con la temática social que caracteriza el cine documental comprometido pero que, al igual que ya proponía en *Cinema Libertad*, no se interesa solo por plasmar las miserias sino también el optimismo y la solidaridad que subyacen bajo los escombros de la guerra. Esta solidaridad adquiere forma en el filme, por ejemplo, al final cuando, desoído por todas las instituciones estatales, la mara es la única que ofrece amparo al desprotegido don Cleo. Por medio de un lenguaje afectivo que hace al espectador partícipe de la diégesis (véase Caña Jiménez, 2018), Menéndez convierte a ese “touch of evil”, que es la mara en la conciencia salvadoreña e internacional, en posible aliada en el proceso de reconciliación social.



***Pulp Fiction*, o la renovación del cine**

Otro genio poco frecuente en el mundo del cine es Quentin Tarantino y no es coincidencia que la cartelera de *Pulp Fiction* aparezca situada al lado de la de *Touch of Evil* en el cortometraje. El mismo Guillermo Cabrera Infante estableció una conexión entre ambos directores cuando, refiriéndose a *Reservoir Dogs* (1992), del primero comentó que “[n]unca desde *El ciudadano Kane*, salvando las distancias dramáticas, el debut de un director ha[b]ía sido acogido por la crítica con mayor reclamo” (Osorio). Esta conexión entre Tarantino y Welles adquiere –según Oswaldo Osorio– “mayor fuerza si se aplica a *Pulp Fiction*” que, al igual que *El ciudadano Kane*, “rompió anquilosados esquemas [y...] propuso una renovación del cine”. Al igual que Welles, también Tarantino constituye un importante fenómeno del cine de Hollywood y del cine de autor (Osorio). Con el récord de taquilla para el cine independiente y siete nominaciones a los Oscar, incluyendo el del mejor guion, Tarantino logró demostrar el valor de la libertad creativa del cineasta y consiguió, con éxito, fusionar diversas tradiciones cinematográficas “no sin antes deconstruirlas” (Sanguino, 2019).

En línea con Orson Welles y Tarantino, también Menéndez busca, por medio de *Cinema Libertad*, mostrar su deseo de producir un cine de autor, esto es, “una obra original, distinta de la producción estereotípica de la industria” (Cortés 2005, 116) que le permita afirmar su sello estilístico personal. Este producto distinto que Menéndez quiere crear se deja entrever, también, en *Cinema Libertad*, cuando Nacho, por medio de sus recortes, muestra cómo el perro se come a la niña. Con un gesto de desagrado, Ela le dice que un perro no se puede comer a una niña, que no es justo, a lo que Nacho le contesta con un simple: “en *mi* película sí” (el énfasis es mío). Lo que aparenta ser un inocente comentario no es más que la clave para interpretar las intenciones del autor que aquí se está gestando. Nacho, al igual que Menéndez, sabe lo que quiere hacer con “su” cine y, si bien acepta los consejos de ejecución/producción dados por Ela, no está dispuesto a comprometer su guion. Clara muestra de ello se observa unos minutos más tarde. Después de reconocerle a Ela que tiene hambre y de aceptar la oferta de un poco de comida procedente de la casa de la niña –hambre que hace pensar, alegóricamente, en la escasez de recursos del cine salvadoreño– Nacho vuelve a poner los recortes de papel delante del foco de luz. Se observa en este momento que ha tenido en cuenta el consejo de Ela de usar palitos con los que manipular las formas de papel para evitar que se vean las manos, pero que ha ignorado por completo lo de que el perro no se podía comer a la niña. El arrítmico e inesperado aplauso de los ahí presentes muestra cómo la visión de Nacho –alejada de lo que es o no justo o aceptado– puede llegar a ser reconocida por la audiencia tal vez, precisamente, por alejarse de lo que es esperado, pues lo importante, según Menéndez, “es no dejarse llevar por lo que diga la gente [...] siempre habrá alguien que critique y



no esté de acuerdo [...] lo importante es no parar y dejarse llevar por la intuición y por lo que uno siente” (“Arturo Menéndez: ¡Un emprendedor...!”), 2015). Aquí podríamos reflexionar una vez más sobre el final de *Malacrianza* –totalmente inesperado para el espectador– o incluso sobre *La palabra de Pablo*, obra en la que Menéndez lleva a cabo una fusión original de la adaptación tropicalizada de la tragedia shakesperiana de Othello con un drama salvadoreño de posguerra.

Cinema Paradiso*, *The Graduate* y *Moonwalker*, u otras influencias intertextuales que nutren *Cinema Libertad

Unos minutos más tarde, y tras haber encontrado un aparato de sonido al que le faltan las baterías que Ela se ofrece a traer de su casa, los niños deciden organizar una función y cobrar “un bola” por entrada. Reciclan para ello antiguas carteleras de funciones que tuvieron lugar en el cine. Entre ellas el espectador puede reconocer *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, *The Graduate* (1967), dirigida por Mike Nichols y protagonizada por Dustin Hoffman, y *Moonwalker* (1988), dirigida por Jerry Kramer y Colin Shilvers y protagonizada por Michael Jackson.

Mientras recortan, Nacho comparte con Ela una versión un poco más elaborada del guion: que el niño se comió al perro y cuando vomitó al perro, el perro se comió al niño. Ela le responde con un simple “mmm” y una mueca de extrañamiento, dándole a entender que esta historia la convence menos aún. Esta breve escena pone al descubierto importantes claves de interpretación. Por un lado, la conversión de una pasión infantil en una producción artística a partir de la decisión de organizar una función y cobrar a “bola” la entrada. Esta conversión es paralela a la del propio Menéndez quien, desde muy pequeño, tuvo un gran interés por el cine y el arte, gracias, en parte, al contacto que mantuvo con artistas y actores que eran amigos de su padre, el pintor César Menéndez (Ramírez, 2019). Menéndez siempre se interesó por películas para adultos y ya a los doce años tenía claro que quería dedicarse al cine, “[g]rababa con una cámara VHS los eventos de mi escuela de forma empírica, aunque siempre buscaba la manera de aprender algo nuevo sobre las cámaras de video” –comenta– “[m]is compañeros de colegio me molestaban, me decían Arturo Spielberg” –añade (Menéndez citado en Ramírez, 2019)–. Por otro lado, deja entrever su esfuerzo y determinación por no desistir de la idea original de su guion. Si bien muestra haber dedicado tiempo a desarrollar la historia, sigue convencido de que el perro debe comerse a la niña. A diferencia de Ela, para quien es impensable o injusto que un perro se coma a una niña –al fin y al cabo, el perro nunca aparece como un animal enemigo en los cuentos infantiles–, Nacho muestra una originalidad creativa que se aparta de los formatos infantiles.

Finalmente, el acto de reciclaje de antiguas carteleras de cine procedente del extranjero permite ser interpretado de varias formas. Podría entenderse, por un lado, como la necesidad de que El Salvador muestre en sus salas de cine películas

salvadoreñas en vez de internacionales y que se haga eco aquí de lo criticado por Cortés sobre el hecho de que los cines centroamericanos se han acostumbrado a las imágenes perfectas procedentes del vecino del Norte, lo que hace que sea difícil consumir productos nacionales. Por otro, y es hacia esta hacia la que más me inclino, la presencia de las antiguas carteleras podría erigirse como una muestra, más, de algunas de las influencias extranjeras –o intertextos– que han nutrido *Cinema Libertad* y, por extensión, al autor salvadoreño.

Pareciera que la referencia intertextual a *The Graduate* –película con mayor recaudación de taquilla a nivel mundial en 1967 (Whitehead, 2011, 1) y galardonada con numerosos premios, entre los que destaca el premio al mejor director en los Academy Awards–, sirviera, únicamente, como ejemplo de éxito hollywoodense proyectado en el Cine Libertad. No obstante, su presencia también transfiriere al cortometraje significaciones más profundas, pues no debe olvidarse que la película fue duramente desacreditada por grandes nombres de la crítica cinéfila –como también la obra de Menéndez será a partir de *Cinema Libertad* criticada por algunos cinéfilos nacionales–. Entre los críticos de la película estadounidense cabe destacar a Pauline Kael, Andrew Sarris, John Simon y Jacob Brackman (Whitehead, 2011, 1). Este último publicó una inolvidable reseña de treinta y tres páginas en el *New Yorker* en la que criticaba *The Graduate* por no ser lo suficientemente política o, por lo menos, no lo abiertamente política que él habría deseado (Wilkinson, 2017). Pareciera como si Menéndez estuviera anticipándose al tipo de crítica que el corto y su posterior obra pudiera suscitar en una región cuya producción cinematográfica ha estado, por lo general, ligada al compromiso político y a la plasmación realista de la realidad. No estoy diciendo con ello que *Cinema Libertad* no tenga un compromiso ético –pues como ya mostré anteriormente el desamparo social y la violencia que aún persiste en El Salvador sirven de contexto y dotan de significación intertextual al proceso creativo a manos de los niños– sino que, tal vez, no lo esté de acuerdo a las pautas estéticas y éticas dominantes que buscan plasmar la dura realidad a través de mecanismos más realistas como lo es el documental o ficciones realistas como *Sobreviviendo Guazapa* (2008) de Roberto Dávila –“obra que da un buen paso del documental a la película de ficción sobre la guerra” (Sermeño citado en “Guazapa sobrevive”, 2015)–.¹⁰ Es posible, también, que por medio de la inclusión de *The Graduate*, una película de incomparable éxito internacional pero fuertemente criticada por críticos de renombre, Menéndez se esté abriendo a la crítica como lo hacen los grandes directores. En una de sus entrevistas, con ocasión del estreno de *Cinema*

¹⁰ No estoy diciendo con esto que la producción salvadoreña esté reducida al documental. Obras del período de posguerra tales como *Nacidos para triunfar* (1994) de Javier Durán –largometraje sobre el grupo musical salvadoreño de Jhosse Lora–, *Homeland* (1999) de Doug Scout, *Silencio del amanecer* (1999) de Claudia Amaya y *Medio tiempo* (2001) de Francisco Menéndez –obras de ficción que giran en torno a la migración salvadoreña a Estados Unidos– son buenos ejemplos de ello (Grégori, 2005).



Libertad, Menéndez llegó a pedir que se le criticase como “a una película más” pero que “dej[aran] de hablar del esfuerzo” (Baires, 2010), no aceptando la actitud paternalista y condescendiente con la que la crítica se aproxima a cineastas de industrias cinematográficas emergentes y mostrando así su deseo de ser alguien importante en el mundo del cine salvadoreño.

Los ecos de *Cinema Paradiso* se sienten también en *Cinema Libertad* y van más allá de las resonancias paratextuales. *Cinema Paradiso* narra la historia de Salvatore (Toto), niño de ocho años que tras la Segunda Guerra Mundial descubre su pasión por el cine y pasa su tiempo libre en el Cine Paradiso. De la mano de Alfredo, el pequeño Toto aprenderá poco a poco a manejar el gran proyector cinematográfico. Un desafortunado accidente prenderá fuego al teatro, dejará ciego a Alfredo y convertirá a Toto en el nuevo operador de lo que años más tarde pasará a ser el “Nuovo Cinema Paradiso”. El contexto de posguerra, la ingenua pasión infantil por el cine, la visión del cine como escapismo, el importante rol de la comunidad y el renacimiento de un recinto teatral en ruinas son intertextos de los que se nutre el cortometraje salvadoreño. A esto se une que la narrativa en *Cinema Paradiso* se desarrolla a partir del flashback de Toto, quien, tras haber salido de Sicilia –siguiendo el consejo de su mentor– para emprender su carrera como cineasta, regresa con ocasión de la muerte de este. Este retorno a los orígenes, podríamos decir, es lo que Menéndez plasma por medio de *Cinema Libertad* –el retorno al origen o la tesis de su identidad como cineasta–. Al igual que Toto, también Menéndez salió de su tierra (hacia Estados Unidos y Europa) para labrarse una carrera como cineasta. *Cinema Libertad* podría concebirse, así, como el regreso metafórico a la semilla de su formación como cineasta. Por medio de la presencia intertextual de *Cinema Paradiso* –película ambientada en la década de los cuarenta y cincuenta en pleno apogeo del neorrealismo italiano– Menéndez demuestra, como lo hace con las otras películas referidas intertextualmente, su amplia formación en las diferentes corrientes y tendencias cinematográficas internacionales. No estoy diciendo con esto que *Cinema Paradiso* sea un ejemplo de neorrealismo italiano, *Cinema Paradiso* es, más bien, un “art-cinematic melodrama” pero ambientado en el período de auge del neorrealismo (Galt 2013, 53). *Cinema Paradiso* se erige en un espacio liminal entre el “art cinema” y el cine popular y es esta liminalidad la que con frecuencia –señala Rosalind Galt– da lugar a un fácil rechazo por parte de la crítica elitista (2013, 53). Galt llama a este tipo de producción “popular art film”, ya que esta se nutre de géneros populares, pero circula nacional e internacionalmente a modo de producciones de prestigio (2013, 53). Destaca en este tipo de producción la presencia de lo que ella denomina “the pretty” –“a persistent rhetoric in film culture, in which decorative images are rejected [by elitist academics] as false, shallow or apolitical, and truth and value are instead located in the austere and anti-aesthetic” (2013, 55)–. En

Cinema Libertad abunda, como en *Cinema Paradiso*, “the pretty” en la forma de una retórica pintoresca y una estética visualmente rica pero esta belleza no socava la crítica política. En *Cinema Libertad*, Menéndez ya deja clara su intención de no sucumbir, como cineasta, ante la austera miseria y pobreza de la estereotipada imagen del subdesarrollo de la que son víctimas las imágenes generalmente estereotipadas del Sur Global. Por medio de la presencia intertextual de *Cinema Paradiso*, Menéndez lleva a cabo la defensa de una belleza estética del cine sin que esta belleza exista en detrimento de su compromiso ético o su prestigiosa circulación dentro y fuera de la nación.

Moonwalker, por último, es un filme musical antológico de carácter experimental que recoge –a modo de hipertexto– fragmentos (o hipotextos) de las diferentes etapas de la carrera del gran ícono del pop, Michael Jackson, y se enfoca, sobre todo, en la recepción de estos por parte de sus fans que, con frecuencia, anteponen la idolatría que sienten por el artista al pausado y detenido análisis de lo que su obra busca comunicar. La naturaleza intertextual de la película musical está también, y como espero haber mostrado por medio de este ensayo, presente en *Cinema Libertad* a partir de la referencia directa o indirecta a películas que, ya sea por su temática, su estética o su ideología, han influido en la formación de Menéndez como cineasta. Del mismo modo en que *Moonwalker* es un hipertexto musical que contiene dentro de sí hipotextos musicales, *Cinema Libertad* es una reflexión cinematográfica a partir de intertextos cinematográficos. La desatención al contenido de cada uno de los fragmentos que conforman la antología musical a favor del culto a la personalidad del artista contrasta, sin embargo, con la detenida atención prestada por Menéndez a cada una de las fuentes que de alguna u otra manera han influido en él. Cabe señalar aquí que la intertextualidad no siempre aparece de forma explícita, sino que también puede estar presente de forma indirecta por medio de la “alusión”, que es una forma menos literal de la intertextualidad, según la entiende Genette. Menjívar comenta, al respecto, que el “El coro de habitantes de Cine Libertad ... recuerda a los pordioseros de *Viridiana*, de Buñuel, y a los monstruos de Fellini en *Amarcord*” (2009) –obras que ponen de manifiesto un cierto surrealismo costumbrista y no debe olvidarse, aquí, que el surrealismo, como otras vanguardias, fue una influencia precursora del cine de autor (Cortés, 2005, 32)–.

El protagonismo de la presencia intertextual del cine se hace evidente, también, en la última escena en la que un Nacho adulto a cargo de un puesto de DVD se reencuentra con una crecida Ela. La escena se abre con un nuevo amanecer. La apertura del toldo que hace visible el variado género de las películas que el muchacho tiene a la venta, y que no me voy a detener a analizar por motivos de espacio, recuerda al espectador a ese abrir de ojos de Nacho en el Cine Libertad, una



década antes, y el esperpéntico retablo de personas indigentes es aquí sustituido por una amplia oferta de películas. El breve diálogo que Nacho intercambia con la desconocida reproduce literalmente lo ocurrido años atrás cuando Nacho le dice a la niña que cobrarán “un bola” (dólar) por entrada en su función. El dólar ahora es el precio que el muchacho cobra por las películas. Si bien en un principio esta última escena pareciera mostrar un cierto pesimismo al dar la impresión de que Nacho no ha conseguido cumplir su sueño de convertirse en cineasta, la breve aparición metarreferencial en la pantalla que el muchacho tiene ante sus ojos al anterior corto de Menéndez, *Parávolas*, muestra que entre los muchos títulos fílmicos de los que siempre se ha rodeado Nacho –textos fílmicos internacionales– ahora hay también uno nacional, lo cual demuestra así un futuro prometedor para el cine salvadoreño. Llegado este punto no puedo evitar preguntarme, como también lo hizo Óscar Cañas en la entrevista al autor con ocasión de la reproyección del corto en Youtube en 2020, si Menéndez tiene pensado “desarrollar la historia de *Cinema Libertad* aún más”, tal vez como “un largometraje” (Menéndez, “Hablando”). Solo nos queda confiar en la sonrisa cómplice que el director lanza en esa entrevista y esperar con paciencia a que tenga lugar esa “gran sorpresa” que nos tiene guardada (Menéndez, “Hablando”). Quizás sea entonces cuando lo que aquí concibo como “tesis” de su cinematografía acabe, por fin, siendo publicada en forma de “libro”.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Carlos. *Remezcla*. “Trailer: This Shakespeare-Inspired Thriller Could Be El Salvador’s First-Ever Oscar Entry”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, <https://remezcla.com/film/trailer-palabra-pablo-arturo-menendez/#:~:text=Trailer%3A%20La%20Palabra%20de%20Pablo,Be%20First%20Salvadoran%20Oscar%20Entry>. 23 de agosto de 2018.

_____. “Arturo Menéndez ¡Un emprendedor de película!” *Blentrend*. Recuperado el 15 de octubre de 2021, <https://blentrend.wordpress.com/2015/10/19/arturo-menendez-un-emprendedor-de-pelicula/>. 19 de octubre de 2015.

Baires, Nicolás. *El Faro*. “Crítiquenme como a una película más y dejen de hablar del esfuerzo”. Recuperado el 15 de septiembre de 2021, https://elfaro.net/es/201005/el_agora/1653/%C2%A1Crit%C3%ADquenme-como-a-una-pel%C3%ADcula-m%C3%A1s-y-dejen-de-hablar-del-esfuerzo!.htm. 9 de mayo de 2010.

Cabezas Vargas, Andrea y Julia González de Canales Carcereny. “Central American Cinematographic Aesthetics and Their Role in International Film Festivals”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, pp. 163-186. 2018.

- Caña Jiménez, María del Carmen. "Symptoms of a Civil War: Affect, Disease and Urban Violence in Arturo Menéndez's *Malacrianza/ The Crow's Nest* (2014)". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15 (2), pp. 217-32. 2018.
- Cortés, María de Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus. 2005.
- _____. "Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto". *Revista Istmo*, no. 13. 2006.
- _____. "Filmmaking in Central America: An Overview". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, 2018, pp. 143-161. 2018.
- Davis, Colin. "Ét at Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms". *Film Studies*, vol. LIX, no. 3, pp. 373-379. 2005.
- Galt, Rosalind. "The Prettiness of Italian Cinema". *Popular Italian Cinema*. Editado por Louis Bayman y Sergio Rigoletto. Palgrave Macmillan, pp. 52-68. 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.
- Getino, Octavio. *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós. 1996.
- Grégori, Ruth. *El Faro*. "Los documentos del cine salvadoreño: la tradición desconocida". Recuperado el 25 de septiembre de 2021. https://web.archive.org/web/20100323064226/http://archivo.elfaro.net/secciones/El_Agora/20050207/ElAgora5_20050207.asp. 2 de julio de 2005.
- "Guazapa sobrevive a la crítica". *Ibermedia Digital*. Recuperado el 23 de noviembre de 2021. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/guazapa-sobrevive-a-la-critica/>. 24 de agosto de 2015.
- Gutiérrez Correa, Martha Leticia. "El cine de autor. Del cine moderno al cine posmoderno". *Razón y palabra*, no. 87. 2014.
- "Hace 37 años que el papa Juan Pablo II visita el país por primera vez". *El Mundo*. Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <https://diario.elmundo.sv/hace-37-anos-que-el-papa-juan-pablo-ii-visito-el-pais-por-primera-vez/>. 6 de marzo de 2020.
- Harvey-Kattou, Liz and Amanda Alfaro Córdoba. "Introduction. Central American Cinema in the Twenty-First Century". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, pp. 137-141. 2018.

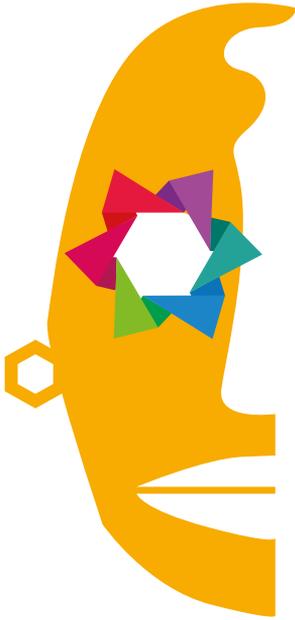


- Kristeva, Julia. “Word, Dialogue, and Novel”. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Editado por Leon S. Roudiez. Traducido por Thomas Gora et al. New York: Columbia UP, pp. 64-91. 1980.
- La palabra de Pablo*. Dirigida por Arturo Menéndez, Firepower Entertainment, Meridiano 89, Sivela Pictures. 2018.
- Mackenbach, Werner. “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”. *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*. 2007.
- Malacrianza/ The Crow’s Nest*. Dirigida por Arturo Menéndez, Ítaca Films, Meridiano 89, Sivela Pictures. 2014.
- Márquez, Jacqueline. *Tu Espacio*. “Arturo Menéndez: ‘La película (La palabra de Pablo) es muy clásica en su estilo visual’”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://tuespacioujmd.com/2018/07/02/arturo-menendez-la-pelicula-la-palabra-de-pablo-es-muy-clasica-en-su-estilo-visual/>. 2 de julio de 2018.
- Martínez Alfaro, María Jesús. “Intertextuality: Origins and Development of the Concept”. *Atlantis*, vol. XVIII, no-1-2, pp. 268-285. 1996.
- Menéndez, Arturo. *Cinema Libertad* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YaPFRQHn-XA>. 2020.
- _____. “Hablando sobre *Cinema Libertad*” [Video]. Youtube. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=431357391521189. 2020.
- _____. *Historias que dan miedo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uUF3oKBUJ9A>. 2020.
- _____. *Parávolas* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-M9F1obqoBg>. 2020.
- Menjívar, Élmer L. *El Faro*. “Malacrianza, en la frontera entre el cine pobre y el pobre cine”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://losblogs.elfaro.net/unhombredebien/2015/10/malacrianza-en-la-frontera-entre-el-cine-pobre-y-el-pobre-cine.html>. 25 de octubre de 2015.
- _____. *El Faro*. “Un corto paso llamado ‘Cinema Libertad’”. Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <http://www.elfaro.net/es/201003/radio/190/>. 27 de octubre de 2009.
- “‘Nunca es fácil hacer cine’, Arturo Menéndez”. *Qué pasa*. Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <https://quepasasv.com/arturo-menendez-cine-el-salvador/>. (4 de octubre de 2018).



- Osorio, Oswaldo. *Cinéfagos.net*. “Pulp Fiction, de Quentin Tarantino. Un filme poco frecuente”. Recuperado el 23 de noviembre de 2021, <https://www.cinefagos.net/index.php/criticas/97-pulp-fiction-de-quentin-tarantino.html>.
- Ramírez, Alfonso. *Forbes Centroamérica*. “Un salvadoreño en la pantalla de HBO”. Recuperado el 22 de noviembre de 2021, <https://www.magzter.com/stories/Business/Forbes-Centroamrica/Un-Salvadoreo-En-La-Pantalla-De-Hbo>. Diciembre 2018-enero 2019.
- Riveroll, Juan Patricio. “Orson Welles: entre el autor y la industria”. *Casa del Tiempo*, vol. 4, pp. 67-71. 2014.
- Rocha, Carolina. *Screening Minors in Latin American Cinema*. New York: Lexington Books. 2014.
- Rollins, Brooke. “‘Some Kind of a Man’: Orson Welles as Touch of Evil’s Masculine Auteur”. *The Velvet Light Trap*, vol. 57, pp. 32-41. 2006.
- Roque Baldovinos, Ricardo. “Duelo y memoria. Sobre la narrativa de posguerra en El Salvador”. *ECA Estudios Centroamericanos*, vol. 59, no. 672, pp. 1089-95. 2004.
- Rubio-Fabián, Roberto. “El Salvador: la transición inconclusa”. *Entorno*, no. 50, pp. 35-45. 2012.
- Sanguino, Juan. *Vanity Fair*. “La revolución del cine de los 90: cómo después de *Pulp Fiction* nada volvió a ser igual”. Recuperado el 16 de noviembre de 2021. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/pulp-fiction-tarantino-cine-palma-oro-cennes-aniversario/38221>. 18 de mayo de 2019.
- Trauring, Michelle. *SagharborExpress.Com*. “A Conversation with Arturo Menéndez”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://sagharborexpress.com/conversation-arturo-menendez/>. 7 de noviembre de 2018.
- Vanhaelemeesch, Jasper. *Common Ground: Film Cultures and Film Festivals in Central America*. Tesis doctoral. Universiteit Antwerpen. 2021.
- Whitehead J. W. *Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Jefferson: McFarland and Company. 2011.
- Wilkinson, Allisa. *Vox*. “At 50, The Graduate Holds Up. Its Central Character Doesn’t Fare Quite as Well”. Recuperado el 20 de noviembre de 2021. <https://www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault>. 21 de diciembre de 2017.





Tomar la casa: *Politics of haunting*, contra-archivo y resistencia indígena en *La llorona*, de Jayro Bustamante

Take the house: *Politics of haunting*, counter-archive and indigenous resistance in *La llorona*, by Jayro Bustamante

**Pedro Cabello
del Moral**

*The Graduate Center, City
University of New York
Estados Unidos*

RESUMEN

El largometraje *La llorona* (Jayro Bustamante, 2019) persigue contribuir a la restitución de una deuda histórica con el pueblo indígena guatemalteco; una deuda no satisfecha plenamente con los acuerdos de paz de 1996. El pasado espectral viene encarnado en Alma, la sirvienta maya kaqchikel que entra a trabajar en la casa del general Monteverde, responsable del genocidio de las comunidades indígenas cuando era presidente del país centroamericano. Al invertir la idea del *haunting*, o tormento, son el torturador y su familia lxs que se ven acosados por sus acciones pasadas, que hasta ahora habían quedado impunes, no solo a nivel jurídico, sino también a nivel moral. La figura metafórica de “La Llorona”, que llora desconsolada más allá de la muerte porque sus hijos han sido asesinados frente a ella, desencadena el terror que vivirá la familia protagonista, obligada a enfrentarse al pasado en el contexto del juicio popular contra Monteverde. La lujosa mansión del expresidente, una casa tomada, rodeada de manifestantes clamando por sus desaparecidos, se volverá un espacio asfixiante capaz de atentar contra sus habitantes como respuesta a las demandas de justicia.

Este artículo se interroga sobre tres aspectos fundamentales de la película. En primer lugar, cómo se elabora audiovisualmente el contra-archivo del juicio de Ríos Montt en 2013, de quien Monteverde es trasunto en la ficción. En segundo lugar, de qué manera se movilizan las *politics of haunting* negociando un discurso que trasciende el género

de terror y entronca con el de denuncia social. Y finalmente, cuáles son los procedimientos que utiliza el filme para presentar la resistencia indígena y la decolonialidad como opciones para construir el presente democrático en Guatemala.

Palabras clave: Resistencia indígena, decolonialidad, contra-archivo, desaparecidxs, politics of haunting, La Llorona, Jayro Bustamante

ABSTRACT

The feature-film *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) aims to rectify a historical debt to Guatemalan indigenous people, a debt that was not paid by the 1996 Peace Accords. The specter of the past is embodied in Alma, a Mayan Kaqchikel servant working in the home of General Monteverde, a man responsible for genocide against indigenous communities. Inverting the concept of *haunting*, this time it is the torturer and his family who are tormented by past deeds, deeds that had until then remained in a state of moral and juridical impunity. The metaphorical figure of “La Llorona” cries inconsolably from a space beyond death for her children who were assassinated in front of her eyes. Her mourning catalyzes a process of popular justice against Monteverde and his family, as a mounting crowd of protestors surrounds the expresident’s palace and demands justice for the disappeared. The mansion itself turns into a suffocating space that attacks its residents forcing them to reckon with the past.

This article interrogates three fundamental aspects of the film. First, it takes up the audiovisual counter-archive in the 2013 trial of Ríos Montt, upon whom the character of Monteverde is based. Second, it discusses how the politics of haunting transcends the film genre of horror and becomes a form of political drama. Finally, it analyzes the decolonial visions proposed by the film as options for a democratic Guatemala.

Keywords: Indigenous resistance, decoloniality, counter-archive, disappeared, politics of haunting, La Llorona, Jayro Bustamante

No hace falta creer en fantasmas para comprender el potencial ético que estos tienen si los aceptamos como invitados incómodos en nuestra realidad cotidiana. Esta parece ser la premisa de la que arranca el director Jayro Bustamante en el largometraje guatemalteco *La Llorona* (2019), creando las condiciones filmicas para que el fantasma de la víctima se cobre venganza y perturbe la casa y la familia del torturador y genocida. Este sentido ético es lo que distancia al filme del género de terror y lo acerca más al cine de denuncia social; aquel que clama por la reparación de las injusticias del pasado reciente. En la película, la existencia del fantasma (en otras palabras, la efectividad de los sustos) es lo de menos; lo crucial es su función como dispositivo de alteración del orden colonial-patriarcal-genocida. El fantasma de la joven indígena que ha visto asesinar a sus hijos delante de ella revitalizará la leyenda de La Llorona para atormentar a los perpetradores de los crímenes del pasado y convocar para ello los espíritus y saberes de su pueblo.

Prestemos atención al argumento y a los personajes de *La Llorona* y veamos cómo se produce la desestabilización del orden opresivo y genocida gracias al fantasma. El guion narra que el general Enrique Monteverde, expresidente de la República de Guatemala en la época de las guerras civiles, está siendo sometido a juicio por

sus crímenes contra la humanidad. Su hija Natalia, doctora de profesión, entra en una fase de desestabilización de su personalidad al afrontar la posibilidad de que su padre sea un genocida y un torturador. Natalia tiene una hija, Sara, cuyo padre ha desaparecido. Las dudas de Natalia sobre el historial de su padre la llevan a pensar que quizás sea también Monteverde el responsable de la desaparición del padre de su hija. La esposa de Monteverde, Carmen, se siente cómoda en su estatus social y no quiere indagar mucho ni en la condición de asesino de su marido ni en su condición de mujeriego, personalidades que van ligadas a sus años de militar. En la mansión familiar, el servicio de criados está comandado por Valeriana, una mujer indígena kaqchikel que trajo consigo Monteverde de sus campañas militares. Una noche Monteverde se despierta porque oye a una mujer llorar, busca un arma y, en medio de su ensoñación, dispara contra lo que cree que es un fantasma. La víctima es en realidad su esposa, quien sufre una leve herida de bala. Este incidente asusta a los criados que creen reconocer la maldición de La Llorona en lo que ha pasado y manifiestan su deseo de abandonar la casa.

Monteverde es condenado por genocidio en el juicio, pero absuelto a los pocos días al declararse nulo el proceso por la Corte de Constitucionalidad. Como eco del juicio y sus consecuencias, la casa estará permanentemente rodeada de manifestantes, que gritan, cantan, increpan y lanzan fotografías de sus familiares desaparecidos para perturbar la paz del torturador. El punto de giro de la película se da cuando una nueva criada, la indígena kaqchikel Alma, entra en el servicio doméstico. Poco a poco se van desvelando aspectos del pasado de Alma y los espectadores se enterarán, al mismo tiempo que la familia, que la joven es en realidad la madre de dos hijos asesinados delante de ella veinte años atrás por soldados que siguieron órdenes del General Monteverde. En ese proceso de descubrimiento del pasado de Alma, Sara, la pequeña de la casa, empieza a tener contacto con el mundo espiritual de la indígena. Alma aprovecha la influencia sobre Sara para proyectar una inquietante sensación de inseguridad que va desencadenando posteriores amenazas. La sirvienta pone en manos de la familia la ejecución de la justicia al crear las condiciones para que sean ellas quienes se venguen de Monteverde.

La llorona nos coloca frente a muchos de los tropos del género de terror: los aparecidos, la sombra de la tortura, la perversión de la inocencia infantil, el pasado que vuelve a visitar a los personajes, etc.; y también frente a muchas de sus convenciones estilísticas: los puntos de giro inesperados, la música de tensión o las escenas oníricas. Sin embargo, Jayro Bustamante insiste en que el terror no era sino una excusa para buscar una audiencia masiva y una plataforma para poder hablar del genocidio:



De alguna manera yo quería hablar de este tema, quería hablar de la historia reciente, pero era consciente de que mi audiencia local no iba a acercarse a la película de ninguna manera porque están en contra de este tipo de conversaciones. De modo que hice un estudio de mercado para entender qué tipo de películas ve la audiencia local y me di cuenta de que lo que consumen es cine de terror y de superhéroes. Entonces decidí que iba a disfrazar de alguna manera el mensaje social, histórico y humano en ese paquete. Empecé a darle vueltas el asunto y pensé primero en hablar de Guatemala como una madre tierra que llora y que está cansada de derramar lágrimas por sus hijos desaparecidos (Moleón 2020).

Una vez planteado el tema, el director se planteó la necesidad de buscar un “agarré” en el folclore local:

Sabía que era muy difícil que la audiencia local lo aceptara, entonces había que volver a la manera tradicional de contar historias cuando son historias duras: a la fantasía, los cuentos de hadas o las leyendas. De ahí me agarré a *La Llorona* (Camhaji 2021).

Y además, buscar una identidad al margen del catálogo de monstruos de Hollywood:

Nos interesaba además quitarle esa parte monstruosa a la llorona, porque cada vez que la ha presentado Hollywood o México es un monstruo, es esa mujer que tiene que dar miedo. Al contrario, volvimos a lo que era al inicio para los pueblos mesoamericanos, una princesa, como una deidad y trabajamos en ese sentido. Eso fue llevando un poco a que la Llorona naciera (Cholakian 2021 énfasis en el original).

Siguiendo la invitación del director a mirar más allá del género de terror, en este artículo quiero indagar sobre algunos aspectos que permiten la lectura de la película desde otros paradigmas. En primer lugar, quiero preguntarme el papel que juega el largometraje como un contra-archivo del juicio al dictador guatemalteco Efraín Ríos Montt en 2013¹, de quien Enrique Monteverde es trasunto en la ficción. Para ello exploraré cómo la propuesta cinematográfica del juicio contradice y complementa el archivo existente. Profundizando en la idea de contra-archivo, identificaré

¹ José Efraín Ríos Montt fue presidente de la República de Guatemala entre 1982 y 1983 y jefe del Estado de facto tras un golpe militar. En 2003 fue candidato presidencial con el Frente Republicano Guatemalteco, que él había fundado unos años antes, pero su campaña fue suspendida por el Tribunal Supremo. Eventualmente se presentó a un escaño del congreso para ganar inmunidad. Cuando esta inmunidad expiró, en 2012 se inició el proceso para someterlo a juicio por genocidio. En 2013 se llevó a cabo un juicio contra su persona que contó con los testimonios de indígenas que relataron las atrocidades a las que les sometieron los soldados por órdenes de Ríos Montt. El 10 de mayo, el dictador fue condenado por sus crímenes y la sentencia del tribunal insistió en el carácter de víctimas del racismo de los testigos ixiles. El dictador pasó apenas unas horas en la cárcel y después fue trasladado a un hospital militar. Diez días después de la sentencia, la Corte de Constitucionalidad anuló el fallo al admitir un recurso del abogado defensor argumentando que el acusado no había podido tener acceso a una defensa justa en algunos de los procedimientos. Ríos Montt permaneció entonces en arresto domiciliario. El juicio se volvió a abrir en 2015, pero la muerte del expresidente sobrevino antes de que pudiera concluirse.

algunos de los procedimientos que utiliza el filme para presentar la resistencia indígena y la decolonialidad como opciones para construir el presente democrático en Guatemala. En este caso, me fijaré, en particular, en el uso de algunas composiciones que redefinen las posiciones sociales de los personajes dada su ubicación en los encuadres. Antes del análisis de escenas concretas, creo pertinente comenzar reflexionando sobre la función ética que tienen el fantasma de Alma y los espectros desatados por el juicio apoyándome en el concepto de *hauntología*.

Jacques Derrida, en su obra *Espectros de Marx*, plantea el uso del término *hauntologie* como superación de la ontología, al sustituir el ser (y la certidumbre) por el fantasma; es decir, aquello que no está presente ni ausente, ni muerto ni vivo y que por lo tanto sobrecoge, embruja, hechiza, atormenta, *hante* (en francés) y *haunts* (en inglés). Derrida sugiere que esa condición espectral del fantasma es una apertura de nuevos significados y una manera de contrarrestar los discursos hegemónicos. Esta lectura crítico-filosófica a partir del espectro, o “spectral criticism”, puede ser, como indican Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, una estrategia altamente productiva para cuestionar los discursos y las imágenes dominantes en el mundo transhispanico contemporáneo (2016, 3). Así, la *hauntología* ha propiciado nuevos caminos de exploración en los trabajos sobre memoria dentro de los estudios culturales latinoamericanos, peninsulares y transatlánticos. Por ejemplo, Jo Labanyi en su lectura *hauntológica* del cine español apunta a que las obras culturales pueden seguir varias estrategias: o bien, se puede ignorar a los fantasmas (una lectura desmemoriada), o bien, dejarse poseer por ellos (una lectura paralizante) o, por último, invitarlos a habitar el presente. La última opción, la que privilegia Labanyi, supone reconocer el pasado con todas sus heridas y honrar a lxs que han sido borrads por la historia (2000, 65-66). Labanyi cita a Derrida para recalcar que el mandato ético de los espectros supone “to grant them the right [...] to a hospitable memory [...] out of our concern for justice” (Derrida citado en Labanyi 2000, 66). De esta manera, invitar al fantasma a habitar el presente supondría liberar su potencial político. El fantasma se convierte entonces en un dispositivo social que vehicula el grito de un dolor colectivo.

En la película *La llorona*, el director Jayro Bustamante parece pensar desde un punto de vista *hauntológico* el contexto mesoamericano, donde, según él, el realismo mágico no es solo una cuestión de ficción. Dice Bustamante: “Vivimos con la realidad que se nos mezcla con nuestros muertos, les hablamos a nuestros antepasados, hacemos ritos sagrados para crear puertas energéticas hacia el otro lado” (Cholakian 2021). Se produce así un desplazamiento del fantasma como vehículo de terror al fantasma como elemento cultural que conecta con el mundo espiritual prehispánico donde las energías entre las personas vivas y muertas fluyen de manera más orgánica. Esa presencia cultural de los espectros, en tanto que



remite a una sabiduría popular en contraposición a la epistemología eurocéntrica, es una poderosa expresión de resistencia política. El fantasma en *La llorona* representa una larga cadena de víctimas que se retrotrae a los tiempos de la colonia y la conquista y que llega hasta lxs desaparecidxs del presente.

Desde un punto de vista *hauntológico*, en tanto que dispositivos sociales para visibilizar a las víctimas, los espectros demandan que la sociedad no olvide y que se reparen las injusticias. Propongo, en este sentido, utilizar la voz inglesa *politics of haunting* para denominar la respuesta ética derivada del deseo de justicia que despierta el fantasma en lxs vivxs. Para Jessica Auchter, quien acuñó este término en su estudio sobre la relación de los sitios de memoria y las políticas oficiales, las *politics of haunting* nos hablan del reflejo de la fragilidad del fantasma en nuestro propio ser. La autora americana recalca que no debemos ver a los fantasmas como simples huellas de lo que no está: “[t]hey are as wholly existential as you or I, and as wholly material, and indeed remind us that our own existence and our own identities are precarious, constructed, and at the margins of political life as much as those of ghosts” (Auchter 2014, 20). Las *politics of haunting* requieren que les demos voz a las víctimas y que atendamos a sus demandas. De manera inversa, las *politics of haunting* conllevan necesariamente que aquellxs que todavía están por juzgar y que hasta ahora descansaban con su conciencia tranquila reciban su tormento. Este es el verdadero giro ético que implican las *politics of haunting* y que ejemplifica perfectamente el filme *La llorona*; una ética de justicia basada en la reparación histórica.

En línea con las aportaciones de los estudios sobre la memoria histórica o la postmemoria (Colmeiro 2005, Gaborit 2006, Schwab 2010, Hirsch 2012, Hirsch y Sptizer 2002), podemos pensar que el espectro no solamente está encarnado en las víctimas, es igualmente una cuestión que condiciona y define el contexto histórico y que sigue atormentando a generaciones enteras. En el caso que nos ocupa, lo espectral remite al horror de las muertes de las guerras civiles en Centroamérica, y en particular, al genocidio de los indígenas en Guatemala. No debemos pasar por alto la idea de que el tiempo espectral (tiempo *out of joint* como propone Derrida citando a Hamlet) puede guiarnos a otros significados distintos de trauma y de justicia. Abundan, de hecho, los argumentos que parten de la concepción del trauma como algo colectivo, nacional, heredado y que se debe superar colectivamente. En general, estos argumentos se esgrimen desde posiciones políticas que buscan grandes consensos y que dejan insatisfechas a las víctimas de las guerras y dictaduras. El problema mayor, como ha pasado con los juicios contra las élites de las dictaduras en España, Chile y muchos otros lugares, es que se pueden terminar esquivando las responsabilidades individuales en pos de una especie de pacto de olvido. En el caso de Guatemala en concreto, la ley de amnistía de 1996, que dejaba sin perseguir la mayoría de los crímenes del



ejército, cerraba el camino para la mayoría de los procesos judiciales². Sumado a esto, la redacción del informe *Guatemala nunca más* en 1998³ no trajo la reparación histórica esperada y contó con el rechazo oficial por parte del gobierno de Álvaro Arzú.

Jayro Bustamante se posiciona con *La llorona* en el polo opuesto al olvido, enfatizando la necesidad de satisfacer las demandas de justicia de las víctimas. En este sentido, el realizador guatemalteco advierte del peligro de perdonar sin depurar responsabilidades:

El perdón es un acto muy noble, pero no puede venir solo si no hay un reconocimiento de la responsabilidad del otro lado. Creo que ese perdón nos vuelve responsables. Nosotros no podemos como sociedad ir perdonando a quienes han cometido actos tan terribles sin dejarlos marcados, porque si no, no estamos enseñándoles nada a las nuevas generaciones (Moleón 2020).

En *La llorona* se señala claramente el hecho de que se juzga a un genocida y que la justicia no se puede conseguir si el juicio acaba en un acto fallido. Es por eso que en el momento en que la Corte de Constitucionalidad anula la sentencia, se movilizan las *politics of haunting* contra Monteverde y su familia para crear, como señala Bustamante en varias entrevistas, “un ritual de catarsis” (Castro Sáenz 2021) que lanza “un grito de justicia” (Camhaji 2021). Esta respuesta visceral a la corrupción del sistema que permite la inviolabilidad de las élites conecta el presente con el pasado colonial y toda la represión contra los pueblos indígenas. En la película las víctimas subalternas son convocadas para hablar, para clamar y atormentar a los culpables de las atrocidades que les atormentan. Se trata de una cadena que invierte el signo histórico del tormento en un sentido decolonial.

La cuestión de la raza constituye el eje del sistema de dominación colonial-moderno que se conoce como “colonialidad de poder”. Como señala Aníbal Quijano, “[e]n América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (2000, 203). En este sentido, la construcción social de la raza y la racionalidad del Eurocentrismo, generaron el aparato discursivo que iba a permitir subyugar a aquellxs entendidxs como “otrxs”. Quijano insiste en que el patrón colonial de poder “ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido” (2000, 201). Así, la colonialidad sigue hoy determinando las relaciones de dominación de las naciones modernas. Achille Mbembé advierte que el sistema colonial se basó más bien en la gestión biopolítica de la muerte, regulando, gracias al racismo, “the distribution of death and to make possible the murderous functions of the state” (2003, 17). La colonia, en el estudio de Mbembé, fue la topografía donde se

2 Con la excepción de delitos como el del genocidio, por lo cual se permitió juzgar a Ríos Montt una vez que su inmunidad parlamentaria hubo expirado.

3 La polémica levantada con el informe tuvo como consecuencias el asesinato de su autor, el obispo Gerardi.



ensayó la producción de sujetos muertos en vida. La lógica de excepcionalidad de las haciendas, ingenios y plantaciones de las colonias, donde se podía suspender la ley en pos de la civilización (Mbembé 2003, 24), se siguió poniendo en práctica en todo el continente durante el siglo XX, y con especial ahínco en la época de las guerras civiles en Centroamérica. Así, las guerras civiles “proporcionaron una excusa para ejercer el ‘derecho a matar’ a las poblaciones indígenas, consideradas menos civilizadas por su contraparte ladina” (Cabello del Moral 2018, 70). En Guatemala, desde los acuerdos de Paz de 1996, los pueblos indígenas han andado por algunos caminos hacia la descolonización mientras ganan parcelas de autonomía, pero no ha habido políticas lideradas por las comunidades indígenas, y esa falta de protagonismo institucional hace que el racismo y las desigualdades se perpetúen en todos los niveles (Cojtí Cuxil 1994, 15).

Este es el panorama histórico que nos conduce a la sala oscura y fantasmagórica del juicio de la película, donde de un lado se sienta el torturador y genocida investido en la lógica de la colonialidad/modernidad, y de otro lado, prestan sus testimonios las indígenas que siguen ocupando una posición subalterna. La escena traduce, en palabras de Mabel Moraña, que “la configuración primaria del colonialismo [existe] enclavada de manera espectral en la contemporaneidad” (2017, 298). Analicemos pues las intervenciones que hace el filme de Bustamante para abordar esa lógica desde una perspectiva decolonial y también para posicionarse como un contra-archivo del juicio a Efraín Ríos Montt que tuvo lugar en 2013.

El juicio a Ríos Montt fue una verdadera conmoción para el país centroamericano. No solo era la primera vez que en Latinoamérica se condenaba por genocidio a un antiguo jefe de Estado en un tribunal nacional, sino que también era la primera vez que se escuchaban y se consideraban como válidos testimonios de indígenas que hablaban del racismo sistemático. Como recuerda Roddy Brett, durante el tiempo que duró el juicio “[t]he testimonies evidenced the victimization suffered by indigenous communities, simultaneously legitimizing their historical narrative and empowering indigenous actors through singular acts of courage that forged their status as subjects of law” (2016, 293). Sin embargo, con la anulación de la sentencia por parte de la Corte de Constitucionalidad diez días después y la imposibilidad de reanudar el juicio en las mismas condiciones, el amparo de la ley a las víctimas se ponía de nuevo en cuestión. Si el veredicto reinscribía a las víctimas en la historia, la anulación buscaba aniquilar de nuevo su presencia, obliterando su memoria colectiva y destruyendo su agencia política (Brett 2016, 299).

La nulidad del juicio al admitir el argumento del abogado defensor de que se había privado al acusado del derecho a legítima defensa fue la culminación de una estrategia hábilmente orquestada por la defensa de Ríos Montt gracias a la complicidad de la corrupción del sistema judicial guatemalteco. El equipo legal de

Ríos Montt interpuso más de noventa recursos de amparo para paralizar el juicio, incluyendo la descalificación de los jueces del tribunal⁴. Como señalan Elizabeth Oglesby y Diane M. Nelson, el sistema judicial guatemalteco permite el abuso de los recursos de amparo para parar procesos judiciales, que se pueden presentar en cualquier momento y pueden aplicarse prácticamente a todos los aspectos de la ley (2016, 136). Otra estrategia que siguió la defensa en paralelo al obstruccionismo burocrático fue instigar la oposición al juicio en la calle y en los medios de comunicación contando con el apoyo de numerosas organizaciones políticas y empresariales. Roddy Brett señala que lo que parecía molestarles a las élites era la acusación de genocidio y que seguramente hubieran aceptado una sentencia por crímenes contra la humanidad en su lugar. Admitir el genocidio suponía admitir el racismo sistemático y “by acknowledging racism, a modern state should be compelled to make profound changes in public policy and legislation, changes that would challenge the hegemony of the country’s racist oligarchy” (Brett 2016, 298). La revocación de la sentencia restablecía entonces el orden para tranquilidad de las élites y negaba la necesidad de cambios.

Este cierre en falso es lo que clama por la necesidad simbólica de un contra-archivo que invite a otras narraciones de la historia. Si por los canales institucionales las victorias no valen más que el papel mojado, si las penas no se cumplen, y la impunidad sigue siendo la norma, ¿cómo se puede entonces desarticular la lógica de racismo institucionalizado que resta importancia a las matanzas de indígenas? Si el archivo se entiende, como dicen Stuart Motha y Honni van Rijswijk, como lo que “delineates the site from which the law is drawn, and manifests the space of law’s authority” (2016, 1), entonces el contra-archivo es una intervención crítica que se extiende más allá del proceso legal (2016, 2). Es, por lo tanto, un lugar que hace audibles las voces previamente silenciadas (Kros 2015, 153); pero, sobre todo, un espacio que invita al disenso y contrarresta la colonialidad intrínseca del archivo (Stoler 2018). La puesta en escena del juicio en *La llorona* está concebida como un contra-archivo para reconocer y acoger el dolor de las víctimas y sus familiares que se basa en una nueva forma de enfocar y de reinscribir los cuerpos en el espacio para convocar nuevos significados.

En la película, la secuencia del juicio recentra el debate en la cuestión de la raza. Se abre con el primer plano frontal de una testigo indígena hablando en maya ixil⁵, sobre las atrocidades que los soldados cometieron contra ella y contra su

4 Para una narración detallada del juicio de Ríos Montt, de la estrategia obstruccionista de la defensa y de la presión paramilitar y mediática que rodeó la anulación de la sentencia, véase Burt 2016.

5 Conviene puntualizar que las comunidades ixiles fueron las que más víctimas tuvieron en la época de las guerras civiles. El genocidio tuvo lugar especialmente durante el mandato de Ríos Montt entre 1982 y 1983 quien ordenó asolar la conocida como Franja Norte Petrolera, hogar de la mayoría de las comunidades ixiles. La acusación del juicio contra Ríos Montt fue concretamente por el genocidio de ixiles.



pueblo. Su rostro está cubierto con un velo de encaje y un tocado con motivos mayas. Con voz emocionada pero firme, habla bajo y despacio mirando de reojo a su traductor. El plano se abre en un zoom lento para mostrar a más asistentes al juicio. La sala está oscura, el silencio es sepulcral. Toda la atención se focaliza en la mujer indígena que ocupa el centro del encuadre y parte la imagen en dos. Detrás, a su derecha, se sientan víctimas indígenas con vestidos y velos iguales que los de ella, y a su izquierda se sienta gente ladina que apoya a Monteverde. En un lado, desenfocada, se ve a la activista Rigoberta Menchú, quien asiente conmovida. En el otro se entrevén a Natalia y a Carmen, hija y esposa de Monteverde, cuchicheando mientras escuchan el dramático testimonio de matanzas y violaciones. La ritualidad del testimonio marca el ritmo de la escena. Primero se escucha a la víctima y, a continuación, el traductor repite lo dicho palabra por palabra. Esta opción narrativa prioriza el maya ixil sobre el español y da mayor relieve a la mujer indígena. En este caso, no solamente habla la persona subalterna, sino que se crean las condiciones para que sea escuchada. Hay respeto a sus palabras, silencio para oírla y tiempo para asimilar su contenido. Como conclusión de la escena, la testigo se alza el velo al final de su parlamento y dice en su idioma: “A mí no me da vergüenza venir a contarles lo que viví; espero que a ustedes no les dé vergüenza hacer justicia”. La testigo 82, el nombre que ha adquirido la indígena al sumar su voz a la de otros testimonios, ya no parece estar atormentada por su trauma, lo que pide es que la justicia caiga sobre quien tenga que caer.

Al hacer la película *La llorona*, tanto el director Jayro Bustamante, como el productor Gustavo Matheu tenían claro que querían reabrir un debate inconcluso, y construir el juicio de Monteverde como un lugar de memoria, como una nueva oportunidad para escuchar las voces de las víctimas. De hecho, entre la audiencia, no solamente está Rigoberta Menchú, sino muchxs otrxs familiares de desaparecidxs. Matheu recuerda que venían de distintas organizaciones: “they are sons and granddaughters and grandsons who are looking for the missing people from the war in Guatemala and still fighting for the rights of the people who lost their families” (Song 2020). El espacio ficcional del juicio se propone así como un lugar real para las reivindicaciones políticas contemporáneas de los pueblos indígenas. Conviene advertir que en los videos disponibles del juicio a Ríos Montt en 2013 apenas se ven las caras de las víctimas. Están tomados desde un ángulo lateral o desde atrás y a cierta distancia. En cambio, en la película somos claramente testigos de los rostros de las mujeres indígenas con sus expresiones de dolor, de rabia, de indignación o de júbilo. Como espectadorxs nos situamos en la posición de los jueces y juezas del tribunal y tenemos un acceso privilegiado a la declaración de la testigo 82, que sirve como metonimia de un dolor colectivo. La sala está a oscuras, simulando una especie de teatro del testimonio en el que



la representación no es una ficción, sino la repetición de algunas de las palabras dichas en el juicio para que las oiga una audiencia más amplia.

En la primera escena del juicio, Jayro Bustamante muestra claramente sus intenciones gracias a la propuesta de una determinada estética del *haunting*. Al respecto de la cuestión estética, Jessica Auchter sugiere que *haunting* es una forma de mirar: “an alternative way of viewing that takes into account the ghostly, which exists and operates on the margins of what is generally considered traditional politics” (2017,19). En el retrato filmico del juicio la opción del director se basa en colocar lo espectral (la indígena y su palabra convocadora de espíritus del pasado) en el lugar central y predominante. Esta premisa condicionará la posicionalidad del resto de personajes y redefine la sala del juicio como un espacio ético-*hauntológico*.

De hecho, la siguiente escena nos enseña a Enrique Monteverde de la misma manera, pero con efectos distintos. Es también un plano frontal, aunque en este caso no comienza cerrado en el rostro del general, sino que muestra desde el principio todo lo que acontece a su alrededor en la sala de audiencias. Se trata de una puesta en escena que bascula entre las falsas pretensiones de fragilidad de Monteverde, a quien su abogado ha colocado oportunamente un gotero de suero enganchado al brazo, y el mantenimiento de una postura impertérrita del defendido ante las acusaciones de genocidio. El general permanece callado y es su abogado, con voz atildada y punzante, quien habla en su lugar gesticulando de forma exagerada. El eco de la sala del juicio añade a la voz un carácter disonante que encaja con la irrealidad de los gestos ampulosos del abogado. Si primero hemos visto la tragedia como versión de la historia, ahora vemos la farsa. El abogado cede la palabra a Monteverde para que dé testimonio y este lanza una hueca soflama sobre la “guatemalidad” apoyada en una indignación fingida que incide aún más en el carácter de farsa. Sus palabras son escuchadas entre murmullos de desaprobación e interrumpidas por gritos de ¡genocida! En la escena se utilizan frases sacadas directamente de la única intervención que realizó Ríos Montt el último día del juicio negando la persecución de ningún grupo por motivo de raza, etnia o religión. Estas palabras se dicen además con la misma cadencia y el mismo tono excesivo que tenía el dictador en el momento de su declaración: una mezcla de gritos y susurros, amenazas y sonrisas; una especie de fusión de los sermones que emitía Ríos Montt cada domingo y la arenga quejumbrosa de un comandante envejecido (Jardín 2013). Una vez que el general concluye insistiendo en su inocencia, fuera de campo se escucha a la presidenta del tribunal emitiendo su veredicto. Dice que la culpabilidad queda probada por los testimonios y los informes, y recalca además que la verdad ayuda a sanar las heridas del pasado. El montaje va enseñando como se reciben estas palabras en los distintos asistentes al juicio: Natalia



y Carmen, las mujeres ixiles y Monteverde y su abogado. Durante todo el tiempo, la cara del general no deja ver ni un gesto de debilidad, ni una pizca de afecto. Traduce la vileza de quien no se ha arrepentido por sus crímenes y sigue empeñado en su rol imaginado de salvador de la patria frente a la amenaza comunista.

Al final de la escena, tras oír el fallo, el grupo de mujeres indígenas viudas ataviadas con el velo y el traje típico, se levantan y aplauden, descubriéndose el rostro para mostrar su júbilo. Esta imagen es una ficcionalización que busca complementar el archivo del juicio a Ríos Montt, en el que los velos no se levantaron, ya que fueron usados por las testigos que no quisieron ser identificadas cuando estaban prestando declaración sobre los abusos que sufrieron sus cuerpos. En este sentido, también son archivos de la colonialidad y la opresión de los cuerpos de las víctimas y los espacios geográficos del poder marcados por la espectralidad de las huellas del pasado. La resignificación de esos mismos cuerpos atravesados por nuevos afectos y llenando de esperanza la sala del juicio supone en la película un claro gesto hacia un contra-archivo decolonial. Este gesto, como una punzada, es recibido por el cuerpo aparentemente enfermo del genocida Monteverde, que comienza a toser como si no pudiera digerir lo que está pasando y es sacado en volandas de camino al hospital militar.

El plano final de las veladas aplaudiendo corresponde a una mirada subjetiva de Natalia, cuyas dudas sobre su padre comienzan a crecer en ese momento, al ver el efecto del reconocimiento de la verdad en el rostro de las víctimas. Estas dudas tendrán su eco en una escena posterior, en la que la protagonista tiene un careo con su madre. Es un plano general muy abierto de las dos sentadas en la sala de espera del hospital, en el que Monteverde está recibiendo atención tras los sobresaltos del juicio. Es un espacio público vacío, los guardias de seguridad que se ven al fondo han evacuado la sala para que los personajes puedan disponer de ella a sus anchas. Natalia pregunta a su madre por la verdad y Carmen califica despectivamente a las testigos como prostitutas pagadas para mentir. Su hija le replica que nadie se puede inventar cosas así, que hay que vivirlas para contarlas. A lo que Carmen le contesta que su padre le contaba que las mujeres llegaban al cuartel a ofrecerse, algunas hasta con niños de pecho. Dice que los generales les ofrecían trabajo de sirvientas, pero que los soldados sí las “agarraban de putas”. Natalia le recuerda a su madre que cada vez que el general se iba al cuartel discutían y que ella se quedaba llorando porque allá tenía otras mujeres. Carmen disculpa el comportamiento de su marido, “aunque sean generales, son hombres”. Entonces, Natalia le pregunta directamente a su madre si ella conoce lo que pasó y Carmen le replica que no remueva el pasado, que para que el país avance hay que mirar para adelante, que lo que quedó atrás, quedó atrás y que si se voltean para verlo se convertirán en estatuas de sal. La escena acaba con una frase lapidaria lanzada a su hija: “Ya sé lo que estás pensando y te prohíbo pensar eso” (00.26.50).



Natalia no respetará la prohibición de su madre. Al contrario que ella, lanzará su mirada hacia el futuro, hacia la duda y la posibilidad de justicia. Su personaje en la ficción también funciona como un contra-archivo de la realidad guatemalteca, en la que la hija de Ríos Montt, Zury Ríos, defendió a capa y espada la inocencia de su padre y acusó a los que lo juzgaban de persecución política, al tiempo que lanzaba su campaña presidencial a rebufo del juicio⁶. A lo largo de la narrativa, Natalia irá negociando el negacionismo de su familia y su deseo de conocer la verdad, que viene de la incertidumbre sobre lo que le pasó al padre de su hija despertada de nuevo por el juicio. La soledad de Natalia en su proceso de asimilación de la verdad se muestra progresivamente en una serie de primeros planos. El primero de estos momentos ocurre nada más haber escuchado los testimonios de las indígenas ixiles en los pasillos de la sala del juicio. Natalia, ocultando su rostro al guardaespaldas que la acompaña, intenta entender cuál es el verdadero papel que su familia ha jugado en el genocidio. Como si se ocultase también de la cámara, la doctora se da la vuelta y recorre el largo pasillo para entrar de nuevo en la sala de audiencias, mientras pasa delante de una periodista y hace una conexión en directo en la que informa de las acusaciones que pesan sobre su padre. Más adelante, el primer plano de Natalia inquieta y distante de su familia se repite en una escena en el hospital militar. La familia escucha en la habitación de Monteverde el reporte de las noticias que comunican que la Corte de Constitucionalidad ha anulado el juicio. Natalia, la única que está a foco en el encuadre, vuelve a situarse de espaldas a su familia y oculta su semblante. Su reacción de preocupación al escuchar las noticias contrasta con la alegría de sus familiares que celebran la anulación del juicio. La doctora parece ser la única que sigue oyendo a la reportera, quien anuncia que la comunidad internacional ha reaccionado alarmada ante la noticia y señala los problemas de corrupción institucional e impunidad en Guatemala.

En este momento, el juicio ha sido anulado y parece que los personajes van a quedar libres e impunes, pero el verdadero juicio a Monteverde se trasladará al espacio de la casa familiar, que será asediada desde fuera y desde dentro con fatales consecuencias. *Las politics of haunting* entran en juego como una forma de tormento que hará cumplir la sentencia de otra manera. Esta forma de *haunting* da la vuelta a ciertas convenciones del género de terror, en el que se tiende a que los victimarios de la historia, transmutados en monstruos, sean los que asolan a víctimas inocentes⁷. Las víctimas inocentes adquieren en este punto de la película la función sobrecogedora del monstruo.

6 Zury Ríos acompañó a su padre durante cada una de las audiencias del juicio. Además, dio numerosas ruedas de prensa y publicó información difamatoria contra la guerrilla en redes sociales y medios de comunicación como campaña de ayuda a su padre. En su carrera política fue diputada entre 1996 y 2008. Después de varios intentos fallidos de postularse como candidata a la presidencia con el Frente Republicano Guatemalteco, se presentó a los comicios de 2015 con el Partido Republicano Institucional, pero no alcanzó su objetivo.

7 Algunos ejemplos de este tipo de historias son las sagas de Freddy Kruger, *Viernes 13*, los muertos vivientes o la matanza de Texas.



Monteverde y su familia recorren el camino del hospital hasta la casa en un claustrofóbico viaje que vemos exclusivamente desde el interior de la ambulancia. La cámara, bamboleada por los baches, bascula entre el general que está tranquilo y fumando, y Natalia con rostro perdido y sin querer mirar a nadie de su familia. Al llegar a las proximidades, se empiezan a oír golpes y pitidos cada vez más intensos. La sensación de claustrofobia aumenta. Los guardaespaldas comienzan a dar instrucciones de cómo salir y llegar a la casa, como si de una operación militar se tratara. Al tiempo que se abren las puertas de la ambulancia, un proyectil con sangre de vaca se estampa en una de las puertas manchando el rostro de Natalia, Carmen y Enrique. Las fotos de lxs desaparecidxs vuelan por el aire mientras la familia manchada de sangre cruza la multitud en busca de refugio asediada al mismo tiempo por lxs manifestantes y la prensa. Una vez en la casa, el orden colonial parece restablecerse. Carmen se queja ante la criada Valeriana de que lxs de afuera son unxs salvajes. Monteverde pide que le preparen un baño solo para saber por medio de Valeriana que todos los sirvientes se han ido.

El hueco dejado por los trabajadores huidos dará pie a la toma de la casa desde dentro, que ocurre mediante el personaje de la nueva sirvienta, oportunamente llamado Alma. Vemos llegar a la nueva trabajadora doméstica entre lxs manifestantes, como si en realidad fuera una más de ellxs. Se trata de un plano subjetivo de Monteverde, en el que con un ligero zoom la joven queda centrada en el cuadro y mira desafiante a cámara. Alma, vestida de blanco, es desde el comienzo una presencia espectral. Su caminar parece ralentizado, acompañado por el sonido de una nota mantenida que incrementa en volumen de forma siniestra a medida que la cámara se acerca. La música se interrumpe cuando Monteverde, asustado e interpelado por la mirada desafiante, cierra la cortina. Con este diálogo visual a través del espacio liminal de la ventana, se produce una confrontación de los dos tipos de monstruos que representan respectivamente los personajes de Alma y Enrique Monteverde: la *aparecida* y el *torturador*. En su libro, *El monstruo como máquina de guerra*, Mabel Moraña apunta a la doble naturaleza del monstruo como algo positivo y negativo a la vez; como algo simultáneamente dominante y subalternizado. El monstruo, por un lado, tiene el potencial de arruinar el *statu quo* y, por otro, no deja de representar la racionalidad que actúa para perpetuar el sistema opresor. En este sentido, “[I]o monstruoso designa el dominio de poder y lo metaforiza, aunque también es redimensionado como expresión de resistencia, subversión, transformación, anuncio de catástrofes o de inversiones productivas, revolucionarias, del orden social” (Moraña 2017, 30). Desde este momento de la trama de *La llorona*, Monteverde, monstrificado por la mirada acusadora de Alma, comenzará un proceso de quiebre de su personalidad y deriva hacia la locura.

La influencia fantasmagórica de Alma discurre en paralelo a la intensificación de la protesta de la calle. La sensación de asedio aumentará cuando las víctimas apostadas afuera comiencen a tirar piedras envueltas con las fotografías de sus desaparecidxs. De ahí en adelante la familia no podrá abandonar ya más el hogar y los ruidos y cánticos del exterior se harán cada vez más intensos. Con este permanente murmullo acechante y acusador de fondo, la vida en la casa se desbarata y la protesta real se va mezclando con las ensoñaciones de sus habitantes, sobre todo con lo que acontece en la mente perturbada de Enrique Monteverde. Varias escenas externalizan el tormento psicológico de la familia del genocida como elementos oníricos de la puesta en escena. En la primera, Natalia está buscando a su hija por el jardín y entonces ve que la piscina está llena de fotografías de desaparecidxs. Los rostros mojados por el agua se tornan fantasmagóricos y se cargan de un potencial denunciatorio. Un sapo nada inquietantemente de foto en foto añadiendo un aspecto de extrañeza aún mayor. El exceso del plano detalle agrandado, que no corresponde del todo con la mirada subjetiva de Natalia, confiere a la imagen una mayor espectralidad suplementaria. Se siembra la duda de si las fotografías son proyecciones de la mente de los personajes, que han sucumbido al hechizo y están cautivados por los motivos acuáticos de la leyenda de La Llorona.

Varios minutos después, hay otro momento onírico también relacionado con el agua y la piscina. Se trata de una escena nocturna en la que Enrique Monteverde se despierta y cree ver a Alma bañándose en la piscina. Un tono azul mortecino envuelve este episodio tiñendo la cara y la ropa del general. Desvelado, recorre la casa y llega a una ventana desde donde se ve la piscina de la que sale una especie de vapor o halo. Como una aparición, Alma emerge ceremoniosamente del agua. La ventana se convierte de nuevo en frontera entre las miradas de los dos monstruos. Monteverde, cautivado, sigue el cuerpo espectral hasta el cuarto de baño y por el camino va pisando el suelo completamente encharcado. El agua corriendo suena como un canto de sirena aterrador del que no se puede escapar. Monteverde, desde el cerco de la puerta, contempla a Alma mientras ella lava su vestido ceremoniosamente sabiéndose observada. Luego de unos segundos se enciende la luz y un grito de auxilio nos devuelve a la realidad. Entra en cuadro Carmen que sorprende a su marido de esa guisa, jadeando y con una erección que su pantalón no puede disimular. Desde ese momento, para evitar la tentación del patriarca, Carmen prohibirá a Alma llevar el uniforme reglamentario y le dice que lleve su vestido, que le queda más suelto.

En la mirada sexualizante y cosificadora del torturador hacia el espectro se pone en evidencia lo que María Lugones llama la relación entre el lado claro/visible y el lado oscuro/oculto de la colonialidad (2008). El lado oculto, que designa aquellas categorías no hegemónicas, o sea, que no son el hombre blanco heterosexual,



está marcado por la intersección entre género, raza y sexualidad. El poder epistemológico y material que ejerce el lado claro de la matriz sobre el otro permite explicar la existencia de opresiones múltiples simultáneas que se suman unas a otras. El cuerpo de la mujer indígena es el lado más invisible de la matriz, y sin embargo es al mismo tiempo sobre el que más se ejerce la explotación sexual. A este respecto, Crosby, Likes y Caxaj señalan que en el contexto guatemalteco la violencia de género está profundamente racializada debido, no solo a los siglos de opresión colonial, sino también a los 36 años de conflicto armado, que hicieron de los cuerpos de las mujeres indígenas su objetivo principal, en consonancia con la intención más amplia de eliminar la indigeneidad en sí misma (2016, 268). *La llorona* atiende a esta cuestión histórica y traza una línea argumental que se encarna en el cuerpo de Alma, pero también en los cuerpos de las otras mujeres indígenas que han sufrido abusos. Este tema pone en relación las escenas de la declaración de la testigo ixil en el juicio, la conversación entre Carmen y Natalia en el hospital, el acoso de Monteverde a la criada en el baño y las dudas sobre la relación entre el general y Valeriana, la indígena que él se trajo de sus campañas militares. De este modo la película denuncia la perpetuación de la colonialidad del género en la actualidad a través de la normalización de la dominación sobre el cuerpo, el vestuario, la palabra, y la propiedad de las mujeres indígenas. Pero, no solamente se expresa una denuncia, sino que también hay una clara apuesta por la desinvisibleización del lado oscuro, al que se le da la agencia de la palabra y la responsabilidad de responder a los abusos a su cuerpo. La función espectral de lo indígena-femenino se moviliza como un dispositivo para la superación de la colonialidad de poder y del sistema de género colonial/moderno. Todos los cuerpos abusados se funden en el personaje de Alma, quien, al vengarse de la mirada opresiva-colonial del general, se convierte en una justiciera que repara con sus actos los siglos de opresiones y genocidios.

Poco a poco, Alma va extendiendo la atmósfera espectral de motivos acuáticos por todos los rincones de la casa. Tras el enfrentamiento con Monteverde, la criada se introducirá en la esfera de Sara, la hija de Natalia. En la relación de Alma con la niña, las *politics of haunting* operan de una manera más oblicua. Sara se volverá un vehículo para asustar a los demás miembros de la familia. La primera vez que Alma se acerca a Sara la tienta con un sapo que se acaba de encontrar; aparentemente el mismo sapo que aparecerá nadando en la piscina entre las fotos de lxs desaparecidxs. La niña deja el lado de su familia, que está mirando a lxs manifestantes por la ventana, para introducirse en el contraplano siniestro de la criada sujetando el sapo, que la espera en el quicio de la puerta. Posteriormente, se suceden varias escenas donde Alma y Sara juegan a aguantar la respiración bajo el agua. Para controlar el tiempo que Sara puede estar sin respirar cuentan los números en kaqchikel y pareciera que, con esa letanía de números, Alma estuviera

operando una maldición indígena sobre la adolescente. Además, las escenas están rodadas de manera que no se sabe si Alma está ahogando a la joven o ayudándola. La primera escena se desarrolla en la pila de lavar. Primero, los números pronunciados en lengua indígena se oyen distorsionados como si vinieran de debajo del agua sobre un plano de Natalia que está buscando a su hija por las habitaciones de la casa. Llega al cuarto de lavar y allí ve a la sirvienta sumergiendo la cabeza de Sara. Esta ambigüedad confunde a la madre, quien violentamente saca la cabeza de su hija del agua. Sara reacciona airada, zafándose con un manotazo, como si su madre hubiera roto la intimidad especial que tenía con la criada y el acceso a una realidad emocional y sensorial desconocida. La segunda escena, que sucede en la piscina, está rodada de una manera que se acentúa aún más el carácter de peligro de muerte que entraña la acción. Sara brucea bajo el agua completamente vestida, como si se hubiera caído al agua. En un plano contrapicado desde la óptica de la piscina se ve a Alma distorsionada por las ondas del agua sin moverse para ayudarla. De nuevo, el conteo de números es una especie de canto que viene de las profundidades. Al final de la escena, los brazos de la criada se introducen en el agua rescatando a la niña.

Estas escenificaciones del ahogo remiten a la maldición de La Llorona al ser puestas en conexión con las pesadillas que tiene la esposa de Monteverde durante esos días, quien sueña que es Alma (habla kaqchikel y está vestida con el traje blanco de la indígena) y está siendo perseguida por los soldados entre las milpas de su pueblo. Carmen carga a sus hijos para esconderlos de los militares, pero no puede evitar que se los arrebaten de los brazos. Los sueños tienen un colorido cálido, como la tierra quemada por el ejército en sus campañas de represión, que contrasta con el azul espectral de la noche que induce los sueños de la esposa de Monteverde.

Al tiempo que la maldición va perturbando las mentes de Enrique Monteverde, Sara y Carmen, Natalia va sufriendo una transformación por la que se va identificando paulatinamente con el drama de los manifestantes y víctimas de las guerras civiles. En una escena que sucede tras los visillos de una ventana, la doctora tiene una especie de revelación. Primero están Alma y Sara asomadas a la ventana comprobando que uno de los manifestantes se parece a la imagen de una de las fotos de desaparecidos que ha entrado en la casa. Tras unos minutos, Natalia aparece en el plano y Alma se retira. Entonces, la mirada subjetiva de la hija del general desvela que los rostros son efectivamente los mismos. Lo que ella ve no es ya más un manifestante, sino el espectro subversivo de un desaparecido que le devuelve la mirada. El zoom sobre su cara y la introducción del sonido subjetivo (el audio cambia del bullicio de la protesta al silencio sepulcral) recalcan el llamado ético del fantasma, invitándolo a habitar en el presente y reclamar



una justicia que pasa necesariamente por alterar el orden colonial. Al final de la escena, los conmovidos ojos de Natalia evidencian el efecto de la verdad que portan las víctimas y sus espectros.

Con el sonido cada vez más fuerte de la protesta y con las visiones que tiene del personaje de Alma, la salud del general anciano va empeorando considerablemente. Empieza a respirar con dificultad y necesita de la ayuda de una bombona de oxígeno. La impertérrita figura del patriarca mirando desafiante por la ventana deja paso entonces a la imagen de un Monteverde postrado en el sofá o sentado en una silla con un respirador tapándole la boca y dependiente del cuidado de otros. La bombona de oxígeno tendrá posteriormente una presencia fundamental en el clímax de la película. Dicha secuencia comienza con Sara que desconecta el oxígeno de su abuelo para tirarse a la piscina abrazada a la botella y así seguir practicando la apnea. Con el ruido de su nieta, Monteverde se despierta y sale al jardín con un arma. Dispara sobre la piscina porque cree ver allí a Alma. Sobre el plano del disparo se ve en efecto a la indígena kaqchikel, como salida de un sueño, rodeada de humo y algas y mirando desafiantemente. Cuando la familia acude alarmada, el general se empeña en decir que no es su nieta, sino una guerrillera que se ha colado para vengarse y se ha escondido bajo el agua.

En la secuencia nocturna, teñida de nuevo de azul mortecino, desaparecen las fronteras entre realidad y alucinación. Comenzamos a ver algas en la piscina, montañas de sapos en el jardín y otros espectros de desaparecidos que se cuelan en la casa. La maldición se ha desencadenado total e inexorablemente. Mientras la familia se refugia en una habitación y Natalia intenta curar a su hija del rasguño de bala y sedar a su padre para que se tranquilice, los fantasmas de las víctimas se despliegan por el jardín. Se mezclan los gritos y llantos con la música atmosférica que eleva la tensión e incrementa la sensación de claustrofobia y tormento. Sara, consciente de lo que está pasando, comunica a los demás que Alma está llorando por sus hijos y confiesa que la sirvienta le dijo que ella conocía al abuelo desde mucho antes. Se desvela así la veracidad de la leyenda de La Llorona. Alma ha cumplido su mandato, atormentando a la familia en sus sueños y luego desatando a los demás espíritus para que rematen el trabajo. Ante esta situación de peligro, Valeriana apremia a la familia a que agarren velas y azúcar, y se dispone a hacer una sesión de espiritismo para ahuyentar a los fantasmas. Durante la sesión, Carmen entra en trance y la narración corta a la escena de la pesadilla de la esposa del general en la que finalmente ve cómo los soldados ahogan a sus hijos en el río delante de ella. Es su marido, el viejo y ajado Monteverde enfundado en traje de camuflaje, quien le pregunta dónde están escondidos los guerrilleros. Carmen responde en kaqchikel que no lo sabe y entonces el militar dispara a bocajarro. La cámara panea hacia abajo y vemos a Alma, con un tiro en la frente a los pies



de Carmen. Aquí se culmina visualmente la relación entre víctima y verdugo, que existió en el pasado y que ha hechizado también el presente. Carmen/Alma se lanza entonces sobre su marido/verdugo y lo intenta ahogar. Cuando volvemos de la escena del trance a la sala donde se conduce la sesión de espiritismo, Carmen está encima de Monteverde, de la misma manera que en su sueño, estrangulándolo hasta dejarlo sin vida. Al acometerse la venganza, es ahora Carmen la que encarna en su cuerpo el dolor de las mujeres indígenas ixiles violadas y asesinadas por el ejército. Con este hecho, la película plantea una importante pregunta: ¿es la reparación de las injusticias una cuestión que debe estar en manos de las mujeres indígenas, o es un acto de justicia en el que se debe implicar toda la sociedad? Negociar esta cuestión es algo que queda en el aire para el hipotético escenario de una Guatemala decolonial.

La última secuencia de la película se abre con una imagen ceremoniosa del entierro del patriarca en el que la familia está recibiendo los pésames de los amigos y acólitos del general. La composición del plano es muy reveladora de cómo está construida oficialmente esa guatemalidad que invocaba Monteverde en su alegato en el juicio. De espaldas, en primer término, están Carmen, Natalia, Sara, y también Valeriana. En segundo término, se ve el féretro cubierto con la bandera nacional. A los lados, hay gente ladina en traje civil y militares con el uniforme de luto. Entre lxs asistentes se ven a algunas criadas indígenas vestidas con cofia y delantal que pasan casi inadvertidas entre la multitud. La presencia en la escena de estas sirvientas racializadas, relegadas a los márgenes, es un comentario visual sobre su ausencia o borramiento de la historia oficial.

De hecho, la relación espacial entre los miembros de la clase alta ladina guatemalteca y lxs indígenas parece ser una constante sobre la que trabaja el largometraje de Bustamante, que está poblado de composiciones estáticas que parecen pinturas de museo. En estas composiciones, o *tableaux*, se puede rastrear una sutil estética del *haunting* que subvierte el orden colonial expresado en el retrato familiar/oficial. En este sentido, Ribas-Casayas y Petersen proponen que la espectralidad es una estética opuesta a las condiciones o estados generados por la violencia militar, política o económica en el contexto de la modernidad. La espectralidad es entonces “an aesthetic that seeks ways to counteract erasure, silencing, and forgetting” (Ribas-Casayas y Petersen 2016, 6). En *La llorona*, la leyenda que da título a la película define una estética desestructurante que liga lo fantasmagórico y lo indígena en alianza contra lo moderno/colonial. Como hemos ido viendo, esto no solo se circunscribe al personaje de Alma, la espectralidad se extiende a los demás personajes indígenas.

Conviene en este punto recordar que la leyenda de La Llorona está fundada en la época colonial y se basa en el desarraigo creado por la conquista y en las



relaciones de dominación entre colonizadores y colonizados. Una de las acepciones más comunes de la leyenda de La Llorona, que es de la que parte Bustamante para su deconstrucción filmica, es la de la mujer indígena que se enamora de un conquistador y tiene hijos mestizos con él. Posteriormente, el soldado la abandona por una mujer española, y ella, al ver a sus hijos como producto de ese amor, los ahoga como venganza. El llanto melancólico perseguirá entonces para siempre al personaje, que vagará como un espectro por los caminos penando por sus hijos. El mito de La Llorona ha viajado culturalmente en sus muchas versiones asociado siempre a los simbolismos del agua, el llanto, el vestido blanco, etc. Sin embargo, en algunas de sus acepciones más contemporáneas pierde su fuerte componente de denuncia de la conquista⁸. Hay también especulaciones sobre si el mito se remonta a época prehispánica. Por ejemplo, Mabel Moraña incluye la leyenda de La Llorona dentro de los muchos vaticinios de la llegada de los conquistadores de los que dan cuenta algunas crónicas de Indias. Moraña dice que la leyenda de este personaje se funde con la de las diosas madres Cihuacóatl, Coatlicue o Tonantzin (2017, 65).

Consciente de la potencialidad del origen del mito, Jayro Bustamante no solo asocia la iconografía del personaje de La Llorona al agua, al llanto o la maternidad o al vestido, sino que también propone una serie de motivos estético-espectrales que apuntan a la herida de la conquista y a la resistencia indígena. Un plano que tiene mucha enjundia para analizar es el de la llegada de Alma a la casa, una imagen que muestra en primer término a un guardaespaldas cacheando a la criada y a toda la familia de fondo, fuera de foco, recreando su mirada sobre la escena. Valeriana, ligeramente enfocada, ocupa un espacio intermedio, pero remeda la pose hierática de los demás miembros de la familia. Este *tableau* da cuenta de cómo las violencias coloniales están expresadas en los gestos de abuso contra los cuerpos de las indígenas que se repiten una y otra vez, y también están expresadas en las miradas despreciativas de las clases altas y sus cómplices.

La resistencia indígena se expresa de manera distinta a través de los personajes de Alma y Valeriana. Si la primera actúa desde la resistencia explícita convocando sus poderes sobrenaturales, la segunda representa a la mestiza que se encaja dentro del orden colonial, pero sin asimilarlo. A pesar de su sumisión, Valeriana porta igualmente los saberes de su pueblo y vehicula en su cuerpo la conexión con los espíritus. De esta manera, fuerza a la familia Monteverde a enfrentarse a una ritualidad indígena, que saca a los personajes de sus zonas de confort y desestabiliza su estatus. El ejemplo más claro es una secuencia hacia mitad de película, en

8 Sirva como ejemplo la película de 2019, *La maldición de la Llorona (The Curse of La Llorona)*, de Michael Chaves, en la que el mito solo sirve como excusa para la existencia de un monstruo con una iconografía concreta llena de lugares comunes.

la que Monteverde le pide a Valeriana que retire la cama de la pared porque siente que hay mucha humedad en la habitación. Al mover la cama descubren moho y Valeriana le dice a su patrón que le han hecho un embrujo. En el siguiente plano, la criada limpia el aura de un pasivo Monteverde que se deja hacer. Se trata de un plano medio frontal en el que el general apenas se mueve. Respira dificultosamente a través de la mascarilla que le suministra oxígeno. Valeriana, detrás del patriarca, le pasa un ramo de hierbas alrededor de la cabeza, los hombros y el pecho. La columna de humo de un sahumero perfila la silueta de Monteverde. El general escucha, sin comprender, la bendición en kaqchikel que recita Valeriana. Los espíritus penetran su cuerpo a través de todos los elementos de ritualidad sin que él tenga ninguna injerencia en ello. Hay sin duda una intención satírica manifestada en la pasividad del ánimo y la posición del cuerpo de Monteverde, quien aparece empequeñecido y desprovisto de todo poder. Pareciera que el ritual es una suerte de maldición en lugar de un contra-hechizo. En momentos como este, la película muestra interesantemente cómo existe otra manera subversiva y callada de tomar la casa colonial, complementaria a la estrategia del tormento.

La llorona también despliega maneras simbólicas de construir la resistencia indígena a través de la estética y no tanto de la narrativa. Como vimos anteriormente, uno de los gestos estéticos decoloniales más potentes de la película es el arranque del juicio por genocidio, con el lento zoom out de la testigo velada que acompaña su declaración. La frontalidad de la imagen supone un guiño al comienzo de *Ixcánul* (2015), una película anterior de Jayro Bustamante rodada casi íntegramente en maya kaqchikel. En ese filme, el primero de la trilogía del insulto⁹ del director guatemalteco, se narra cómo se sigue perpetuando la colonialidad de poder sobre las comunidades indígenas, sometidas a las lógicas de servidumbre y posesión por la clase ladina, propietaria de las tierras donde trabajan. La primera imagen de la película *Ixcánul* muestra el rostro de frente de la protagonista, María, quien se está vistiendo de gala para la ceremonia de pedida de mano por la que se unirá al capataz de la hacienda. La cara de la joven kaqchikel no muestra emoción ninguna por la perspectiva de la boda concertada por sus padres. Su rostro está despojado hasta de la posibilidad de tristeza. En sendas imágenes de rostros

9 Jayro Bustamante ha declarado en numerosas ocasiones que sus tres primeros largometrajes corresponden a los insultos más ofensivos dentro del lenguaje popular de Guatemala. *Ixcánul* es una respuesta al insulto de “indio”, a través del cual se desprecia a más de la mitad de la población guatemalteca. *Temblores* (2019) deconstruye el insulto “huevo” (homosexual) a partir del personaje protagonista. Bustamante dice que con ese insulto también se califica despreciativamente a todas las mujeres; o sea, de nuevo a la mitad de la población. *La llorona* responde al insulto “comunista”, que se aplicó en el pasado reciente de Guatemala a todos los elementos subversivos que eran contrarios al sistema conservador. La intersección de los tres insultos solo deja incólume a la clase burguesa blanca de Guatemala, que es precisamente la que sigue perpetuando las relaciones de poder del orden colonial. Sin sugerir explícitamente la reapropiación de los términos de los insultos, Bustamante sí que propone ceder el protagonismo a quienes han sido estigmatizadxs en la historia y los discursos oficiales de Guatemala.



frontales, el de la futura novia kaqchikel y el de la viuda ixil, dando su testimonio contra Monteverde, encontramos el mismo acercamiento a lo indígena desde una mirada no invasiva y no colonizadora. Hay un retrato sincero que se fija en la dermis, en el textil, en los afectos... y todas las marcas del pasado colonial en el presente. Estos rostros son a su vez contra-archivos de la violencia clasificatoria y racializadora del colonialismo. Su presencia en el cine de Jayro Bustamante es una reivindicación de la resistencia anticolonial y antipatriarcal al mismo tiempo.

Una interpretación *hauntológica* de la Guatemala contemporánea es una tarea que no se puede hacer sin convocar también los cinco siglos de resistencia indígena, y en concreto, de la resistencia de las mujeres indígenas. En este sentido, obedecer el mandato ético del espectro implica una desarticulación de la historia y sus mitologías. Jayro Bustamante se muestra a favor de esta tarea al querer visitar la leyenda de La Llorona y relacionarla con la madre tierra que llora por sus hijxs desaparecidxs. Dice el director, sin embargo, que él no entendía por qué la leyenda tenía tanta importancia en el folclore: “it’s a very misogynistic legend, because it’s always a woman crying because some man quit her, and because that man quit her, she’s able to kill her kids” (Song 2020). En el guion de Bustamante, el llanto por los hijos no es desconsolado ni paralizante; ni tampoco responde a un arrepentimiento. Es un llanto constructivo, produce y se conduce a través del agua para atormentar a los culpables que impiden conocer la verdad de lo que pasó. Para desarticular la posibilidad de cierre en falso, el filme concluye dando pie a la continuación de la maldición, que perseguirá ahora a los que están inmediatamente por debajo de Enrique Monteverde. La última secuencia de *La Llorona* muestra a un amigo del general que parece asemejarse al también genocida y expresidente de Guatemala, Otto Pérez Molina¹⁰, entrando en el servicio de caballeros tras dar el pésame a la familia del finado. Se gira perplejo porque oye a una mujer llorar y, entonces, observa con horror cómo el suelo bajo sus pies se encharca. La música de tensión nos conduce al final que no es sino un nuevo principio en el que esperan nuevas *politics of haunting* y nuevas casas tomadas, porque la madre tierra sigue llorando a sus hijos.

Referencias

Auchter, Jessica. *The Politics of Haunting and Memory in International Relations*. Nueva York: Routledge, 2014.

¹⁰ Otto Pérez Molina fue un destacado militar del servicio de inteligencia durante la época del genocidio de los mayas ixiles. Posteriormente fue miembro del grupo de militares que apoyó el golpe de Estado contra Ríos Montt en 1983. Pérez Molina fue presidente de Guatemala desde 2012 a 2015, precisamente cuando el juicio a Ríos Montt estaba teniendo lugar. Durante el proceso se mostró claramente en contra de que se juzgaran crímenes del pasado. Posteriormente se vio obligado a resignar a la presidencia porque fue acusado de corrupción y despojado de su inmunidad.

- Brett, Roddy. "Peace Without Social Reconciliation? Understanding the Trial of Generals Ríos Montt and Rodríguez Sánchez in the Wake of Guatemala's Genocide". *Journal of Genocide Research*, 18, n° 2-3 (2016): 285-303.
- Burt, Jo-Marie. "From Heaven to Hell in Ten Days: The Genocide Trial in Guatemala". *Journal of Genocide Research*, 18, n° 2-3 (2016): 143-169.
- Burt, Jo-Marie y Geoff Thale. "With Ríos Montt Trial Partially Annulled, Justice and Rule of Law Hang in the Balance". *International Justice Monitor*, 11 de junio, 2013. <https://www.ijmonitor.org/2013/06/jo-marie-burt-and-geoff-thale-the-guatemala-genocide-case-using-the-legal-system-to-defeat-justice/>
- Cabello del Moral, Pedro. "IXCANUL, una mirada kaqchikel contra el neoliberalismo y el neocolonialismo". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 36 (2018): 67-89.
- Camhaji, Elías. "Para Hollywood los latinos ya no somos solo consumidores de telenovelas, fútbol y narcohistorias". *El País*, 24 de febrero, 2021. <https://elpais.com/mexico/2021-02-25/para-hollywood-los-latinos-ya-no-somos-solo-consumidores-de-telenovelas-futbol-y-narcohistorias.html>.
- Castro Sáenz, Emiliano. "Jayro Bustamante: 'Me interesa mostrar quiénes somos y cuáles son nuestras raíces'". *El Magazín Cultural*, 18 de agosto, 2021. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/jayro-bustamante-me-interesa-mostrar-quiénes-somos-y-cuales-son-nuestras-raices/>.
- Cholakian, Daniel. "Jayro Bustamante: 'La llorona nació como una Guatemala cansada de llorar a sus desaparecidos, como una madre tierra cansada'". *Nodal. Noticias de América Latina y el Caribe*, 19 de febrero, 2021. <https://www.nodal.am/2021/02/nodal-pregunta-jayro-bustamante-cineasta-guatemalteco-la-llorona-nacio-como-una-guatemala-cansada-de-llorar-a-sus-desaparecidos-como-una-madre-tierra-cansada/>.
- Cojtí Cuxil, Demetrio. *Políticas para la reivindicación de los mayas de hoy. (Fundamento de los Derechos específicos del Pueblo Maya)*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj, 1994.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antrophos, 2005.
- Crosby, Alison, M. Brinton Lykes y Brisna Caxaj. "Carrying a Heavy Load: Mayan Women's Understandings of Reparation in the Aftermath of Genocide". *Journal of Genocide Research*, 18, n° 2-3 (2016): 265-283.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Nueva York: Routledge, 1994.



- Gaborit, Mauricio. “Memoria histórica”. *ECA: Estudios Centroamericanos*, 61 (2006): 663-684.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne y Leo Spitzer. “‘We Would Not Have Come Without You’: Generations of Nostalgia”. *American Imago* 59, n° 3 (2002): 253-276.
- Jardín, Xení. “Guatemala: ‘I am innocent,’ Ríos Montt tells court in genocide trial, breaking silence”. *Boingboing*, 9 de mayo, 2013. <https://boingboing.net/2013/05/09/guatemala-i-am-innocent.html>.
- Labanyi, Jo. “History and hauntology; or, what does one do with the ghosts of the past? Reflections on Spanish film and fiction of the post-Franco period”. En *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, editado por Joan Ramón Resina, 65-82. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tábula Rasa*, 9 (2008): 73-101.
- Mbembé, Achille. “Necropolitics”. *Public Culture*, 15, n° 1 (2003): 11-40.
- Moleón, Marta. “Jayro Bustamante: ‘En Guatemala se llama comunista a todo al que se considera enemigo del Estado’”. *La razón*, 13 de noviembre, 2020. <https://www.larazon.es/cultura/20201113/d5wsetnmmbh2pa7wh7vadvo5ce.html>.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Motha, Stuart y Honni van Rijswijk. “Introduction: A counter-archival Sense”. En *Law, Memory, Violence. Uncovering the Counter-Archive* editado por Stuart Motha y Honni van Rijswijk, 1-15. Nueva York: Routledge, 2016.
- Oglesby, Elizabeth y Diane M. Nelson. “Guatemala’s Genocide Trial and The Nexus of Racism and Counterinsurgency”. *Journal of Genocide Research*, 18, n° 2-3 (2016): 133-142.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, compilado por Eduardo Landier, 201-246. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-UNESCO, 2000.
- Ribas-Casasayas, Alberto y Amanda L. Petersen. “Introduction: Theories of the Ghost in a Transhispanic Context”. En *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas Casasayas y Amanda L. Petersen, 1-11. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2016.



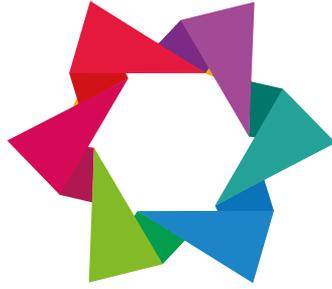
Ribas-Casasayas, Alberto y Amanda L. Petersen. “Ghostly Encounters: Haunted Histories”. En *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas Casasayas y Amanda L. Petersen, 13-15. Lewisburg, PA: Brucknell University Press, 2016.

Schwab, Gabriele. *Haunting legacies: Violent histories and transgenerational trauma*. Nueva York: Columbia University Press, 2010.

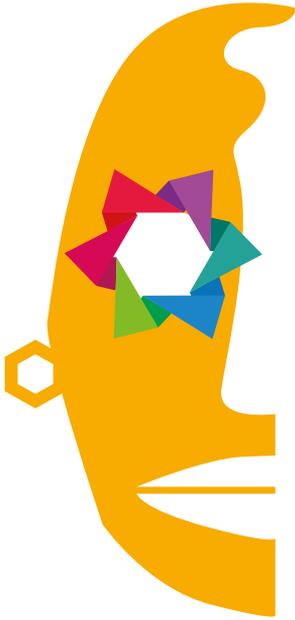
Song, May. “‘La Llorona’ Director Discusses Film Themes, Reimagining Latinx American Legend”. *University Wire*, 21 de agosto, 2020.

Stoler, Anne Laura. “On Archiving as Dissensus”. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 38, n° 1 (2018): 43-56.





ARTES VISUALES



Diane Bracco
*Laboratorio Espaces
Humains et Interactions
Culturelles (EHIC)
Universidad de Limoges
Francia*

El tríptico guatemalteco de Jayro Bustamante

Jayro Bustamante's Guatemalan triptych

RESUMEN

Este trabajo reúne tres entrevistas al cineasta guatemalteco Jayro Bustamante, al director de fotografía Nicolás Wong Díaz y al ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Stackmann. Los tres colaboraron en la elaboración de la película *La Llorona* (2019), tercer capítulo de una trilogía cinematográfica inaugurada por *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019), dedicada a las problemáticas sociales y políticas de la Guatemala contemporánea. Se trata aquí de explorar los ejes creativos de dicho tríptico y se ubican en perspectiva las experiencias y sensibilidades de estas tres figuras destacadas del cine centroamericano.

Palabras clave: Jayro Bustamante, Nicolás Wong Díaz, Eduardo Cáceres Stackmann, cine, Guatemala, entrevistas.

ABSTRACT

This work includes three interviews with Guatemalan filmmaker Jayro Bustamante, cinematographer Nicolás Wong Díaz and sound engineer Eduardo Cáceres Stackmann. The three collaborated in the making of the film *La Llorona* (2019), third chapter of a film trilogy inaugurated by *Ixcanul* (2015) and *Temblores* (2019), dedicated to the social and political issues of contemporary Guatemala. The aim here is to explore the creative axes of this triptych by putting into perspective the experiences and sensibilities of these outstanding figures of Central American cinema.

Keywords: Jayro Bustamante, Nicolás Wong Díaz, Eduardo Cáceres Stackmann, cinema, Guatemala, interviews.

Conversación con Jayro Bustamante

Ganador de múltiples premios y ahora reconocido internacionalmente, Jayro Bustamante, después de los directores Luis Argueta (*El silencio de Neto*, 1994), Rodolfo Espinosa¹ y Julio Hernández Córdón², se ha convertido en uno de los más destacados portavoces del cine guatemalteco. Pasó su infancia en Panajachel (Sololá), a orillas del Lago de Atitlán, donde fue sensibilizado en parte a las cuestiones discriminatorias por su historia familiar, al ser fruto de un mestizaje entre la ascendencia kaqchikel de su madre y los orígenes españoles de su padre. Fascinado, de niño, por las historias contadas en el cafetal, que era propiedad de su familia materna —esa experiencia contribuyó probablemente a forjar su interés por los mitos y las leyendas tradicionales, además de un sentido agudo de la narración—, Jayro Bustamante se familiarizó con el lenguaje audiovisual y estudió comunicación en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Hizo sus pinitos en el sector de la publicidad, y dirigió varios anuncios para la agencia Ogilvy & Mather, antes de dedicarse al séptimo arte. A falta de una escuela de cine en Guatemala, continuó sus estudios en Europa, donde se formó en dirección y escritura de guiones, respectivamente en el *Conservatoire Libre du Cinéma Français* de París y en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma³. Merced a este aprendizaje, que también le permitió construir su cultura cinéfila, rodó y produjo sus primeros cortometrajes, la película animada *Tout est question de fringues* (2006) y *Cuando sea grande* (2012), que financió él mismo gracias a la productora que cofundó en 2009 con su madre Marina Peralta, La Casa de Producción⁴. Esta también hizo posible la financiación de sus tres largometrajes, *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019) y *La Llorona* (2019)⁵, coproducidos con el apoyo de diversos socios europeos, principalmente de Francia, país con el que sigue manteniendo relaciones estrechas.

Estrenado en 2015, su primer largometraje, *Ixcanul* (Figura 1), se destacó en el Festival de Berlín, donde recibió el Premio Alfred-Bauer, que recompensa las visiones cinematográficas más originales. Este retrato naturalista de ribetes etnológicos, rodado casi exclusivamente en lengua kaqchikel con actores no profesionales, sumerge al espectador en una familia maya que vive al pie de un volcán. Pone en

1 Dirigió las comedias *Pol* (2014) y *Otros cuatro litros* (2016). También trabajó para la industria estadounidense y rodó *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe* (2005).

2 Es autor, por ejemplo, de la comedia *Gasolina* (2008), del documental *Las Marimbas del Infierno* (2010), del drama *Polvo* (2012) y de la coproducción germano-mexicana *Tè prometo Anarquía* (2015).

3 Se puede mencionar también el caso de César Díaz, director de *Nuestras madres* (2019), que cursó sus estudios en Bélgica y Francia. Tiene la doble nacionalidad belga y guatemalteca.

4 Véase la página web oficial de la productora: *La Casa de Producción* [en línea], Guatemala, La Casa de Producción S.A., [s.d.]. URL: <http://lacasadeproduccion.com.gt/> [consulta: 11/11/2021].

5 Véase mi artículo: Diane Bracco, “Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía guatemalteca de Jayro Bustamante”, *Pandora. Revue d'études hispaniques*, n° 16, 2021, pp. 109-131.

escena el destino de María (María Mercedes Coroy), una joven irremediamente atrapada por la tradición y el patriarcado, condenada a un matrimonio de interés. Cuatro años más tarde, *Temblores* (Figura 2) explora el peso de la homosexualidad desde la perspectiva de un miembro de la burguesía criolla, Pablo (Juan Pablo Olyslager), sometido a la presión de la institución familiar y las todopoderosas iglesias evangélicas que promueven las mal llamadas “terapias de conversión”. Por último, ese mismo año, Bustamante volvió al pasado de la guerra civil (1960-1996) y del genocidio ixil, que alcanzó su punto culminante bajo la presidencia de Efraín Ríos Montt (1982-1983). Dirigió *La Llorona* (Figura 3), una película fantástica que recupera la memoria histórica de Guatemala, con la cual remodela el famoso mito mesoamericano y le infunde un inédito contenido político: ante la impunidad del General Monteverde (Julio Díaz), el doble ficticio de Ríos Montt, en cuya esfera doméstica se ancla buena parte del relato fílmico, la madre infanticida de la leyenda se convierte en una justiciera que llora a los desaparecidos y exige el castigo del jefe de Estado, culpable de crímenes contra la humanidad.

Figura 1. Fotograma de *Ixcánul*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Figura 2. Fotograma de *Temblores*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Figura 3. Fotograma de *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Con esta trilogía enfocada en las problemáticas de la Guatemala contemporánea, Jayro Bustamante bosqueja entonces un fresco crítico que denuncia las estructuras estatales y sociales de un país dominado por la oligarquía criolla y carcomido por profundas discriminaciones sistémicas que originaron en parte la tragedia nacional del genocidio. A este diseño creativo se conjugan otras iniciativas que plasman el compromiso artístico y sociopolítico del director, como la creación de la Sala de Cine y la Fundación Ixcanul, destinadas a fomentar la industria cinematográfica nacional y el cine independiente, con el objetivo de promover la inclusión en Guatemala.

¿Nos puedes presentar el historial y los objetivos de la productora que fundaste, la Casa de Producción?

Jayro Bustamante: La Casa de Producción nació más o menos en el 2009 en Guatemala. Yo estaba estudiando en Francia y la gran pregunta era: ¿me quedo en Francia y sigo haciendo cine acá o vuelvo a Guatemala y hago cine desde allá? Sabiendo que esta segunda opción iba a ser mucho más difícil porque me iba a un lugar donde no contaba con ningún fondo, con ningún apoyo, con ningún interés desde el sector privado. Entonces era ir a unirme a los cineastas que estaban abriendo con machete la brecha. Hablábamos mucho con mi madre de hacer cine juntos y creíamos que

era mucho más relevante hacerlo desde allí. Mi madre no es productora, se llama Marina Peralta, pero cuando yo empecé a tener estas ideas y decidí al final regresar a Guatemala, quería montar una productora para producir mis películas y las de otros directores. Y le pedí a ella que fuera mi socia. Entonces nos unimos y abrimos la Casa de Producción que, de alguna manera, nació con esa idea de contar las historias de una región que han estado silenciadas desde hace tanto tiempo y empezar a darle oportunidad a los directores que por ahora no han tenido una casa productora, ningún apoyo para ver nacer, proteger y seguir sus proyectos cinematográficos.

Somos un equipo bastante grande porque la Casa de Producción fue creciendo. Se convirtió no solo en una productora de cine independiente, tratando de hacer cosas con contenido de impacto social en el país, sino que también después de que produjimos, nos dimos cuenta de que no había manera de distribuir. Entonces emprendimos todo un departamento de distribución. Luego de eso nos dimos cuenta de que el mercado, siendo tan chico, no ofrecía cosas a los actores que nosotros habíamos formado durante tanto tiempo. Decidimos también abrir un departamento de representación artística, de representación de talentos para ayudar a que toda esta gente que se había formado con nosotros consiguiera más trabajo. Y luego de eso nos dimos cuenta de que en la distribución quedábamos cortos porque no había salas que propusieran en Guatemala cine independiente. Abrimos una sala de cine y poco a poco empezamos a hacer todo un trabajo de llevar el cine a las comunidades de indígenas, de hacer como mucho trabajo social. Terminamos creando una fundación. Digamos que ahora la Casa de Producción es como una sombrilla que alberga también una distribuidora, una sala de cine independiente y una fundación que tiene varios programas, todos relacionados a utilizar el cine como herramienta de impacto y cambio social.

Te convertiste en uno de los portavoces del cine guatemalteco, junto con Luis Argueta, Rodolfo Espinosa, Julio Hernández Córdón o César Díaz, que también estrenó en 2019 *Nuestras madres*, otra película sobre el tema de la guerra civil y la memoria histórica. ¿Cuándo empezó a emerger de verdad la cinematografía guatemalteca? ¿Dónde se sitúa tu obra respecto al cine de estos distintos directores?

Existió en Guatemala una especie de pérdida del miedo o media pérdida del miedo, cuando en los noventa y los dos mil, cuando mi generación –y una generación un poquito mayor que la mía– se empezó a dar cuenta de que nos íbamos a morir más rápido si no hablábamos, si nos quedábamos callados. Esta gente, de alguna manera, buscó cómo salir del país para formarse cinematográficamente. Hay un buen grupo de cineastas hombres y mujeres que siguieron ese camino de ir y buscar formaciones, escuelas, mentores, talleres y que luego regresaron a Guatemala con diferentes propuestas: intentos de montar una universidad, intentos de montar una



cinemateca. De estos intentos nació una escuela de cine que fue la primera Casa Comal⁶ y empezó a surgir una serie de películas de cine nacional. Esa ola se ha ido sintiendo con los otros cineastas que han surgido. Entonces creo que estamos en un movimiento todos, en un movimiento emergente, en un movimiento de mucha fragilidad porque seguimos dependiendo completamente de los fondos de países que nos ayudan, o dependiendo completamente del riesgo personal que cada uno puede tomar para financiar sus películas y estamos como trabajando muy seriamente por una audiencia que todavía no está lista y que sueña por ahora con un cine comercial americano. Nos toca no solo el trabajo de producir, de crear nuestra propia industria en la que vamos a tener que trabajar, de formar a nueva gente sino también de formar a nuestro público que, por ahora, ha estado muy mal formado. Y luego el público que sí tiene formación: también nos toca hacerles cambiar de mentalidad porque, por ahora, tienen una mentalidad del silencio y no quieren voces que cuenten historias. Por lo menos no las historias que nosotros estamos contando.

¿Qué sitio ocupan las problemáticas políticas e históricas en las producciones culturales de Guatemala? ¿Sigue arriesgado hoy día fomentar un cine social y políticamente comprometido?

Creo que el sitio o el espacio que ocupan las problemáticas políticas e históricas, en todo lo que se hace desde el arte y la cultura en Guatemala, por ahora es bastante importante, pero es normal porque nos vetaron de eso. Entonces es normal que necesitemos abordarlo, que necesitemos hablar, que necesitemos puntos de vista, historias oficiales, historias que oficialicen algo que, por ahora, es desmentido, es ensuciado, es escondido. Entonces creo que ahora mismo los artistas están haciendo ese trabajo que no se les dejó hacer en el inicio porque el arte siempre es premonitorio, siempre va adelante de los movimientos políticos. Pero a nosotros no se nos permitió. Entonces se está haciendo con retraso, se tiene que hacer con profundidad y una vez que esto se termine pasaremos a otra cosa. No digo que no haya otro tipo de propuestas, pero creo que por el momento tenemos que exorcizar algo que fue un demonio, que, aunque hagamos entretenimiento, no nos dejaría entretenernos. Tenemos que limpiar eso antes de dar el segundo paso.

¿Qué apoyos financieros y logísticos ofrecen en concreto el Estado guatemalteco y el Ministerio de Cultura y Deporte, que sale en los títulos de crédito de las películas? ¿Observaste una evolución en el proceso de producción entre 2015 y 2019?

Los ministerios en Guatemala no tienen ningún fondo o ayuda institucionalizado para el cine. Digamos por ahí salen ciertas excepciones. Lo que hemos logrado

6 Véase la página web oficial: Casa Comal Escuela [en línea], Ciudad Guatemala [s.d.]. URL: <http://escuela-decinecasacomal.com/> [consulta 11/11/2021].

hacer es encontrar, gracias a las personas que trabajan en esos ministerios, ciertos tipos de ayuda con cosas muy chicas, pero en un país en donde eso no existe, esas cosas chicas se vuelven relevantes. Ayudas con algunos almuerzos, ayudas con algún transporte, ayudas con algún permiso. Desde ahí nos están ayudando las instituciones y el sueño sería que no tengamos que depender de las personas que están despiertas hacia el arte, sino que la propia institución tenga reglas que puedan ser utilizadas por todos los cineastas que vienen y no cada vez que tenemos una película nos toque volver a empezar este trabajo.

Francia para mí es realmente mi segundo país. Yo he vivido allí la mitad de mi vida y espero poder seguir haciéndolo, seguir compartiendo esa biculturalidad. Me parece algo extremadamente importante el tener muchas chaquetas, el poder cambiar de puntos de vista, el poder verse a uno mismo desde más lejos, el poder ser visto por otras culturas. Eso me gusta mucho de esa oportunidad que he tenido de vivir en dos continentes. La participación creativa de ese continente no viene solo de las personas que han participado conmigo —como la participación guatemalteca creativa tampoco, en la creatividad general—. Luego, sí es cierto que, por ahora, prácticamente gracias a Francia y a sus disposiciones de Estado, nosotros hemos podido producir las tres películas. Las tres han tenido la ayuda del Instituto francés y con estas ayudas nos hemos rodeado de gente creativa que trabaja muy bien desde allá y nos ha apoyado en todo. Incluso Francia, desde Guatemala con su Embajada y su Consulado, también ha seguido con esa ayuda y ese impulso. La última película la filmamos en la residencia del embajador francés. Y esto fue realmente para nosotros un gran empujón y una gran protección.

Yo nunca hubiese podido hacer cine desde Guatemala solo con Guatemala. En todo caso, no hubiese logrado hacer las películas que hice solo desde Guatemala. Y lo loco es que sí lo hubiera hecho desde Francia. Hubiese hecho otras películas, pero sí hubiera logrado montar mis proyectos desde allá. De alguna manera, hacer cine desde Guatemala es de verdad decirse “este es un reto en el que voy a ganar muy poco o nada, voy a tener problemas”, pero es un reto que hay que hacerlo porque la carencia cultural está ahí, es palpable y nadie la puede esconder.

Las dos películas *Temblores* y *La Llorona* se estrenaron en 2019. ¿Cuándo se rodaron respectivamente y cómo se explica ese año de estreno común desde el punto de vista de la producción?

Las dos películas se rodaron prácticamente con un año y medio de diferencia. *Temblores* tuvo un periodo muy largo de postproducción. Fue casi un año de postproducción. Y en ese año de postproducción yo empecé a desarrollar *La Llorona* y después de eso, digamos que el tiempo que nos tomó postproducir *Temblores* se confrontó a una *Llorona* que se hizo en muy poquito tiempo.



Nosotros recibimos “consejos” de gente que nos decía: “es mejor que no filmen esa película por el tema”. Después esta gente se empezó a convertir en gente anónima y entonces dijimos: “hay que correr para filmarla porque esto se puede poner peligroso”. Y a partir de ahí, la película se hizo desde su desarrollo hasta su producción –yo había avanzado un poco el guion– en un año. Eso hizo que las dos salidas se sintieran como muy cercanas.

¿Me podrías hablar de la creación y de los objetivos de la Fundación Ixcanul? ¿Cómo se articula con la Casa de Producción?

Bueno, te comentaba antes cómo había sido el proceso de la Casa de Producción y cómo habíamos llegado hasta la Fundación Ixcanul. Hoy día, con la Fundación tenemos cuatro objetivos: uno, que es el objetivo de traer cine a Guatemala, cine independiente; somos la única sala de cine independiente que existe. Nosotros la creamos, se llama la Sala de Cine. Ese es nuestro programa de una pantalla independiente en el país. Luego tenemos otro programa que es una pantalla itinerante que lleva cine independiente a las comunidades indígenas en donde ni siquiera cine comercial pueden ver. Tenemos un programa de formación de cine para la gente que quiera hacer *masterclass*. No es una escuela, sino que son formaciones, charlas, talleres para la gente que quiere aprender un poco más de cine. Y también formaciones con el cine como herramienta para ampliar criterios, para causar reflexión, y eso lo tenemos enfocado en mucho hacia la audiencia infantil y hacia la audiencia de mujeres rurales. Estamos trabajando mucho desde esos puntos. Este año fue difícil porque digamos que no pudimos hacer nada, pero el año próximo ya tenemos tres primeros proyectos que empezarán. Y muy pronto comunicación sobre la Fundación porque hemos estado bastante dormidos sobre eso para darla a conocer.

Con la Casa de Producción y la Fundación Ixcanul eres muy activo en las redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram) y las plataformas, que posibilitaron el estreno digital de *La Llorona* en el contexto de la pandemia. Son escaparates fundamentales para dar visibilidad internacional a este cine. ¿Me podrías hablar de estas estrategias de comunicación y promoción?

El lanzamiento de *La Llorona* fue un lanzamiento prepandemia. Logramos todavía hacer una alfombra roja. Fue algo muy lindo. En Guatemala necesitamos este tipo de eventos alrededor de la cultura. Lo hicimos muy a lo grande y tuvimos muchísima gente que vino a ver la película y después de eso, cuatro días después, llegó la alerta mundial. Las salas de cine cerraron y tratamos de esperar a ver cómo evolucionaría la pandemia, pero muy pronto nos dimos cuenta de que iba para mucho. Decidimos salir en digital. Salimos en una plataforma que se llama Movies.com en Guatemala, al mismo tiempo que salimos en digital en Estados Unidos, en Shudder. En Estados Unidos está siendo un éxito, fue también un éxito

desde la prensa. En Guatemala muchísima gente nos ha seguido, nos ha apoyado, la prensa también nos dio muchísimo apoyo. Tenemos el gran problema de la piratería, que una vez que está en línea, no solo hay un problema de la piratería, sino que hay un problema de los cinéfilos que comparten piratería, con incluso un derecho moral de hacerlo, diciendo: “Pero, ¿no quieres que tu película se mire?”. Eso conlleva también una gran tristeza profesional porque nos cuesta muchísimo llegar a hacer las películas, nos endeudamos muchísimo para hacerlas y una vez que están hechas, pues nos las roban. Es un sistema con el que no podemos seguir trabajando. Creo que las salidas en línea individuales son muy arriesgadas para nosotros, son muy poco interesantes.

Conversación con Nicolás Wong Díaz, director de fotografía

Nicolás Wong Díaz nació en 1988, en Lima, en una familia peruano-chilena que se instaló en Costa Rica cuando él tenía cuatro años. Cursó estudios de dirección en la Nueva Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Veritas en San José. Trabajó como director de fotografía en unos quince largometrajes (*The Gigantes*, *La Picada*, *Cómprame un revólver*, *Cascos indomables*, *Atrás hay relámpagos...*), esencialmente en Costa Rica pero también en México y Guatemala. Participó asimismo en la elaboración de cortometrajes, clips y spots publicitarios. *La Llorona* es su primera colaboración con Jayro Bustamante que, para sus dos anteriores películas, le había confiado la dirección de fotografía a Luis Armando Arteaga. El lector puede seguir su actualidad mediante su página oficial (nicowong.com) y su cuenta Instagram (@nicolaswongdiaz).

¿Me podrías hablar de tu trayectoria profesional y tu primera colaboración con Jayro Bustamante?

Nicolás Wong Díaz: Nací en Perú y soy nacionalizado costarricense, donde estudié y me desenvolví en el cine. He trabajado en 14 largometrajes con directores de la región centroamericana, entre ellos Jayro Bustamante, con el que colaboré por primera vez en *La Llorona*. Fue una experiencia muy satisfactoria a nivel profesional y estético, y espero que no sea la última vez que trabajemos juntos.

La identidad visual de *La Llorona* radica en gran parte en el trabajo minucioso dedicado a la textura de la imagen. ¿Qué orientaciones te dio Jayro Bustamante para plasmar la atmósfera de su película fantástica?

Colaborar con Jayro es un proceso profundo e intenso. El nivel de confianza que te da, así como la responsabilidad que recae sobre tus hombros, son muy altos. Creo que ha sido el proyecto, hasta el momento, en que he tenido la relación más estrecha con el departamento de arte. Las texturas, las telas, el departamento de maquillaje y la definición de las atmósferas tomaron gran parte de mi atención.



Juntos, a través de conversaciones y trabajo referencial, llegamos a una serie de atmósferas con distintas intensidades. La casa del General Monteverde debía sentirse opulenta y opresiva al mismo tiempo. Las noches debían ser oscuras pero mágicas y expresivas. Jayro apuntaba hacia una sensación, un sentimiento, y yo traté de traducirlo a imágenes de la forma más simple.

¿A qué dispositivos técnicos (cámara, filtros, colorimetría...) recurriste para construir un ambiente opresivo, tanto en las escenas diurnas, como nocturnas? ¿Cómo utilizaste y moldeaste la luz a lo largo de la historia?

Lo más expresivo para mí en la narrativa cinematográfica es la posición de la cámara. Traté de ver la casa a través de capas, paredes y puertas, que hicieran la casa más profunda, pero al mismo tiempo que tuviera una sensación sofocante (Figura 4). La mayor parte de la película monté solamente el 50 mm y el 85 mm.

Figura 4. Identidad visual en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

La luz en las escenas diurnas traté siempre de motivarla por la luz natural del sol. Sin embargo, quise que la textura y calidad de la luz fueran siempre suaves, difusas y blancas puras (Figura 5). La luz blanca y completamente difusa en un interior siempre me ha parecido un poco opresiva, como que todo está expuesto, todo está a la vista, y les da una sensación surrealista a los objetos, especialmente cuando el espacio es una mansión de gran opulencia y de gusto clásico. Es un concepto simple, pero la historia de *La Llorona* me pareció tan llena de lecturas y capas, que sobre complicar la lectura visual me pareció inadecuado.

Figura 5. Uso de la luz en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

En las escenas nocturnas quise mantener una paleta muy contenida de azules plañeados, haciendo guiño a la naturaleza acuática de la leyenda. Pero *La Llorona* es una película mágica y realista al mismo tiempo, entonces me pareció importante ser simple en la expresividad de la luz en la noche, confiar más en la oscuridad y la atmósfera, que en el truco o la exageración del aspecto sobrenatural. La tonalidad fría y oscura de la noche al final (Figura 6) es interrumpida por el fuego sagrado, que en color y en historia, cambian el curso de la película totalmente (Figura 7). No utilicé filtros frente a cámara, aparte de los IRNDs, porque me parecía que los objetivos que usamos, los anamórficos *Cineovision* tenían suficiente carácter.

Figura 6. Escena nocturna en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Figura 7. Fuego sagrado en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

¿Qué aportó en particular el uso del *Cineovision Anamorphics* a la perspectiva adoptada en la película?

Creo que el anamórfico aportó a la película elegancia, y la dicotomía de tener amplitud de imagen al mismo tiempo que distorsión e imperfección. Los anamórficos *Cineovision* son objetivos viejos con mucho carácter, aberraciones e imperfecciones. La visión distorsionada, amorfa e impredecible, a final de cuentas, era una visión óptica muy adecuada para este proyecto. Jamás hubiera filmado esta película con anamórficos modernos, cuya precisión óptica habría traicionado el velo sobrenatural de la película.

En otras entrevistas, reivindicaste la influencia de Gregory Crewdson entre las referencias artísticas que te inspiraron para este filme. ¿De qué manera la obra del fotógrafo estadounidense constituyó un modelo para la fotografía de *La Llorona*?

Más que una referencia de iluminación, fue una referencia de sensaciones. Muchas de sus fotografías siempre me han provocado un disgusto, una repulsión por la idiosincrasia del ser humano. Y especialmente me hacen sentir que las casas, los edificios, las estructuras construidas por el ser humano van a terminar por consumirlo. Esa era la sensación que me dio la casa del General Monteverde en el guion, que era un castillo que se desmorona, que se enferma y carcome desde las entrañas, y que finalmente lo consume.

¿Cómo lograste evitar los clichés visuales del género de terror para crear una estética original en esta película de fantasmas?

Básicamente, haciendo menos. Con algunas excepciones, como siempre, me parece que el género de terror se repite todo el tiempo, y su código es predecible. Fue muy claro desde el inicio, en mi trabajo con Jayro, que no utilizaríamos la

mayor parte de la gramática visual del terror genérico, si no que haría un uso medido y más sutil de ciertas frases visuales. Además, vale mencionar que el aspecto social e histórico de Guatemala es suficientemente espeluznante y terrorífico como para adornarlo de más. Existe un riesgo en las historias basadas en contextos históricos brutales y trágicos, de banalizarlos con demasiada técnica y estética desmedida. Conscientemente, quise alejarme de eso, y fotografiar la película con respeto y mesura.

¿Qué desafíos técnicos planteó el rodaje de la película en la Embajada de Francia para la filmación de los espacios?

La casa no es realmente tan grande y opulenta como la retratamos finalmente, y eso fue un reto a nivel de puesta en escena y de logística. También tuvimos que intervenir la casa de una manera muy precisa y segura por ser un patrimonio tan importante. Generalmente, traté de mantener mis fuentes de luz fuera de la casa, siempre motivadas por ventanales y entradas de luz.

El agua es un elemento narrativo y visual fundamental en esta relectura fantástica del mito de *La Llorona*. ¿Cómo se consiguió la textura que adquiere en la pantalla?

El agua se convirtió en una extensión de Alma, *La Llorona*. Entonces, cuando aparece sin ella era importante que se sintiera amenazante, oscura y surreal, como por ejemplo el agua en el cuarto de Alma cuando Enrique la sigue en la noche (Figura 8). Pero cuando vemos a Alma interactuando con el agua, quería que fuera el doble de mística (Figura 9). Debo admitir que el trabajo de diseño sonoro de Eduardo Cáceres y Juan Pablo Huerta se lleva casi todo el crédito en generar una atmósfera húmeda y fría.

Figura 8. El agua en *La Llorona*



Figura 9. Tratamiento del carácter del agua en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Para las secuencias debajo del agua utilizamos una mezcla de efectos prácticos y texturas generadas en postproducción (Figura 10). El trabajo de ambientación de Fernando Gálvez fue primordial al convertir la piscina en un río pantanoso, con plantas, humo, VFX y mucho ingenio.

Figura 10. Ambientación en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

¿Fue objeto de un trabajo de fotografía específico el personaje espectral de Alma con su amplio vestido blanco y su larga melena morena?

Para la aparición de Alma, por primera vez en la película quise usar un zoom y así romper con todo el lenguaje cinematográfico de la película hasta ese momento. Ella se manifiesta entre una gran masa de gente, y en un solo plano secuencia quise enganchar con su mirada tan desconcertante. Ella camina hacia la cámara al mismo tiempo que hicimos zoom in, por lo que la intensidad es duplicada (Figura 11).

Figura 11. Personaje de Alma en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Su vestido es un vestido tradicional, pero al ser completamente blanco nos remite a una vestimenta fúnebre (Figura 12). Para mantener esta cualidad fantasmagórica procuré iluminarla sin tonalidades de color o tintes de temperatura, casi siempre utilicé una luz corregida y balanceada. Más que un tratamiento especial de iluminación, junto con Sebastián Muñoz procuramos que siempre resaltara en cuanto a la paleta de color. El cabello de María Mercedes Coroy es tan oscuro que no tuve que hacer mucho para resaltar su aspecto de satín negro. Es hermoso.

Figura 12. Tratamiento del color en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Se insiste mucho visualmente en el pelo del personaje femenino como motivo fantasmal también relacionado con el agua. Me recordó a la niña de *The Ring* de Gore Verbinsky. ¿Se trata de una referencia voluntaria?

No es voluntaria. Sin embargo, me parece interesante la comparación, ya que comparten muchos elementos: una chica, un vestido blanco, totalmente mojada por el agua, pelo oscuro. Como leyenda latinoamericana, claro, *La Llorona* la precede por décadas, si no siglos.

Me parece que al poner de realce los contrastes de colores y texturas de piel y pelo, la fotografía contribuye a la construcción de un discurso político sobre una sociedad aún marcada por los estigmas racistas del pasado colonial. ¿Trabajaste conscientemente en este sentido?

Sí, conscientemente, pero no intencionalmente. Como en muchos, si no todos los países latinoamericanos, el racismo no es un mero vestigio colonial de una época pasada. Es actual, es presente. *La Llorona*, me parece, es totalmente una película política, social y humana. Cuando digo que no trabajé intencionalmente sobre



esos aspectos, es porque no fue necesario tomarlos en cuenta intencionalmente; estos permean todas las decisiones, todos los trasfondos, todas las historias. Está ahí, tal vez, la sombra principal de la historia, y porque debe ser contada. Me sentí privilegiado cuando Jayro me invitó a colaborar en esta película y espero que mi grano de arena la haya hecho más visible.

Conversación con Eduardo Cáceres Staackmann, ingeniero de sonido

Nacido en 1977, el ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Staackmann cursó estudios de ingeniería electrónica en la Universidad de San Carlos en Guatemala. Continuó su formación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños en Cuba, donde se especializó en el sonido en el cine. Muy presente en el ámbito cinematográfico centroamericano desde los años 2000, participó en unas treinta películas que abarcan largometrajes de ficción, cortometrajes, muchos documentales (*Mortal, 1983; Panamá in a Day, Avanzaré tan despacio, El Apostolado, Con Poesía-DocTV, La Cachada...*) así como una serie televisiva (*Contracorriente la Serie*). Colaboró con Jayro Bustamante en cada uno de sus largometrajes, *Ixcánul, Temblores* y *La Llorona*, y contribuyó, a través de su trabajo sobre el sonido, a definir la identidad de la trilogía del director guatemalteco.

¿Me podrías hablar de tu itinerario profesional y de tus anteriores colaboraciones con Jayro Bustamante?

Eduardo Cáceres Staackmann: Con Jayro empezamos a trabajar a finales del 2013 en *Ixcánul*. Luego me invitó a colaborar en *Temblores* y en la última película suya, *La Llorona*. En la actualidad seguimos trabajando juntos en varios proyectos a través de la Casa de Producción.

Las películas de Jayro Bustamante fueron galardonadas en muchos festivales prestigiosos en el mundo entero. Entre estos premios, recibiste dos como ingeniero del sonido de *Ixcánul* (Premio Platino del Cine Iberoamericano, Premio Fénix). ¿Qué opinas de la situación actual del cine guatemalteco y de su proyección internacional?

Sí, recibimos dos nominaciones a mejor sonido en ambos premios y fue una increíble experiencia. El poder coincidir con los demás nominados, algunos amigos de diferentes países e industrias, fue muy enriquecedor y también un termómetro de cómo estaba el desarrollo del cine en nuestro país en ese momento. *Ixcánul* fue una muy bonita sorpresa por todo lo que nos tocó vivir a través de la proyección y el alcance que tuvo. El cine guatemalteco está viviendo un buen momento (obviando la situación pandémica que sí ha afectado) y algunas películas han obtenido muy buenas respuestas en festivales y en la recepción del público a través de

las diferentes formas de distribución. Como gremio también se está pensando a futuro y estamos trabajando en varios proyectos para incentivar la formación y el reconocimiento al trabajo de los cineastas locales. A nivel individual, siempre ha existido la necesidad de correr el riesgo en inversión de tiempo, equipo y demás para hacer un pequeño aporte al crecimiento de la industria. Pero aún nos falta una parte muy importante que es el apoyo estatal que, hasta estos días y después de todo el recorrido que hemos hecho, es casi nulo. Actualmente nos encontramos buscando la aprobación de la Ley de Cine.

El mismo título de la película indica de entrada la importancia del sonido con la evocación de los llantos que definen a la figura mítica de la Llorona. ¿De qué modo te inspiró el motivo de los sollozos para construir el universo sonoro de esta obra fantástica?

El mito de la Llorona siempre nos ha acompañado desde niños. Hemos crecido con este y algunos otros mitos. Aun con tanto tiempo y cercanía con el tema, siempre hay muchas pequeñas variaciones y cada región tiene sus particularidades. Yo hice una investigación de estas variaciones para encontrar alguna similitud o fuerza que hiciera de este sonido o presencia lo que es, algo que causa mucha impresión e incomodidad. Por ahí fueron apareciendo más espectros también relacionados con el sonido, el llanto y la noche. En esta búsqueda aparecen “Las Plañideras”, “Chiuateteo”, de la mitología mexicana y algunos más anecdóticos como la “broma”, que hicieron unos muchachos de una provincia al amplificar un llanto extraño. Las coincidencias siempre incluían a esta experiencia en comunidad que podría ser una extensión del temor y el dolor compartido.

¿En qué medida la elaboración de la banda de sonido condicionó la construcción de la imagen y la puesta en escena? ¿Cómo se articuló tu trabajo con la dirección de Jayro Bustamante?

Tuvimos la oportunidad de hacer un trabajo de preparación para el rodaje muy bueno y muy colaborativo. En las lecturas de guion participamos todos y de esa forma podíamos saber cómo iban tanto la evolución del guion como los avances y propuestas de todos los departamentos. Sabíamos que la historia dentro de la casa se iba a condicionar mucho por lo que pasaba afuera y también por las atmósferas dentro de la casa, caracterizadas por un vaivén entre lo real y lo fantástico imaginario. En todo momento, debimos planear o imaginar lo que estaría pasando con el sonido y así obtener la máxima complicidad de la puesta en escena y de los personajes, reaccionando a los diferentes eventos de la historia que se terminarían de construir con la banda sonora. Jayro Bustamante y todo el departamento de dirección estuvieron muy cercanos al proceso de construcción y ejecución del diseño sonoro.



La Llorona es una película de fantasmas en todos los sentidos de la palabra: la espectral Alma encarna desde luego a los fantasmas de la guerra civil guatemalteca y del genocidio. ¿Cómo se te ocurrió la idea de dar voz a los desaparecidos mediante la omnipresencia sonora de la multitud situada fuera de campo?

En años recientes, hemos tenido un movimiento social que salió a las calles y creo que aún tenemos las sensaciones de toda la energía que se producía en cada una de las marchas de protestas multitudinarias. La idea era llenar esta casa con todo este aliento actual pero también con toda la carga de la búsqueda de justicia histórica, darles esta voz a todas las víctimas del genocidio y a la vez poder entrar hasta el lugar de refugio más seguro de uno de los perpetradores de estas masacres y desapariciones. Se trataba de confrontar la negación y el olvido que se pretende hacer a nivel oficial de toda la historia oscura de nuestro país. Al mismo tiempo, todas esas voces son como la extensión de esta presencia encarnada en Alma cuyo actuar es mucho más silencioso, pero podría decirse que caminan juntos en el proceso de búsqueda de justicia dentro de la casa.

El ambiente de la película es claustrofóbico, tanto en el primer tercio (la secuencia del juicio, la vuelta a casa en la ambulancia) como en los dos tercios que se desarrollan a puerta cerrada en casa de Enrique Monteverde. ¿Cómo conseguiste que el espectador, a imagen de los personajes, se sintiera constantemente agobiado?

Creo que el guion y la propuesta de Jayro eran bastante claros sobre lo que debía pasar con los personajes en estos momentos. A partir de eso, trabajamos tanto en lo visual como lo sonoro: era muy importante sentir que estos espacios donde se encontraban “resguardados” estaban siempre a un paso de ser interrumpidos o traspasados, así que la presencia debía ser muy cercana, pero al mismo tiempo capaz de interactuar con lo que pasa en la historia. En el trabajo de mesa, hicimos un mapa, secuencia por secuencia, de lo que en ese momento estaba pasando con la gente que rodea la casa (Figura 13). A partir de eso, hicimos un listado de los sonidos que necesitábamos grabar en los llamados con todos los extras que realmente hicieron un trabajo increíble⁷. Debo siempre de agradecerles toda la entrega y apoyo que nos brindaron.

⁷ *La Llorona*: [30'40: 34'08].

Figura 13. Sonido ambiente en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

El motivo del agua es esencial en esta reinterpretación del mito de la Llorona. ¿Cómo se puso de relieve narrativa y técnicamente la presencia sonora del elemento acuático?

Es un elemento que está presente en varios momentos, está constantemente desde estas fugas o derrames que inundan la casa, la piscina, el juego de Alma con Sara, etc. También fue nuestra guía para la construcción de los lamentos, así como la presencia de Alma y los desaparecidos, con este lamento constante e interminable que va a través del tiempo y se intensifica por momentos en una y mil voces, como una analogía con el mar.

¿Cómo compusiste el inquietante fondo sonoro de las secuencias nocturnas en las que Enrique Monteverde observa a Alma?

Necesitábamos para estos momentos crear un estado de alerta máxima en el cual se pudieran escuchar hasta los sonidos más pequeños, y a partir de esto la noche se vuelve más profunda mezclada con esta parte más irreal y caótica dentro de su cabeza, la base musical de Pascual Reyes aporta muchísimo a esta sensación de intranquilidad, más algunos elementos muy sutiles como los llantos y lamentos que se van escuchando por momentos más claros y otros se confunden con el ambiente, siempre en este juego entre lo real e imaginario, lo cercano y lo lejano, un poco a partir de la ambigüedad⁸.

¿Qué funciones se atribuyen a las músicas y al silencio en esta composición sonora global?

Son muy importantes para crear los contrastes entre los diferentes momentos y estados dramáticos, tuvimos la oportunidad de trabajar muy cercanamente durante

⁸ *La Llorona*: [1'17'37: 1'18'20]; [1'19'04: 1'21:51].



el proceso de edición para poder sentir “silencios” y construir las atmósferas a partir de estas necesidades. La música desde la que proviene, de fuera de cuadro, este ritmo melancólico de la chirimía y el tun⁹, la música original y la canción final son parte fundamental de la construcción sonora.

La influencia de algunas películas de terror canónicas es perceptible en *La Llorona* (Jayro Bustamante mencionó *Rosemary’s baby*, *The Omen*, *The Shining*...). Desde el punto de vista del sonido, ¿trabajaste a partir de referencias cinematográficas específicas?

Quizás no conscientemente. Las obras que mencionas son grandes obras maestras que, junto con otras que he podido disfrutar, siempre quedan en el inconsciente, sobre todo por las sensaciones que logran transmitir. Para este proyecto, todo fue desarrollándose muy orgánicamente, con las referencias bibliográficas, historias de tradición oral, videos caseros, una visita al taller del maestro elaborador de instrumentos musicales ancestrales Carlos Chaclan, la obra *Rumors From the Sea* de Felix Blume, las protestas del 2015, los trabajos de memoria histórica en los que he podido colaborar: son tanto referencias como fuentes de inspiración.

La canción final *La Llorona de los cafetales* es también un componente fundamental de la banda de sonido de la película. ¿Nos puedes hablar de esta reescritura de la famosa canción folclórica *La Llorona*, adaptada a la historia nacional guatemalteca?

Me conmovió mucho desde la primera vez que escuché la adaptación, la letra es muy fuerte y concisa. Siempre se quiso incluir la clásica canción mexicana de *La Llorona*, es muy popular y una gran obra, además. Sin embargo, la letra original representa el dolor amoroso, que no iba con la película, entonces decidimos transformar esa expresión de sentimientos en un dolor que clama justicia y es ahí donde entra Gaby Moreno a componer la maravillosa letra de *La Llorona de los cafetales*¹⁰.

En cuanto a los arreglos musicales, también para la canción se decidió utilizar instrumentos mesoamericanos que se manifiestan en representación de los pueblos indígenas y que responden con lamento a la voz de la intérprete. La canción es una reseña de la película, contada musicalmente en siete minutos.

-0-

9 *La Llorona*: [57’47: 58’37].

10 *La Llorona*: [1’25’56: 1’32’45]. Véase el video oficial de la canción: Gaby Moreno, *La Llorona de los cafetales* [en línea], La Casa de Producción, Guatemala, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-9FL7GmbNzK4> [consulta: 14/11/2021].

Estas conversaciones nos han permitido sondear parte de las nuevas energías creativas e industriales que se han ido consolidando en el cine de Centroamérica, desde principios del siglo XXI, especialmente en los años 2010. Como lo revelan las trayectorias y experiencias referidas por el cineasta Jayro Bustamante, considerado en 2021 por la revista *Forbes Centroamérica* uno de los guatemaltecos más creativos en la región¹¹, el ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Staackmann, también guatemalteco, así como el director de fotografía costarricense Nicolás Wong Díaz, semejante dinámica es fruto de colaboraciones transnacionales que sacan a la luz una permeabilidad de las visiones y propuestas cinematográficas en el espacio centroamericano. A esta circulación local, se agregan las conexiones intercontinentales con Europa, ilustradas por el arraigo académico y profesional franco-italiano de Bustamante, el recurso a financiaciones europeas, aún necesario para compensar el insuficiente apoyo de las instituciones culturales de su país, o también con Norteamérica, como lo muestra otro ejemplo, el de la densa filmografía internacional del franco-venezolano Luis Armando Arteaga, director de fotografía de los primeros largometrajes de Jayro Bustamante, *Ixcanul* y *Temblores*, que trabajó en Centroamérica, Estados Unidos y Europa¹².

En el caso de Guatemala, las problemáticas destacadas a lo largo de las tres entrevistas invitan a considerar legítimamente al realizador como uno de los iniciadores del cine de autor nacional, consciente de la urgencia de fomentar en su país una industria cinematográfica capaz de deconstruir esquemas dominantes y contribuir a forjar una sociedad más inclusiva. El estudio de algunas de las constantes y variaciones de su tríptico ponen de realce un proceso de decantación de su diseño creativo, modelado en parte por sus colaboraciones repetidas con Eduardo Cáceres Staackmann y, sucesivamente, con Luis Armando Arteaga y Nicolás Wong Díaz. En el lapso de cuatro años, ha desarrollado sus propias coordenadas temáticas y estéticas, afinando su relación con un medio audiovisual utilizado a la vez como lenguaje artístico e instrumento de sensibilización social y política, conjuntamente con los citados directores de fotografía e ingeniero del sonido. Su voz ha emergido para llamar, por medio del cine, a resistir frente a los mecanismos opresivos y las estructuras arcaicas de la “dictadura invisible” a la que denuncia, reflejando en sus películas las cuestiones de poder, los conflictos de identidades y las relaciones de fuerzas persistentes en un territorio aún habitado

11 Judith Pérez, “Guatemaltecos fueron reconocidos como los más creativos de la región 2021 por *Forbes*”, Guatemala.com [en línea], 27 diciembre 2021. URL: <https://www.guatemala.com/noticias/vida/guatemaltecos-fueron-reconocidos-mas-creativos-region-forbes.html> [consulta: 04/01/2022].

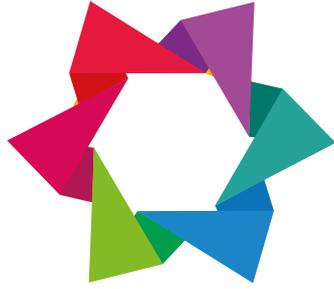
12 Véase la entrevista que me concedió en la siguiente publicación: “La peau comme matière filmique : réalisme et sensualité. Entretien avec Luis Armando Arteaga, directeur de la photographie” en Diane Bracco (dir.), *Imaginaires cinématographiques de la peau*, Amsterdam/Nueva York, Brill/Rodopi (publicación prevista en 2022).



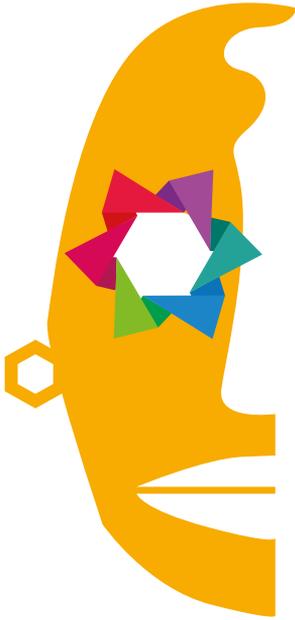
por la memoria colonial y los fantasmas bélicos, centrales en el largometraje *La Llorona*, que reunió a los tres profesionales del cine entrevistados.

Por muy local que parezca el anclaje de sus ficciones, Jayro Bustamante no pierde de vista la necesidad de adaptar este tercer largometraje a los cánones de una producción cultural globalizada y promoverla activamente también en su país, en el extranjero y en espacios digitales transnacionales. Al mestizar los códigos del género fantástico con el sustrato de la mitología mesoamericana y los mundos mágicos guatemaltecos, el director busca inscribir su obra en una tendencia más comercial destinada a facilitar, tanto su recepción en Guatemala, como su proyección internacional. La alianza de estos imaginarios culturales desemboca en la creación de un objeto cinematográfico “glocalizado”, según el neologismo creado por el sociólogo Roland Robertson y posteriormente aplicado al cine hispánico por Burkhard Pohl y Jörg Türschmann¹³: mucho más que en sus anteriores películas, Bustamante consigue aquí compaginar lo local –las herencias y problemáticas nacionales– con lo global –un género cinematográfico popular y transnacional, aunque adaptado a su propia escritura–, con lo cual supera límites geográficos y discursivos para optimizar la difusión de su mensaje reflexivo hacia diversas audiencias. En cierto modo, esta hibridación, así como la apertura más allá de las fronteras guatemaltecas, encuentra un eco en la trayectoria de la propia María Mercedes Coroy, protagonista de *Ixcanul* y *La Llorona*, que trazó su camino desde los mercados de Guatemala hasta los estudios de Hollywood, donde rodó la película *Bel Canto* (Paul Weitz, 2018) al lado de la consagrada actriz estadounidense Julianne Moore, antes de regresar a Guatemala para dar cuerpo a la memoria histórica nacional.

13 Aunque los autores desarrollan su definición a partir de un estudio específico del cine español, el concepto me parece también relevante para abordar la tercera obra de Jayro Bustamante. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann (dir.), “Introducción”, *Miradas glociales: cine español en el cambio de milenio*, Madrid/Francfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2007, pp. 15-25.



VARIA



Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla

Undress and flee. Fugue
exercises in three Central
American narrators: Jacinta
Escudos, María del Carmen
Pérez Cuadra and Jessica Isla

Emanuela Jossa
Università della Calabria
Italia

RESUMEN

El artículo propone el estudio de tres cuentos de tres escritoras centroamericanas: “Correr desnuda” de Jessica Isla, “Muñeca rota” de María del Carmen Pérez Cuadra y “Yo, cocodrilo” de Jacinta Escudos, que comparten la tematización de la huida. Partiendo de la idea del “desempoderamiento” político en la literatura centroamericana, del supuesto cinismo de la narrativa de las últimas décadas, la intención de la investigación es indagar en el posible potencial disruptivo de la fuga en un contexto local y global, supuestamente definido por la impotencia y la resignación. La fuga se considera una acción negativa que, en lugar de abordar directamente las situaciones de opresión, actúa indirectamente, a través de la desobediencia y se asocia a la potencialidad de los cuerpos y a un devenir disconforme.

Palabras claves: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla, fuga.

ABSTRACT

The article proposes the study of three stories by three Central American women writers: “Correr desnuda” by Jessica Isla, “Muñeca rota” by María del Carmen Pérez and “Yo, cocodrilo” by Jacinta Escudos, which share the thematization of flight. Starting from the idea of political “disempowerment” in Central American literature, from the supposed cynicism of the narrative of the last decades, the intention of the research is to investigate the possible disruptive potential of flight in a local and global context supposedly defined by impotence and resignation. Escape is considered a negative action that, instead of directly addressing situations of oppression, acts indirectly, through disobedience, and this notion of escape is associated with the potentiality of bodies and a nonconformist becoming.

Keywords: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla, escape.

*Hui, no porque me perseguían los perros
o porque me estuviera muriendo de hambre.
Hui porque mi muerte era dejar de emprender la búsqueda.*
María de Carmen Pérez, *Isonauta*

El debate acerca de la narrativa centroamericana de la posguerra se centró, hace unos diez años, en la discusión de las categorías de desilusión y cinismo que, según algunos críticos, especialmente Beatriz Cortez, identifican una literatura del desencanto que decretaba la entrada del istmo periférico a la posmodernidad. En el marco de esta lectura, la frustración y el desengaño se relacionan con el fin de los conflictos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, que de forma tangencial involucraron también a Honduras y, en menor medida, Panamá y Costa Rica. La conclusión de una época revolucionaria establecería el fin de las utopías y la renuncia de cualquier forma propositiva del trabajo de los escritores, que solamente podían poner en escena historias de cinismo y desaliento, concebidas como única actitud posible, compartida y, en última instancia, razonable e idónea. Asimismo, el capitalismo tardío se instalaba brutal y velozmente en la región, como única forma económica y política posible, y sufragó el individualismo y la desarticulación de la comunidad.

Si estas lecturas del “despotenciamiento” político de la literatura centroamericana publicada a partir de los 90 están expuestas al riesgo de proponer visiones totalizadoras, una parte del trabajo crítico consiste justamente en matizar las definiciones, en proponer lecturas profundizadas de los textos que podrían mostrar formas alternativas “para articular una posición crítica que trascienda una postura meramente individual”¹. En este sentido, Magdalena Perkowska distingue acertadamente entre la diégesis y el discurso autorial: “el cinismo de los personajes queda engastado en un marco que lo sitúa y explica como parte de un proceso social; si en un nivel del relato se presentan las acciones desvergonzadas de los personajes, en el otro, el del discurso autorial, se denuncian las condiciones

1 Magdalena Perkowska, «La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2011): 4.

aberrantes y cínicas que las impulsan”². En el ámbito de esta discusión, otra tarea del trabajo crítico consiste en buscar las voces que disienten de este planteamiento y se sustraen, tal vez de modo implícito y tangencial, a los discursos políticos despóticos y hegemónicos imperantes.

Ahora bien, más que entrar en el debate sobre el cinismo, que ya he tratado en otros artículos dedicados a Castellanos Moya y Claudia Hernández, y teniendo en cuenta los cambios en el contexto político-cultural desde la década de 1990, quisiera desplazar la cuestión epistemológica hacia los géneros literarios y su relación con el discurso totalitario del capitalismo tardío, un sistema que absorbe, consume y ocupa todo el horizonte de lo pensable, obstruyendo no solamente la acción, sino también la imaginación³. No es casual que, a partir de los 90, muchos escritores centroamericanos incursionan en el género fantástico, poco practicado durante el auge de la literatura testimonial, con unas salvedades significativas. Si el conflicto social, político y económico persiste, la literatura puede contarle de forma realística, o imaginar otras posibilidades.

Los tres relatos aquí propuestos comparten la representación de sucesos extraños o decididamente fantásticos y, por lo tanto, permiten discutir las potencialidades de la imaginación en cuanto enfoque disyuntivo, tal vez capaz de cuestionar la opinión difusa de que la cifra de esta época globalizada es la impotencia, de rebatir la sensación de que la incapacidad de hacer y decir disminuye, mientras la capacidad de soportar y hasta de sufrir crece de forma exponencial, en cuanto forma de adaptación requerida por el capitalismo tardío. Paradójicamente, pero no demasiado, los tres relatos escogidos ponen justo en escena una de las formas menos valientes de oposición: la fuga.

En el cuento breve⁴ “Dulce violencia”, Carmen Naranjo describe poéticamente el encuentro entre un hombre y una mujer que “venían por distintos caminos, se vieron y siguieron juntos”⁵. Ellos están fuera del tiempo y del espacio y el detonante de la fuga es simplemente su amor. Por lo tanto, en el cuento la fuga adquiere un rasgo gratuito, es movida solamente por el deseo y la alegría de la pareja.

Al caminar juntos, se les cae la ropa o se la quitan:

2 Magdalena Perkowska, «La infamia», 18.

3 Mark Fisher, *Capitalist Realism: is there no alternative?* (Winchester: Zero book, 2009), 8.

4 En 1981 se publicó por primera vez, en revista, la poesía “La dulce violencia”, luego, en 2010, en la antología *Poesía escogida*. En forma de cuento se publicó con el título “Dulce violencia” en la antología a cargo de Linda Berrón *Relatos de mujeres. Antología de narradoras de Costa Rica*, 1993, luego fue incluido en la antología de Werner Mackenbach en 2004.

5 Carmen Naranjo, «La dulce violencia», en *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*, ed. Werner Mackenbach (Managua: Anamá, 2004), 180.



A ella se le cayó el pañuelo, a él el sombrero [...] Ella dejó los zapatos, él perdió la corbata [...] Las medias se fueron con gracia repentina [...] Ella dejó su blusa en un buzón de correo, él amarró su camisa a una baranda y el viento jugó a la bandera con mangas. Su falda de rosa pálido adornó por fuera una ventana y él dejó caer un ruido de botones⁶.

La pareja no recorre el típico paisaje romántico, no son las hojas las que caen, sino sus coloridas ropas las que dejan un rastro festivo de alegría, seguido de las miradas severas, las amonestaciones e incluso los gritos de la gente. Pero la desaprobación de los demás no importa, importan los cuerpos desnudos y felices y su caminata. Asimismo, la voz narrativa no determina el momento ni el lugar del suceso, ni presenta los nombres de los amantes. El cuento prescinde de la anécdota y consiste solamente en la progresiva liberación de los cuerpos, en las acciones paralelas de desvestirse y huir.

Esta fuga liberadora y despreocupada, imaginada por Carmen Naranjo, introduce el núcleo problemático planteado en el presente estudio: la fuga de algunas mujeres, desde el cuerpo, posiblemente desnudo, en tres cuentos centroamericanos contemporáneos. La intención es averiguar el significado de este movimiento en su representación literaria y sondear si la acción de estas mujeres, que realizan un alejamiento raudo de algo molesto, cruel, dañino, representa una rendición definitiva o más bien el comienzo, incierto y difícil, de algo nuevo. La referencia a la desnudez, por otra parte, remite al cuerpo de las mujeres, que podría representar el lugar de una posible (o imposible) emancipación, el lugar de la ramificación de líneas de fuga o más bien del estancamiento de una condición. En el planteamiento de Deleuze y Guattari⁷ y luego de Rosi Braidotti⁸, las líneas de fuga son las que operan una ruptura radical con los códigos del sistema, ya que conducen a un destino inédito e imprevisible. Entonces, la cuestión es si las huidas de las mujeres, subjetividades encarnadas de estos cuentos, son efectivamente líneas de fuga, fuerzas afirmativas, que pueden contribuir a la transformación de un orden social binario que marginaliza a las mujeres; si son flujos que corren sin dejarse codificar ni territorializar. La inquietud es averiguar si, más que rechazo hacia lo político, la narrativa centroamericana expresa (también) la necesidad de pensar en otras formas de disentir, de imaginar zonas y estrategias de oposición y disconformidad que rehúsan el discurso de la impotencia y la imposibilidad.

Primera fuga. El Salvador, años 90

Para el fin de este estudio, es importante destacar que la fuga, en algunos textos centroamericanos de corte fantástico, está acompañada por procesos metamórficos,

6 Carmen Naranjo, «La dulce violencia», 180.

7 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2004).

8 Rosi Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2005).

es más, de alguna forma los implica, tanto metafóricamente como factualmente. Pensamos en la poderosa fuga de Nicho, el cartero que se transforma en coyote en *Hombres de maíz*: la mutación de su cuerpo coincide con la toma de conciencia de su identidad maya y de sus potencialidades. Sin embargo, mientras (como ya he mostrado) para el caso de la metamorfosis es reconocible la capacidad de desarticular los discursos dominantes así como la posibilidad de descentrar al sujeto y, por lo tanto, de constituir un desafío al orden hegemónico⁹, la fuga en cambio detectaría rendición, impotencia, derrota. De esta forma, la metamorfosis, aunque sea accidental y, por consiguiente, no sea el resultado de una elección consciente, implicaría un sujeto con un potencial subversivo y disyuntivo, mientras que la huida involucraría un sujeto resignado que no tiene más opciones que el abandono del lugar/del sistema que lo oprime. Entonces, se podría suponer que la fuga tiene una validez antagónica solo si va acompañada de una metamorfosis. Esto implicaría el reconocimiento no solo del protagonismo del cuerpo, sino también de su particular potencialidad y, posiblemente, de su eficacia.

En un artículo dedicado enteramente a Jacinta Escudos¹⁰, intenté mostrar cómo, en sus relatos cortos que se remontan a los años 90, o sea a la época de la posguerra en El Salvador, es posible detectar una isotopía significativa: la representación de procesos metamórficos de algunos personajes. En mi lectura, la tematización de este proceso de transformación remite al cambio de las circunstancias políticas y culturales, al paso de la etapa atravesada por proyectos e ideales, a la etapa dedicada a la valoración de los resultados efectivos de los movimientos revolucionarios y de los Acuerdos de paz. En aquella década, fue necesario negociar con las heridas dejadas por la guerra, evaluar los alcances y los fracasos en el ámbito social y político, decidir si optar por la denuncia de la persistencia de elementos de discriminación y de injusticia económica o decretar el fin de la lucha en una óptica quizá cínica o resignada. Se trató, esquemáticamente, de seguir creyendo en la posibilidad de un cambio, sea individual, colectivo y/o político, o de negar cualquier capacidad transformadora. Si Jacinta Escudos pone en escena transformaciones y líneas de fuga a menudo obstruidas y trabadas, con un proceso dificultoso y un éxito incierto, posiblemente está rescatando el potencial liberatorio de la metamorfosis como fuerza epistemológica de las subjetividades disidentes, pero también está advirtiendo sobre la inmovilidad conservadora de un contexto social y político reacio al cambio. El dramatismo de sus cuentos viene justamente de esa capacidad creadora e imaginativa que choca con el conservadurismo y la

9 Emanuela Jossa, «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, (2017): 15-27.

10 Emanuela Jossa, «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana*, (2020): 137-162. El análisis que aquí se realiza deriva de este artículo, más extenso y articulado, y añade consideraciones centradas en la idea de la fuga como forma de desobediencia.



fijeza. Entonces, tanto la metamorfosis como la fuga despliegan posibilidades, cuyo alcance es indeterminado.

En este sentido, el cuento “Yo, cocodrilo”, procedente de la colección *El Diablo sabe mi nombre* (2008)¹¹ que presenta múltiples historias de transformaciones corporales, es muy indicativo, ya que la fuga se conjuga con la metamorfosis. La instancia narrativa es una joven que vive en una aldea donde se practica la mutilación genital femenina, práctica violenta y cruel que ella rechaza con firmeza y convicción. Desde el inicio del relato, la muchacha rescata su cuerpo del destino de víctima y confía en lo que su cuerpo puede hacer: «En las tardes de calor me convierto en cocodrilo. Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos, abro las piernas»¹². O sea, se desviste, se transforma y huye. Aunque al principio la metamorfosis parece confirmar lo correcto de la práctica, ya que es la realización efectiva de la maldición de las vecinas, que repiten su sentencia amenazadora: «La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo»¹³, en realidad contrarresta, a través de la imaginación y del erotismo, la ablación como forma de control sobre la sexualidad de la mujer. A través de sus anatemas, las mujeres de la aldea condenan el cuerpo de la protagonista, prediciendo el crecimiento espantoso de sus órganos genitales, que alcanzarían el tamaño de los cuernos de las cabras. La intención más clara del discurso manipulador es reivindicar la rectitud de la tradición, pero está claro que el propósito más profundo es someter el cuerpo y suscitar miedo y rechazo hacia el deseo sexual, que será castigado. Pero la joven conoce el horror que se impuso violentamente a sus compañeras que no huyeron, sabe que algunas de ellas murieron desangradas, las oyó gritar y chillar «como animal que va a ser matado»¹⁴, vio sus piernas abiertas e inmovilizadas a la fuerza por otras mujeres. También sabe que nadie se atrevió a huir. A estos conocimientos empíricos se suman las sensaciones y pulsiones de su cuerpo mágico. Siendo persona y animal, experimenta un placer desconocido y una sensualidad sorprendente, primero en el sueño, luego en la realidad:

Estaba acostada boca arriba, sin ropas. Y en el sueño veía que de mi entrepierna crecía una larga serpiente con un solo ojo en el centro, gruesa y rígida, del color de mi carne, y yo tomaba la cabeza de la serpiente entre mis manos y la metía en mi boca, y sentía cosas extrañas en mi cuerpo. Y despertaba apretando las piernas y sintiendo cómo algo se movía en esa parte donde salen las aguas del cuerpo. Algo que se movía y que palpitaba tan fuerte como los latidos de mi corazón¹⁵.

11 El libro se publicó en 2008, pero la redacción de los cuentos se remonta a los años 90, según las palabras de la misma autora. Ver Emanuela Jossa, «Devenir intensamente», p. 159.

12 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», en *El diablo sabe mi nombre* (San José: Uruk, 2008), 71.

13 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 71.

14 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 73.

15 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 72-73.

En el sueño, la cola de cocodrilo entre las piernas le provoca un orgasmo; en la vigilia, este placer contribuye a la transformación de su cuerpo. Para la joven, entonces, la transformación en animal no es monstruosa, menos aún repulsiva. Su cuerpo, que la comunidad sí consideraría monstruoso, impuro e indigno, le otorga una fuerza inusitada precisamente porque es gozoso, satisfecho, porque hibrida formas de vida (humano y animal), género (masculino y femenino), niveles de realidad (imaginación y materialidad):

Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriten. Me penetran ahí abajo. Y algo cambia, algo que ya no soy yo. Y que es esto: un cocodrilo. Así comienza mi fuerza, arrastrándome seductoramente, como cintura de mujer que se menea cuando camina.¹⁶

El cuento plantea una vigencia corporal radical: la indeterminación permite a la mujer adquirir una identidad nómada e insumisa. De esta forma, como ya he mostrado, “a través del relato Jacinta Escudos no solamente condena la infibulación, sino contesta la reducción de los cuerpos a unas categorías biológicas, refuta la censura de organismos disidentes y la reprobación del placer”¹⁷. Además, propone la posibilidad de una transformación radical de un contexto de opresión, a condición de que otras mujeres la acompañen. La muchacha puede desnudarse y huir, puede escapar de la infibulación al transformarse en cocodrilo cuando es necesario. Esta fuga es su acción política: abandonar los vínculos opresivos y violentos, en vez de enfrentarlos abiertamente. El devenir y la defecación le permiten alejarse de una comunidad en la que no se reconoce, para construir activamente otro lugar, no determinado, y otra forma de vida, no preexistente.

Mientras en la aldea desprecian su cuerpo nómada y disidente, los cocodrilos reconocen su valor y la aceptan en la manada. Así que, el día del ritual de ablación, la chica huye al arroyo, se desviste, entra al agua y se convierte en cocodrilo. Luego, con el apoyo de su manada, destruye el pueblo y mata a todas las mujeres, niñas, madres, abuelas. Mata a las mujeres adultas por venganza: son culpables de conformidad y cobardía, ya que respetan una práctica brutal y la llevan a cabo ellas mismas; a las niñas por piedad: traumatizadas y con el cuerpo mutilado, ya no pueden ser felices. En el final, la protagonista afirma que optó definitivamente por su forma animal:

Ya no trato de convertirme en humana. Prefiero ser así, un cocodrilo con una larga serpiente que le crece entre las piernas¹⁸.

16 Jacinta Escudos, «Yo, cocodrilo», 71.

17 Emanuela Jossa, «Devenir intensamente», 158.

18 Jacinta Escudos, «Yo cocodrilo», 74.



A pesar de la afirmación orgullosa y convencida de la narradora, el final está cargado de muerte y destrucción, con lo que el cuento parece por lo menos cuestionar el paso de la fuga a una acción reactiva, de la desobediencia al estrago. En cuanto niña-cocodrilo pudo practicar la desobediencia como ejercicio de fuga, para cuestionar el propio poder de mando de la sociedad patriarcal. De hecho, renunciando a la metamorfosis, también renuncia a la insubordinación lateral, opta por una reacción que se inscribe en la potencia del hacer, y no en la indisciplina de la fuga que había elegido al principio. La adquisición de una forma definitiva ahora le permite solo un enfrentamiento frontal y demoledor y así marca el paso de una actitud crítica a una mera y brutalmente reactiva. Además, la mujer se aparta del devenir incesante, de un posicionamiento *entre*, por lo tanto, propone de nuevo el binarismo que su hibridez había superado: matar o perecer, destruir u obedecer, ser mujer o animal, estar adentro o afuera de la aldea, hacer comunidad con los cocodrilos o con las mujeres¹⁹. El final del cuento expresa también otro tropiezo en la posibilidad de modificar el estado de las cosas: solamente siendo mujer y animal, la niña-cocodrilo podía suspender su perspectiva y crear las condiciones necesarias para sabotear la impotencia que sojuzga a las mujeres de la aldea, o sea, para crear una acción común.

Segunda fuga. Nicaragua 2014

Como “Yo, cocodrilo”, también “Muñeca rota” de María del Carmen Pérez Cuadra²⁰ es un relato fantástico que cuenta una fuga. La escritora nicaragüense propone una instancia narrativa ambigua, personajes monstruosos, metamorfosis y, como Jacinta Escudos, pide al lector implicado en el texto no solo una capacidad hermenéutica sino también, y sobre todo, un cambio de perspectiva. El cuento forma parte de la colección *Una ciudad de estatuas y perros*, publicada en 2014, o sea diez años después de los primeros relatos que la escritora nicaragüense publicó en 2004 con el título *Sin luz artificial*. Recientemente, en 2020, María del Carmen Pérez Cuadra ha publicado las microficciones *Isonauta*.

Los cuentos que integran la primera colección a veces se refieren a un contexto realístico y reconocible, como “A golpe de plomo y pólvora”, otras veces adquieren una forma alucinada para referir situaciones ansiógenas y circunstancias violentas, como “Cuando escapar es entrar más en la trampa” o “Viajar en la memoria”. Algunos personajes comparten una actitud desencantada, pero el cinismo no es el denominador común de la colección, más bien, María del Carmen Pérez evita cualquier simplificación y en los cuentos de *Sin luz artificial* establece una disputa, de resultado incierto, entre un talante indiferente o procaz y una participación intensa y apasionada. Esta oposición se condensa de modo

19 Ver Jossa «Devenir intensamente».

20 María del Carmen Pérez Cuadra nació en Jinotepe en 1971.

emblemático en la escena de pocos minutos que constituye la totalidad del cuento breve “Sonrisa de mujer”.

El cuento empieza por una “sorpresa”²¹, término que puede tener un significado tanto negativo como positivo, y que indica tanto una emoción (maravilla y asombro) como la cosa o el hecho imprevisto que la despierta, por ser raro o incomprendible. Considero que este comienzo es relevante para la comprensión del texto y del posicionamiento crítico de la autora. En mi opinión, en este texto, plantear desde el principio un acontecimiento sorprendente, que por lo tanto requiere una explicación, sirve menos para crear expectativas en el lector y más para exigirle que se posicione crítica y emocionalmente ante el hecho narrado. La sorpresa se halla en la parada del autobús, en Granada: en el pescante trasero de una buseta escolar está amarrado un can, mejor dicho, su cadáver devastado y humillado. El narrador procede como un testigo que asiste a la escena de un crimen y quiere dejar constancia de ello a través del retrato de los protagonistas y la transcripción de los diálogos: describe el cuerpo flaquísimo del perro, la cabeza sujetada con fuerza con nylon azul, las pestañas muy negras dibujadas en la cara y la trompa que, maquillada, luce “una especie de sonrisa de mujer a base de unos labios rojos delineados con lápiz labial”²²; refiere las reacciones y los comentarios, frente a esta imagen cruel y ridícula, de la gente que tiene que tomar la penúltima buseta. De hecho, algunos pasajeros se ríen, otros manifiestan su indignación, mientras el conductor y su ayudante tienen una actitud indiferente. De este modo, se produce una intersección, tanto disonante como verídica, entre las palabras conmovidas (“¿hacerle eso a un pobre perro? Si hasta se le cuentan las costillas al desgraciado”²³) y las palabras sarcásticas (“lo vamos a tirar en el arenal, allí los zopilotes lo van a peinar bonito”²⁴). No obstante, la instancia narrativa no es neutral, deja filtrar su indignación o tristeza, así como el uso del diminutivo (“cuerpecito”²⁵) y de los adjetivos delatan su compasión.

Completan la escena de la parada del bus una muchacha “toda desvencijada, con pintura de labios por colorete en las mejillas”²⁶ y una venta de fritanga que “alborotaba los estómagos”²⁷. La instancia narrativa enumera con cierta insistencia, considerando la brevedad del cuento, la comida (empanadas, carne asada, queso frito...) para resaltar el contraste entre la profusión de alimentos en venta y la carencia de medios para adquirirlos, de la que deriva la indiferencia que todos aparentan. Todos menos la muchacha enclenque que tiene hambre y con una sonrisa

21 María del Carmen Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», en *Sin luz artificial* (Managua: CIRA, 2004), 45.

22 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

23 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.

24 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

25 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

26 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.

27 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 44.



se lo hace saber al chequeador, que mientras le ofrece unas tajadas de carne asada ya la tiene en sus brazos. El hambre de la joven y su maquillaje burdo establecen un enlace inclemente con el perro muerto, tal vez ratificado por el comentario de un hombre divertido, la postilla sobre el animal muerto: “Para colmo era perra”²⁸.

En el final, el bus desaparece: “se perdió en el horizonte que parecía tragarse una penosa carga de hastío. Así quedó en la instantánea que tomó el periodista”²⁹. Se puede inferir que el cuento es la descripción de una fotografía y por lo tanto el narrador no presencia la escena, sino que recibe el impacto de una imagen, luego conjetura los diálogos y los detalles. El narrador ficticio pasaría de testigo presencial a espectador, y esta transición no esperada al final del relato acercaría la situación emocional del narrador-espectador de una instantánea a la del lector-leyente de un texto, solicitando una postura crítica y emocional sobre la sorpresa mencionada al principio de la historia. El perro maquillado y destrozado, su realidad y su valor simbólico, deberían *sorprender* y ser interrogados. Los versos de Helena Ramos, citados en el epígrafe, confirman esta lectura:

Igual que entre nosotros,
La rueda del hambre y de la muerte
Pasa primero sobre los pobres.

No es casualidad que la violencia y la marginalidad sean temas recurrentes también en la segunda colección de relatos de María del Carmen. *Una ciudad de estatuas y perros*, a diferencia de *Sin luz artificial*, presenta una estructura definida simétricamente: está dividido en tres partes y cada una consta de seis cuentos. Me propongo identificar algunas constantes compositivas que no solo dan coherencia y unidad a la colección, sino que demuestran una conciencia ya madura del acto narrativo y pleno dominio del proceso de escritura. A pesar de la variedad temática, la violencia, como ya mencioné, recorre la mayoría de las historias, sea en la forma muy patente de “Frío austral”, sea en la forma latente de “El hombre con la niña en el bus de Santiago”, sea en la forma transversal de “Plástico”, y tiene lugar especialmente en la ciudad (Managua o Santiago de Chile). En este contexto violento, muchos cuentos presentan personajes oprimidos por sensaciones físicas y emocionales desagradables, como el hambre, el insomnio, el asco, el miedo. Por medio de una modalización casi exclusivamente en primera persona y una focalización en los personajes afectados, estos sentimientos son representados como fenómenos inevitables y a menudo inexplicables e inmerecidos. Estas connotaciones son dramáticamente evidentes cuando la instancia narrativa es una niña o un animal, cuya perspectiva ratifica la inevitabilidad de los acontecimientos, en su mayoría muy crudos, asumidos como la consecuencia ineluctable de una

28 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.

29 Pérez Cuadra, «Sonrisa de mujer», 45.



condición de hecho, pero incomprensible. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos “Emelina”, “Álbum familiar”, “Quiltografía”, “Meninas”. En estos cuentos, focalizados en una perspectiva infantil o animal, predomina la ineluctabilidad, en el sentido etimológico de la palabra: el término viene del latín “eluctari”, luchar para salvarse” más el prefijo negativo “in” y se refiere a un hecho que no se puede combatir ni contrarrestar. Frente a sucesos que parecen inevitables, los personajes no luchan, son víctimas pasivas, resignadas, en un contexto de vulnerabilidad y a la merced de un mundo adulto violento que interpela al lector. No solo hay una abrogación de la lucha (de hecho, muy difícil para las niñas y los animales), sino que tampoco parece posible huir.

En otros cuentos, cuando no hay una postura irónica (que caracteriza especialmente los relatos protagonizados por escritores y artistas), la respuesta frente a condiciones agobiadoras es matizada pero fundamentalmente resignada, bajo el signo de la impotencia. Por ejemplo, en “Plástico” la instancia narrativa es una mujer abandonada por su pareja, y a partir de la rabia y el desconsuelo, describe Managua a través de una serie de episodios mínimos y desagradables, vistos a través de la ventanilla de un bus. En el cuento, la buseta es una “bola de chatarra”, Managua “una capital neurótica a la que crecen verrugas en forma de casas de cartón y plástico”³⁰ y los transeúntes son locos o indigentes, que cagan o se desnudan en la calle. Mientras se dirige hacia el trabajo, la mujer imagina formas hiperbólicas de venganza en contra de su jefa racista:

Salto sobre el escritorio de mi jefa, me desnudo, orino en su cara y le arranco el pelo ralo que le queda. Podría defecarme en su cenicero de plata [...] Mejor entro y le corto el pelo con unas tijeras grandes, pinchudas, filosas, solo para aterrorizarla. Después me declaro enferma.³¹

Luego la narradora se vuelve irónica, finge justificar la actitud racista y clasista de su “pobrecita jefa”³². Imagina otras acciones punitivas contra las personas que la maltratan o despiertan su impaciencia, mientras tanto ha llegado a su parada de autobús: duda, puede decidir (¿realmente puede?) si quedarse en el autobús, pero se baja, se pone una sonrisa de plástico y comienza su semana laboral:

Mejor actué como si fuera una persona normal, y listo, me integro al paisaje³³.

La hostilidad de las relaciones excluyentes que caracteriza la Managua del cuento, se exagera aún más en Santiago, donde la protagonista de “Una ciudad de estatuas y perros” es percibida como migrante, pobre, negra, indígena. Santiago

30 María del Carmen Pérez Cuadra, «Plástico», en *Una ciudad de estatuas y perros* (Santiago: Das Kapital Ediciones, 2014), 95.

31 Pérez Cuadra, «Plástico», 99.

32 Pérez Cuadra, «Plástico», 99.

33 Pérez Cuadra, «Plástico», 100.



es “postiza, extraña, me deja habitarla sin ninguna consideración”³⁴, es una ciudad “mordiente, porque muerde el sol, muerde la neblina, muerde la sequedad, muerde la seriedad, la indiferencia de la gente”³⁵.

Si en algunos relatos una dimensión onírica o trastornada interrumpe momentáneamente el realismo descriptivo, en otros predominan circunstancias fantásticas, como en “Al otro lado”, “Viaje”, “Cosita”. La ambigüedad de lo fantástico, ausente en la primera colección, caracteriza también el cuento “Muñeca rota”.

En la primera línea del cuento, la voz narrativa refiere de un proceso de pérdida progresiva de algunas partes de su cuerpo:

Al principio fueron los brazos, luego las piernas, al final los pechos. A veces se desgastaban, dolían, se soltaban. Cada parte de mi cuerpo se volvía una cosa podrida que se caía por su propio peso”³⁶.

El discurso de la narradora más que expresar asombro, es la constatación de un hecho. Un hecho absurdo, cuya rareza es reforzada por la falta de explicaciones. La omisión de la causa de la amputación es parte de una escritura sustancialmente elíptica y de una instancia narrativa ambigua, afectada por el recuerdo del dolor, por la imagen de sus miembros consumidos, descompuestos y finalmente desprendidos de su cuerpo, que caen como objetos muertos que se mueven solo por la fuerza de la gravedad. Aun así, sin preguntar por los motivos, la instancia narrativa comprueba su nueva condición de cuerpo sin extremidades. Sin quejarse de lo que le pasó, se define “milpiés amputado”³⁷. Lo que sí le molesta es el hecho de que se haya quedado solo con los agujeros, con las partes del cuerpo que pueden ser penetradas, con un cuerpo hiperbólicamente femenino: “solamente me quedaban los ojos, la boca, los oídos, el ano, la vagina, cosas penetrables”³⁸. No es que la protagonista quiera ser hombre, por lo contrario, le resultaría repulsivo, sino que su organismo se siente hastiado de ser “tan femenino” y necesita un cambio. A partir de este cuerpo que ahora es gusano, milpiés amputado, la protagonista quiere explorar otras posibilidades, sondear otras formas de vida, o tal vez quiere morirse. Pero no es autónoma, necesita la ayuda de su hermana, significativamente llamada Socorro, que todos los días la lleva a dar una vuelta por la bahía y que se dedica con amor al cuidado de su hermana.

¿hasta qué punto sos capaz de amar a tu prójimo? Y ella se sonreía como boba para responderme “hasta el infinito y más allá”³⁹.

34 María del Carmen Pérez Cuadra, «Una ciudad de estatuas y perros», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 34.

35 Pérez Cuadra, «Una ciudad de estatuas y perros», 35.

36 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 27.

37 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 27.

38 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 27.

39 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 28.

Existe una relación de respeto y confianza entre ambas, que se quieren mucho y no parecen tener ningún otro familiar. La narradora le dice que soñó volar sobre Solentiname, le cuenta historias de terror y Socorro la escucha. Tiene más miedo a las historias y al posible trastorno mental de su hermana que a su cuerpo mutilado, que ya acepta de manera incondicional. Socorro tiene los ojos de colores diferentes, su mirada es negra y verde, y según la narradora esta disonancia le permite aceptar su cuerpo amorfo.

Un día, la narradora le pide a Socorro que la lleve en la silla hasta el borde del muelle. La hermana no quiere aceptar, le parece muy peligroso, pero la protagonista la convence y, para agradecerle, le cuenta una fábula breve pero que, en la distribución de la diégesis, ocupa un espacio muy relevante. De esta forma, aunque la instancia narrativa es la misma, organiza el cuento en dos niveles diferentes de realidad ficticia: el primer relato se refiere a la historia supuestamente real, mientras que el segundo se presenta de modo explícito como inventado, siendo una ficción para entretener a Socorro. La historia empieza como un típico cuento de hadas sobre seres acuáticos mágicos: un día un pescador encontró en su red a una sirena, que empezó a cantarle canciones maravillosas. Sin embargo, todos los eventos sucesivos, así como los personajes, el registro, el tema, subvierten por completo la estructura clásica. Se trata de una sirena al revés, que tiene la cabeza y el torso de pez, y el cuerpo de una mujer del ombligo para abajo, con largas piernas voluptuosas y “sexo abultado”⁴⁰, que parecía querer tragarlo. En las leyendas antiguas, las sirenas, tras seducir a los marineros, se los comían. La escritora crea un monstruo marino inimaginable en los cuentos de hada, un ser fuera de las categorías, tanto que no aparece en la entrada “sirena” en *El libro de los seres imaginarios* de Borges y Guerrero; un ser fuera del tiempo histórico, aunque Cristóbal Colón, mientras surcaba los mares de Abya Yala, el miércoles 9 de enero escribió: “A media noche levantó las velas. Dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan”.

En la fábula de María del Carmen Pérez Cuadra, la sirena, con sus dientes finos de pez, intentó morderle la oreja al pescador que la había atrapado e intentaba besarla, y este, sintiendo un febril deseo sexual, primero la golpeó, haciéndola desfallecer, luego la violó. Cuando él se durmió, exhausto y satisfecho, la sirena, con un mordisco, lo castró y al engullir la sangre humana, comenzó a modificarse, a perder las branquias: se estaba convirtiendo en una mujer.

La narradora deja de contar la historia en el momento en que la sirena cae al agua y ya no puede respirar e invita a la hermana a cerrar los ojos y contener el aire para imaginarse la situación de la sirena que se está transformando. En

40 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 28.



ese preciso instante, mientras Socorro no puede verla, la protagonista se lanza al mar con todo el esfuerzo de su “cuerpo de anguila o de gusano”⁴¹. Socorro pide ayuda pero no hay nadie en los alrededores. La mujer se abandona sin oponer resistencia, ni al agua, ni a la agonía, luego se separa de su cuerpo y sus deseos se apagan en un sueño largo. Sin embargo, tras esta descripción que parece ratificar la muerte de la protagonista, hay tres asteriscos que separan un breve párrafo, el final del cuento. La narradora sigue contando, pero desde otro cuerpo:

Hoy veo el mar tamizado por una paz inmensa. Han crecido raíces y ramas en cada parte de mi cuerpo, ahora soy el alimento de una nueva especie de plantas acuáticas que según sus necesidades puede decidir entre lo masculino y lo femenino, y así ya ni me importa el asunto. Puedo decir que mi cuerpo no solo es un plástico vejeo que ha sido sabiamente aprovechado por las anemonas. Mi cuerpo de muñeca rota, de vedad es mío.⁴²

El epílogo establece una circularidad en el texto a través de la reiteración del tema de la metamorfosis que abre y cierra el cuento, pasando por la transformación de la sirena en la fábula. La primera transformación es involuntaria y enigmática: el cuerpo de la narradora es reducido a un puro torso sin extremidades por una razón que no se explica en el texto. La segunda, la metamorfosis de la sirena en mujer, tal vez condenada a ahogarse, es perfectamente coherente con el género al que pertenece: es una de las muchas historias que la protagonista cuenta a su hermana, aunque el relato no es ciertamente un cuento de hadas clásico, todo lo contrario, el aspecto físico y el comportamiento de la sirena son subvertidos y disconformes. Por último, en el fondo del mar, se realiza la mutación del cuerpo-gusano, que se abre a nuevas formas de vida. Una mutación inesperada, como las dos anteriores, pero esta vez resultante de un acto deliberado, de un proceso realizado conscientemente a causa de una situación en la que la protagonista se siente incómoda e infeliz. Ella modifica su condición de impotencia, pasa de la inadecuación y dependencia (no puede moverse sola) a ser el alimento y el sustento para otras criaturas que comparten cierta indeterminación: la nueva planta acuática al inicio es indefinida sexualmente, mientras que las anemonas son invertebrados con aspecto vegetal. Y es precisamente gracias a estas nuevas conjunciones, con seres en devenir, que la protagonista, hastiada de ser un “hueco” para los hombres, finalmente se siente dueña de su cuerpo. Incluso si la narradora está hablando desde la muerte, el desenlace del relato, en cuanto fantástico, puede proponer la fuga como abertura a una identidad nómada, indeterminada, que toma la palabra y cuenta. Simbólicamente, su fuga de la condición humana es “un éxodo hacia formas de vida que den cuerpo y fisionomía a la

41 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 29.

42 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 30.

pertenencia en cuanto tal (y no a formas de vida a las que pertenecer)”⁴³. Como en el cuento de Jacinta Escudos, la fuga, asociada a la metamorfosis, permite abandonar el discurso de la impotencia y la resignación.

Las referencias al cuerpo en las últimas dos frases del cuento plantean también un problema de interpretación. La instancia narrativa se refiere a su cuerpo de “muñeca rota”, que es “de plástico”. La alusión a la muñeca soporta la circularidad del cuento, ya que remite al título, y es un dato importante, remarcado por otra mención en el cuento, en la que la narradora habla de sí y su hermana diciendo “nuestras cabezas de muñeca”⁴⁴. En una lectura en clave metafórica, la condición de la muñeca podría aludir a las mujeres tratadas como objetos desechables, maltratadas, rotas, abandonadas. Estos cuerpos aprovechados y botados pueden modificar las relaciones de poder a través de procesos de devenir minoritario o de fuga, como la narradora de la historia que, probablemente abusada y trasformada en gusano, anguila, milpiés, se vuelve alimento.

En una interpretación literal del título, en cambio, la protagonista y la hermana no serían seres humanos, sino dos juguetes de plástico, a uno de los cuales se le han quitado los brazos y las piernas. Desechos de plástico, pero también objetos, caras, autobuses de plástico, recurren muchos relatos de María del Carmen, como sinónimo de falsedad, de ficción complaciente, como efecto del imperio económico global y sus imperativos. Las hermanas serían *realmente* dos muñecas de plástico desechables, de usar y tirar. Esta interpretación al pie de la letra podría contener una pista muy sugerente. En el libro, la autora establece algunas conexiones diegéticas entre los diferentes cuentos de la colección, por ejemplo, en “Una ciudad de estatuas y perros” hay un hombre con una niña que sube al bus y en el cuento sucesivo se retoma y profundiza su historia. Entonces, se podría aventurar un enlace parecido, pero muy implícito, entre “Muñeca rota” y “Eva nunca duerme”. Este cuento, que difiere de los demás por ser narrado en tercera persona y centrado de forma exclusiva en un hombre, presenta a un anciano de setenta años en un momento de soledad. Está en Japón, alista su comida ya hecha: significativamente las tajadas de carne son definidas “cadáveres de distintas especies”⁴⁵, pero sin rastros de violencia gracias a los tratamientos de la industria alimentaria global, así como las zanahorias son dedos anaranjados a los cuales él desprende los cabellos y la piel. En realidad, lo que él realmente quiere comer son los pechos de Eva y mientras la imagina se mueve torpemente hasta lastimarse la mano. El corte y la venda improvisada alrededor de la herida le recuerdan imágenes y sonidos de la guerra y sobre todo sus responsabilidades: fue un

43 Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto* (Madrid: Traficantes de sueños, 2003), 74.

44 Pérez Cuadra, «Muñeca rota», 29.

45 María del Carmen Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», en *Una ciudad de estatuas y perros*, 148.



ideólogo hipócrita de una no definida revolución, que ahora enmienda sus culpas escribiendo artículos sobre la memoria histórica o proponiendo la construcción de monumentos a los niños muertos. El sesgo polémico del cuento se vuelve más irónico cuando el narrador informa que el viejo está tomando unas pastillas para prepararse a un tratamiento con un “cirujano psiconeuronal”⁴⁶ que le va a extraer todos los pensamientos y sensaciones inútiles, todos los recuerdos habitados por “adolescentes inocentes que habían dado su vida por principios que él mismo había inventado”⁴⁷. Pero por ahora sigue a la merced de los recuerdos: el viejo extraña a su mujer, a su Eva, que en el final resulta ser una muñeca de plástico, que por el momento se encuentra en el taller de reparación del juguetero.

En una lectura intertextual interna (relación del cuento con otro texto de la misma autora), la protagonista de “Muñeca rota” es Eva, un cuerpo en las manos de un hombre de guerra, violento e hipócrita, que la bota cuando ya no se puede arreglar. Pero Eva huye e inventa otra forma de vida, en la que es dueña de su cuerpo. Por supuesto, la conexión entre los dos cuentos es una hipótesis, que ampliaría de modo muy sugerente el posible contexto de la muñeca de plástico mutilada, pero que tampoco es necesaria para un cuento perfectamente estructurado.

Tercera fuga. Honduras, 2021

En el cuento “Correr desnuda” de Jessica Isla⁴⁸, publicado en 2021 en la revista «Oltreoceano», el gesto de desnudarse es una forma de rebeldía, de nuevo individual, que se trasmite a través de las generaciones. De hecho, en la narrativa de la escritora, la familia es una institución atravesada por formas de rebeldía y resistencia, así como de relaciones violentas y agobiadoras. En su colección de ocho cuentos, *Infinito cercano*, publicada en 2010, la escritora (en aquel entonces Jessica Sánchez) habla a menudo desde la focalización de mujeres que no buscan un refugio definitivo, puesto que este es precisamente la fuente del malestar y hasta del terror, más bien se desnudan de su rol impuesto y buscan una salida de la casa/prisión. Esta fuga pasa por la libertad y la conciencia del placer del cuerpo (“Punto G”), por la fuerza necesaria para conservar el brillo sobre el cuerpo, a pesar de la violencia machista, los golpes, la ansiedad y el insomnio. En “La prisionera”, la narradora regala sus cosas, su ropa, su taza, su plato, “se desnuda” para escapar de la violencia de su pareja; al final lo consigue y declara con orgullo: “Nosotras [...] seguimos vivas y brillantes. Estamos fuera”⁴⁹. Sin embargo, Jessica Isla no propone soluciones cómodas o alejadas de la realidad, porque en

46 Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», 151.

47 Pérez Cuadra, «Eva nunca duerme», 151.

48 Jessica Isla es una escritora hondureña-peruana, instalada en Honduras, que ella, en su blog, define “el país de los cuentos de terror”. En el mismo blog, la autora escribe: “Retomo el apellido de mi abuela para escribir: Isla, porque fue la que me enseñó las lecciones de amor incondicional”, <https://sentidosalterados.art.blog/>.

49 Jessica Sánchez, «La prisionera», en *Infinito cercano* (Guatemala: Letra Negra, 2010), 21.

sus relatos encontrar una salida no es fácil ni se da por descontado, como en el caso de “Margarita”. En los cuentos de *Infinito cercano*, la huida no es una abdicación o una renuncia, sino una forma de desobediencia y rebelión lateral, no directa, que es difícil de realizar y tiene un resultado imprevisible, y por eso mismo necesita valor. En “Infinito”, un cuento alucinado e intenso sobre la muerte de una viejita acompañada por su nieta, leemos:

Tengo tanto miedo a la claridad, tanto miedo. Mis manos se mueven de un lado a otro sin control. No sé qué puede haber del otro lado, me da miedo averiguarlo. No puedo terminar de abrir la puerta y salir de la casa. ¿Y si más allá de la puerta no existe nada? [...] Me quedo en el dintel de la puerta, observando sus bordes y sus márgenes⁵⁰.

“Correr desnuda” no es cuento fantástico, pero podría adscribirse a la categoría de la extrañeza: el personaje principal se encuentra en una situación absolutamente real, pero en el final actúa de manera inusitada y fuera de la norma, se desvía. Esta desviación desobediente es su fuga. La narradora, una mujer de apellido Pérez, empieza a contar remontándose a la imagen de dos mujeres valientes: primero, su madre “extraña” e insurrecta, una “amazona competente”⁵¹, que cuidó sola de sus tres hijos, de padres diferentes. Esta “valquiria guerrera”⁵² una vez que llegaba del trabajo, andaba desnuda de la cintura para arriba y defendía su casa matando a las culebras que luego colgaba en el patio, para dejar claro lo que podía pasarle a quien se atreviera a entrar en la casa sin permiso.

La segunda mujer valiente de la familia es la tía Juanita, que visitaba a escondidas a su enamorado, porque la familia lo rechazaba por ser pobre, hasta que un día los parientes descubrieron a los amantes y

Todos los hombres de la familia, hasta los hijos de crianza, incluyendo mi abuelo, dejaron al menos una puñalada en su cuerpo, como muestra filial de su participación y su rechazo. Ella bajó la cabeza y no lloró⁵³.

La actitud sumisa y dócil de la tía parece ratificar la aceptación de la violencia y el clasismo, así como el disciplinamiento de los cuerpos. De hecho, la tía Juanita retomó su trabajo (maestra de escuela), como si nada hubiera pasado. Pero un día, cuando todos creyeron que “había aprendido la lección de no mezclarse con castas inferiores”⁵⁴ y hacían su siesta, ella salió de la casa semidesnuda, y empezó a correr, correr, tirando poco a poco toda la ropa que llevaba puesta a los que estaban en la calle. La escena recuerda la carrera de los amantes de Carmen Naranjo:

50 Jessica Sánchez, «Infinito», en *Infinito cercano*, 38.

51 Jessica Isla, «Correr desnuda», *Oltreoceano* (2021): 179.

52 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

53 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

54 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.



Había abierto primero la puerta de su cuarto y luego la de la casa, para arrancar a correr en corpiño y calzones largos, por todo el pueblo, quitándose la ropa interior en la carrera, con las tetas al aire, lanzando cada prenda a la gente que fuera de sus casas, la miraba pasar.⁵⁵

Pero el amante de Juanita está muerto, ella se escapa sola. Mientras los amantes felices de “La dulce violencia” nunca volverán, la familia de “Correr desnuda” se llevará a la tía a casa y la encerrará en su habitación, como una loca, desnuda, acompañada de sus libros.

Las anécdotas familiares constituyen el prelude del suceso central del cuento. La narradora protagonista debe cuidar de su hijo recién nacido, y el cansancio interfiere con su desempeño en el trabajo en una editorial. El jefe la llama a su despacho y la narradora reproduce la conversación en la que el hombre le reprocha su escaso rendimiento y ella le cuenta sus dificultades, le dice que el padre del niño se fue a España para conseguir un trabajo, que ella está sola... En el diálogo, Pérez es el otro residual de una mecánica de minorización, que a partir de “una enunciación imaginada como emanando de la figura masculina”⁵⁶, relega la esfera íntima y privada, considerada marginal y minoritaria. Mientras se defiende de las acusaciones que no merece, su cuerpo sobrepasa las palabras, empieza a manar fluidos: de los ojos le salen las lágrimas, de los pechos le sale la leche. Ahora es “una mujer hecha de agua [...] una mujer lago, con fondo desconocido”⁵⁷. La escena muestra una relación dramáticamente asimétrica, a nivel económico, social, de género, procedente de una estructura en la que el cuerpo de la mujer es un mero objeto utilizable. Este cuerpo desbordante exige consideración, pero es objeto del deseo del jefe y obstáculo molesto y embarazoso para la mujer. De hecho, el hombre se acerca a Pérez, le hace un masaje, le susurra al oído el respeto que siente por la maternidad, la verdadera realización de una mujer, luego empieza a tocar sus pechos. En este momento ella percibe intensamente su propio cuerpo, su materialidad, sus reclamos, siente cómo le duelen los pechos, cómo le causan malestar y agotamiento. La narradora desmitifica la maternidad y dedica un párrafo entero a los problemas de lactancia, la fiebre, el fastidio, la imposición constante de tener que soportar un cuerpo dolorido por el bienestar del bebé. El jefe no sabe nada de todo eso, o simplemente “le importaba un pepino”⁵⁸. Pérez reacciona, golpea al jefe con una lapicera y huye del despacho, luego del edificio:

Me saqué los zapatos y procedí a quitarme las medias, para luego desabotonar mi camisa y seguir con el pantalón. Los alcanzaron el calzón y por último el sostén⁵⁹.

55 Jessica Isla, «Correr desnuda», 180.

56 Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 23.

57 Jessica Isla, «Correr desnuda», 181.

58 Jessica Isla, «Correr desnuda», 182.

59 Jessica Isla, «Correr desnuda», 182-183.

Se desviste y huye, como su tía, no solo para mostrar con el cuerpo desnudo su inconformidad, sino para liberarse simbólicamente de tantas capas de obediencia impuesta. Ya desnuda, con un gesto muy simbólico, arranca el rótulo lleno de colores de la empresa y se lo pone como escudo. Trasformada en guerrera del siglo 2021, mientras la ciudad huele a “descomposición y desesperanza”⁶⁰, ella siente con claridad “el silbato invisible, imaginario y ancestral”⁶¹, la cuenta que anuncia el disparo que marca el inicio de la carrera y la invita al arranque.

Esta carrera es una fuga y una sustracción: si el abuso y el chantaje del jefe son un hecho, la huida y la desnudez ponen fin al tormento físico y comunicativo. Es una huida del lugar de la maternidad como reproducción, del lugar de la subordinación al deseo masculino. Estas fugas también son valientes acciones negativas: substraerse, negarse, romper los vínculos opresivos.

Conclusiones

Las mujeres de los tres cuentos huyen o realizan ejercicios de fuga de un sistema que, de formas diferentes, las agobia. Cuando se desnudan y escapan, realizan una acción lateral y disconforme, en lugar de enfrentar directamente los vínculos opresivos. Por esta razón, presentan una actitud no titánica o heroica, más bien intensa y apasionada. Mientras el discurso de la impotencia repite que no hay otros mundos ni acciones posibles, los relatos analizados de Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez y Jessica Isla muestran una posibilidad, no reactiva, de modificar condiciones comúnmente aceptadas con resignación. Lo hacen a través de tres cuentos fantásticos o extraños que muestran las fisuras de lo real y las potencialidades de los cuerpos, a través de la imaginación que funciona como forma de disidencia cultural y política que posibilita un devenir disconforme. Si no todos los cuentos de las tres autoras presentan estas posibilidades, es justamente porque es sumamente difícil desarticular el discurso de la impotencia. Por esta misma razón, los personajes necesitan de una transformación antes de la fuga (“Yo, cocodrilo”), o inmediatamente después (“La muñeca rota”), o de sentir intensamente los reclamos del cuerpo (“Correr desnuda”). Representadas en su inmanencia radical, ellas piensan y actúan a través del cuerpo. No se trata de confiar en un progreso o en un desarrollo lineal, todo lo contrario, se trata de resaltar la discontinuidad de jugadas sorpresivas, como la fuga y la desnudez, que no destruyen, pero desorientan. Tampoco se trata de pensar en la literatura como un sustituto de o una invitación a la praxis, sino de pensar en la narrativa como posibilidad de modificación de las representaciones establecidas, como oportunidad de sabotaje de la impotencia.

60 Jessica Isla, «Correr desnuda», 183.

61 Jessica Isla, «Correr desnuda», 183.



Si en la literatura centroamericana actual hay momentos propositivos de acciones laterales, como la fuga puesta en escena en los tres cuentos analizados, es necesario agregar que se trata de gestos individuales, que podrían convertirse en acciones negativas compartidas. La más suave de las acciones negativas es la renuncia a guardarlas para sí mismo⁶², condición necesaria para un uso común de la facultad de transgredir e incumplir. Solo así puede realizarse el paso de la fuga al éxodo político, tal vez la forma “que más conviene a instancias de transformación radical de lo existente”⁶³.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978.
- Braidotti Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Escudos, Jacinta. *El diablo sabe mi nombre*. San José: Uruk, 2008.
- Fisher Mark, *Capitalist Realism: is there no alternative?* Winchester: Zero book, 2009.
- Isla Jessica, «Correr desnuda», *Oltreoceano* (2021): 179-183.
- Jossa Emanuela. «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia* (2017): 15-27.
- Jossa Emanuela, «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana* (2020): 137-162.
- Naranjo, Carmen. «La dulce violencia», en *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*. Edición de Werner Mackenbach. Managua: Anamá, 2004.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Sin luz artificial*. Managua: CIRA, 2004.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Una ciudad de estatuas y perros*. Santiago: Das Kapital Ediciones, 2014.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. *Isonauta*. Managua: Parafernalia ediciones digitales, 2020.

62 Paolo Virno, *Dell'impotenza* (Torino: Bollati Boringhieri, 2021), 55.

63 Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución*, 74.

Emanuela Jossa

Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas:

Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla

Perkowska, Magdalena. «La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2011): 4.

Sánchez Jessica. *Infinito cercano*, Guatemala: Letra Negra, 2010.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

Virno, Paolo. *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

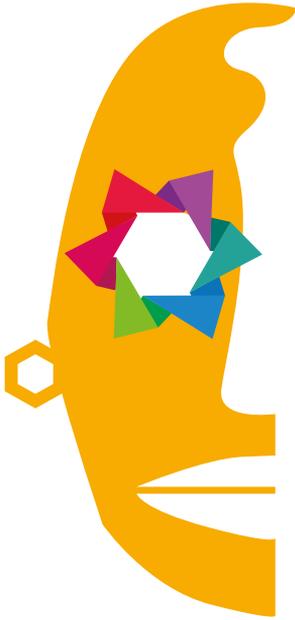
Virno, Paolo. *Dell'impotenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2021.



ISSN 1023-0890

EISSN 2215-471X

Número 30 • Julio-Diciembre 2022



Luis Durán Segura
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

La dominación de la naturaleza. El ferrocarril en la Costa Rica de finales del siglo XIX¹

Dominating nature: Costa Rica's railroad at the end of the XIX century

RESUMEN

El artículo analiza el proyecto del ferrocarril como un dispositivo de dominación de la naturaleza en la Costa Rica de finales del siglo XIX. En este sentido, se retoman algunos discursos, prácticas y experiencias, a manera de red, que muestran que la concepción, construcción y consolidación de la línea férrea que conectó San José, capital del país, con Limón, principal puerto de exportaciones e importaciones, constituyó una iniciativa de captura de los recursos del Litoral Caribe. Para esto, se retoman informes técnicos, mensajes presidenciales, fotografías de infraestructuras y crónicas de viaje con la intención de resaltar los esfuerzos por doblegar una naturaleza hostil y convertirla en una naturaleza explotable, atravesable, disfrutable y administrable.

Palabras Clave: Costa Rica, Dispositivo, Dominación, Ferrocarril, Naturaleza, siglo XIX

ABSTRACT

This article analyzes Costa Rica's railroad building project at the end of the XIX century as a means to dominate nature. To that end, a number of speeches, practices, and experiences are interwoven to reveal that the concepts, construction, and consolidation of the rail line that

1 Este artículo está enmarcado en la investigación "The United Fruit Company spaces in the Caribbean Region of Costa Rica between 1890 and 1930. Railroad infrastructure, agricultural enclaves and architectural forms", desarrollada en la Escuela de Arquitectura y financiada por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

would connect San José, the country's capital, with Limón, its main import and export seaside port, constituted an initiative intended to capture the Caribbean coast's natural resources. Technical reports, presidential speeches, photographs of the works in progress, and chronicles of excursions are all utilized to highlight the ideological efforts made in order to tame a hostile wilderness and transform it into one that could be exploited, traversed, enjoyed, and administered.

Keywords: Costa Rica, Dispositive, Domination, Railroad, Nature, 19th century

Apertura

El ferrocarril fue la punta de lanza de la reestructuración del capitalismo decimonónico. Esto gracias al traslado masivo de personas, informaciones y mercancías, a la reducción de costos de producción y a la conquista de nuevos productos y mercados. También, fue el promotor de importantes transformaciones en los ritmos de la vida cotidiana. Según el historiador Matthew D. Esposito² moldeó buena parte de las relaciones individuales y colectivas y trastocó de forma drástica, como ninguna otra maquinaria desarrollada durante la Revolución Industrial, la manera en que se percibió el tiempo y el espacio. Rápida e inequívocamente los extendidos sistemas ferroviarios tomaron los campos y las ciudades, y se convirtieron en el símbolo de la modernidad y de los procesos de modernización en las sociedades occidentales.

En Costa Rica, el ferrocarril permitió, a lo externo, el anhelado encuentro con el mundo occidental, la apertura material y simbólica del mercado nacional hacia los mercados mundiales. A lo interno, permitió un acceso y control de las tierras que tuvieron un potencial productivo, especialmente para el uso intensivo agrícola. Razón por la cual, en el marco de las transformaciones políticas de las últimas décadas del siglo XIX, motivó los valores de la disciplina, del orden y del progreso, como lo ha señalado el historiador Steven Palmer³. De esta manera, las estaciones, los rieles, los puentes, los motores de vapor, los vagones, las estelas de humo y las pitoretas, entre otros elementos del vasto universo ferroviario, fueron representados en medios públicos y privados como irrefutables victorias de la cultura frente a la naturaleza.

El historiador Dennis Arias⁴, quien más ha aportado a esta última discusión, afirma que el ferrocarril en Costa Rica encarnó una empresa que buscaba contener una naturaleza monstruosa, extraña y desbordante, a la vez que impulsó figuras de trabajadores extenuados y sufrientes y figuras heroicas de negociantes, ingenieros

2 Matthew D. Esposito, *A world history of railway cultures, 1830-1930* (Londres: Routledge, 2020).

3 Steven Palmer, *A liberal discipline: Inventing nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900* (Nueva York: Columbia University Press, 1999).

4 Dennis Arias, *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso: metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)* (San José: Arlekin, 2016).

y gobernantes. La antropóloga Carmen Murillo⁵ señala, asimismo, que la idea del sometimiento de la naturaleza por la fuerza de las locomotoras tuvo una alta connotación masculina, valoración que feminizó los parajes naturales y que recreó un lenguaje que evocaba la penetración de espacios considerados vírgenes. Estas premisas analíticas, las que señalan que el ferrocarril conformó un mecanismo que sirvió para aplacar el espacio natural y hacerlo un espacio productivo, cimentan un provechoso punto de partida.

Con estas consideraciones, el objetivo primordial del artículo es analizar el proyecto del ferrocarril en la Costa Rica de finales del siglo XIX como un dispositivo de dominación de la naturaleza. En este sentido, se retoman algunos discursos, prácticas y experiencias, a manera de red, que muestran que la concepción, construcción y consolidación de la línea férrea que conectó San José, capital del país, con Limón, principal puerto de exportaciones e importaciones, constituyó una iniciativa de captura de los recursos del Litoral Caribe. La intención, por lo tanto, es seguir un archivo que muestra los esfuerzos de las élites gobernantes por doblegar una naturaleza hostil y convertirla en una naturaleza explotable, atravesable, disfrutable y administrable.

Para esto, se identificaron cinco documentos que se produjeron entre 1866 y 1895 y que refieren distintos momentos de la historia del ferrocarril. A saber, informes técnicos, mensajes presidenciales, fotografías de infraestructuras, crónicas de viaje y libros educativos. Estos permitieron construir un corpus de textos e imágenes como lo ha propuesto la latinoamericanista Liliana Gómez en su trabajo sobre las plantaciones en el Caribe colombiano⁶. La recopilación de los documentos se realizó durante el año 2014 en la Biblioteca Nacional de Costa Rica y en las Bibliotecas Carlos Monge y Luis Demetrio Tinoco de la Universidad de Costa Rica. El despliegue de la información tratada, aunque a veces extensa, intenta potenciar la riqueza escritural o visual de las fuentes.

Los dispositivos de dominación de la vida

El concepto de dispositivo, propuesto por el filósofo Michel Foucault, permite, precisamente, repensar el ferrocarril como un mecanismo de dominación. Foucault afirma, primero, que un dispositivo es un conjunto heterogéneo que comprende “discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos,

5 Carmen Murillo, *Identidades de hierro y humo: La construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890* (San José: Porvenir, 1995).

6 Liliana Gómez, “Un caso de archivo fotográfico: economía visual de la circulación de mercancías, cuerpos y memorias”, en: *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos*, Liliana Gómez y Gesine Müller, eds. (Frankfurt y Mainz: Peter Lang, 2011), 109-131.



proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas”⁷. Segundo, que existe “como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes”⁸. Tercero, que está inscrito en “estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos”⁹. El filósofo Edgardo Castro¹⁰, en diálogo con Foucault, recuerda que se trata de una práctica de vigilancia y mediación que aparece en un momento histórico para responder a un orden o régimen.

Esta idea es retomada, recientemente, por el filósofo Giorgio Agamben. El autor, ampliando la noción foucaultiana, argumenta que un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”¹¹. Y, luego, sugiere que no se trata solamente de prisiones, hospitales, hospicios, manicomios, talleres y escuelas, los emplazamientos clásicos en donde se ejercen las micropolíticas sino, además, se trata de los aparatos, las estéticas, las ideas, las subjetividades, los lenguajes y los procedimientos, pero estos, no en sí mismos a modo de elementos aislados, sino en tanto conforman un ensamble, una red de redes, que posibilitan e intervienen las relaciones sociales.

Desde una perspectiva similar, Margarita Serje¹², arquitecta y antropóloga, muestra la existencia de una serie de dispositivos, articulados desde el Estado mismo, que han legitimado una visión de la naturaleza basada en la violencia que produjo la ocupación colonial en América Latina. Así, algunas categorizaciones de la naturaleza como incógnita, fronteriza, marginal o periférica se construyeron, en consecuencia, sobre nociones que las clasificaba simbólicamente, por ejemplo, en naturalezas estáticas o agitadas, o en su defecto, en naturalezas pobres o ricas. Serje propone que el ordenamiento gubernamental de estas naturalezas estuvo sustentado en los dispositivos de control e implementación de políticas, leyes, censos y estadísticas, entre otros instrumentos de poder.

1866. Transformar campos inhóspitos

Desde la primera mitad del siglo XIX existieron diversos esfuerzos para acondicionar el camino entre la Meseta Central, donde se encontraban las más populosas ciudades y el Litoral Caribe, donde se encontraban las localidades de

7 Michel Foucault, “El juego de Michel Foucault”, en: *Saber y verdad* (Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1991), 129.

8 Michel Foucault, “El juego de Michel Foucault...”, p. 129.

9 Michel Foucault, “El juego de Michel Foucault...”, p. 131.

10 Edgardo Castro, “Los dispositivos foucaultianos”. *Fermentario*, 2 (2017): 5.

11 Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica* 73 (2011): 257.

12 Margarita Serje, *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierra de nadie* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2005).

Matina y Moín. Las temperaturas cambiantes, los riesgos epidémicos, la profusa vegetación y la topografía irregular imposibilitaron un tránsito constante para las caravanas de carretas de bueyes o para los viajeros que se desplazaban en burros o caballos. Dos ejemplos de estos esfuerzos fueron las expediciones comisionadas por el gobierno del presidente Juan Mora Fernández al bachiller nicaragüense Rafael Francisco Osejo en 1833¹³ y por el gobierno del presidente Braulio Carillo Molina al agrimensor inglés Enrique Cooper en 1838¹⁴. Ambas partieron con la finalidad de conocer las condiciones de las trochas e identificar eventuales mejoras.

Además, se efectuaron otras tres expediciones dirigidas por el ingeniero británico L. Walfran en 1861¹⁵, por el militar Juan Mehan en 1864¹⁶ y por el ingeniero prusiano Ludwig von Chamier en conjunto con los estadistas F. Cáceres y Manuel Luján en 1864¹⁷. Estas últimas con la meta de valorar minuciosamente las cualidades del camino e inventariar los escollos hallados. Las expediciones mostraron que, a pesar del alto costo de mano obra y de mantenimiento, era necesario habilitar y utilizar este paso y con esto asegurar una salida comercial al disputado y activo Océano Atlántico. Y, también, repoblar caseríos deshabitados, reactivar antiguas fincas abandonadas y ocupar tierras que tenían un fecundo potencial para la explotación de minerales y de faunas y plantas exóticas.

Sin embargo, fue hasta 1866, por encargo del presidente José María Castro Madriz, que se realizó el primer estudio dedicado a evaluar las posibilidades de un servicio de ferrocarril que cruzaría de Este a Oeste el país. El estudio se tituló *The Interoceanic Railroad Route through the Republic of Costa Rica*¹⁸ y estuvo a cargo del ingeniero alemán Franz Kurtze. Este acopió, organizó y analizó información de carácter financiero y jurídico para evidenciar y promocionar las bondades estratégicas del país por encima de las otras competencias ístmicas: Nicaragua y Panamá, en donde ya se discutían o construían varios pasajes de conexión entre los dos océanos. Con esto, no solo delimitar los recorridos, proyectar los costos y reconocer los requerimientos ingenieriles sino, además, convencer a los inversores de disponer los fondos necesarios.

Kurtze, a propósito del diseño esbozado, detalló el recorrido de Limón, declarado puerto comercial en 1852 y puerto principal en 1862, a San José:

13 Rafael Francisco Osejo, "Informe sobre el valle de Matina", en *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*, Fernando Zamora y Elías Zeledón, comp. (San José: Ministerio de Cultura, 1999), 47-57.

14 Enrique Cooper, *Informe sobre el camino a Matina y la costa del Norte* (San José: Tipografía Nacional, 1896)

15 L. Walfran, "Camino a Matina", *La Gaceta Oficial de Costa Rica*, 13 de junio de 1861.

16 Juan Mehan, "Informe", *La Gaceta Oficial de Costa Rica*, 11 de setiembre de 1864.

17 Ludwig von Chamier, F. Cáceres y Manuel Luján, "Informe sobre las medidas de la ruta a seguir para el camino a Limón", en *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*, Fernando Zamora y Elías Zeledón, Comp. (San José: Ministerio de Cultura, 1999), 100-112.

18 Franz Kurtze, *The Interoceanic Railroad Route through the Republic of Costa Rica* (Nueva York: J.A. Gray & Green, 1866).



In following the wagon-road as marked on the map, it will be seen that from Port Limon it runs due west on almost level ground to the foot of the mountains, and skirts along the latter to the crossing of the river Siquirres, a distance of twenty-five miles, with a total rise of one thousand two hundred and fifty seven feet, or fifty feet per mile, and without any difficulty beyond bridging brooks and rivulets, the widest of which does not exceed sixty yards in width of masonry or bridging required. The road leads through magnificent virgin forests of cedar, mahogany and every species of dye-wood, with here and there in open spots or clearances a plantation for cocoa or sugar-cane, which thrive luxuriantly. Rubber, sarsaparilla, drugs and dye stuffs are also extensively gathered here.

From the crossing of the river Siquirres to Angostura the road follows the right bank of the Reventazon river for a distance of twenty-one miles, which although covering a rise of only one thousand and fifty-one feet, yet comprises some of the most expensive parts to build of the entire road. The broken nature of the rocky ground here, and the number of small streams flowing into the Reventazon will involve a great deal of heavy blasting. For the major part of the distance the country is entirely uncultivated, although along the road haciendas and farm-houses are found at reasonable intervals. The climate and soil are well suited to coffee and sugar cane, and the settlements which are now steadily increasing in number will no doubt become general as soon as work on the road is begun. Near Angostura are large cattle haciendas, which from this point across to the Pacific alternate in all the cultivated districts with the farms' devoted to other products, and furnish an abundant supply of meat and working cattle.

Near Angostura the river Reventazon is crossed, and the left bank of the river followed up to Cartago. This section of twenty-five miles in length rises two thousand four hundred and forty two feet, or ninety-eight feet per mile, and is the worst piece of the whole road. The level of the wagon-road must not, however, be taken as a criterion here, much less than at any other point, as all the worst grades of the latter can be either entirely avoided or at least reduced. This section brings us into the midst of the coffee-growing regions; the latter part of the distance especially, from Paraiso (or Paradise) to Cartago, the country is highly cultivated, and produces coffee, cane, corn, potatoes and rice, in the greatest abundance and perfection.

Near Cartago, at Ochomogo, the highest point of the road is crossed, (5118 feet,) after which San José, the capital, is reached by a descent of 1259 feet, in eight miles, over a highly cultivated table-land, thickly planted with the bright and cheerful looking coffee-trees, the main source of the wealth of the republic.¹⁹

La descripción técnica destaca, por una parte, las distancias, las altimetrías, los desniveles y las geologías del posible trazado. Y, por otra parte, los recursos con

¹⁹ Franz Kurtze, *The Inter-oceanic Railroad Route through the Republic of Costa Rica* (Nueva York: J.A. Gray & Green, 1866), 21-23.

los que contaba cada parte del recorrido, tanto para el cultivo como para la extracción de diversos productos. Sobre este segundo aspecto es destacable el afán de Kurtze por mostrar que el ferrocarril es, en parte, una forma de apropiación de estos recursos, de hacerlos cercanos y accesibles para su acaparamiento. No en vano, las observaciones recaen en un cálculo bondadoso de la naturaleza que el tren puede encontrar: espléndidos bosques vírgenes con maderas, frutos, tintes, medicamentos, entre otros. A esto, se agrega el recuento de las principales plantaciones existentes de cacao, caña de azúcar y café, y de las haciendas ganaderas de carne y leche que se conectarían con la línea.

Así, el ferrocarril aparece no solo como una forma de solventar inconvenientes e impedimentos geográficos en la conexión de espacios, una máquina de territorialización que permitiría acercar poblaciones, reducir duraciones de acarreo y sobreponerse a los reveses de los entornos caprichosos, sino, como una forma de transformar radicalmente la naturaleza, una máquina económica que permitiría volver en capital todo lo que tocaba directamente. Es decir, al tiempo es un veloz medio de comunicación y un amplio medio de producción de voluntades y deseos, como recuerdan los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari²⁰. La promesa del tren esbozada por Kurtze, para los empresarios extranjeros que quisieran invertir en él, fue la de un negocio completo que lograría atravesar y docilizar la naturaleza y, luego, convertiría fácilmente en riqueza.

1873. Imaginar una ruta civilizatoria

La propuesta de Kurtze no encontró inversores inmediatos, aunque logró posicionar el tema en el debate nacional e internacional. El proyecto de un ferrocarril, afirma el historiador Ronald Soto-Quirós²¹, despertó fuertes críticas en sectores conservadores de la sociedad costarricense. Algunas personas lo consideraron una estafa y percibieron de manera negativa el establecimiento de la ruta en una zona diferente a la Meseta Central, frecuentemente asociada con lo saludable, noble y apacible. Otras voces, las favorables, afirmaron que la ruta podía realizarse a pesar del extremo y mortífero clima y a pesar de las enfermedades y los padecimientos tropicales. En estas versiones, el manejo de los fenómenos ambientales fue visto como una destreza de primer orden, según afirma el historiador Anthony Goebel.²²

Finalmente, en 1871 se logró suscribir una concesión para la construcción del Ferrocarril al Atlántico, también llamado Línea Férrea del Norte o Ferrocarril Nacional. El beneficiado de esta licencia fue Henry Meiggs, empresario estadounidense

20 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (Buenos Aires, Paidós, 1985)

21 Ronald Soto-Quirós, "Desarrollo, etnia y marginalización: imágenes del puerto caribeño de Limón Costa Rica (1838-1967)", *Études caribéennes* 21(2012): en línea.

22 Anthony Goebel, *Los bosques del "progreso". Explotación forestal y régimen ambiental en Costa Rica: 1883-1955* (San José: Editorial Nuevas Perspectivas, 2013).



que además edificaba los ferrocarriles de Perú y Chile en el momento de dicha adjudicación. Dos años después de la firma del contrato, el presidente Tomás Guardia, general militar y promotor de los principios liberales en el país, pronunció un grandilocuente discurso en el *Mensaje del Presidente de Costa Rica ante el Congreso Nacional de 1873*²³. Guardia afirmó:

Pero no puedo pasar en silencio lo que se relaciona con el ferro-carril en actual construcción; porque esta obra viene a constituir el pedestal sobre el que descansaría la futura prosperidad de la República.

Voi, pues, á ocuparme de esta importante materia dando con ella fin á este Mensaje ya demasiado extenso.

Al informaros sobre los trabajos de las obras; es decir, sobre aquellos que están fuera del alcance de nuestra vista, he querido que mi informe tenga por base el de honorables empleados públicos y respetables particulares que acaban de recorrer la línea en toda su extensión desde esta capital hasta el puerto de Limón, informe que tengo á la vista y de que se ha dado conocimiento por el órgano de la Gaceta Oficial.

Altamente onerosos para los contratistas y satisfactorios y consoladores para la Patria son los partes que el Poder Ejecutivo ha recibido, tanto del estado de los trabajos, como de los incansables esfuerzos, de la actividad y de la inteligencia con que se prosiguen.

El ferro-carril es un hecho consumado, y a la espiración del término de la contrata saludáremos las playas del Atlántico, ahogando con nuestros gritos de entusiasmo el silbido de las locomotivas que nos habrán conducido á la tierra prometida.

Los trabajos se prosiguen con asombrosa actividad; las mayores dificultades se han venido y continúan venciendo; los materiales están acumulados en todo el trayecto; los obreros abundan, y el Gobierno se halla en capacidad de hacer frente á toda emergencia contando en todo caso con el patriotismo de los buenos costarricenses.

¡Poder del progreso y de la civilización, que transforma en florecientes ciudades las que antes eran playas desiertas; que da animación y vida y movimiento y ruido á bastas soledades habitadas por las fieras de nuestros bosques!

De hoy en adelante, el Limón figurará con honra en el mapa de la costa del Atlántico y será una de las primeras de nuestras ciudades; ella acortará inmensamente la distancia que nos separa de los grandes centros de la civilización, de la riqueza y del comercio del mundo, y constituirá el gran arsenal de los variados frutos con que abasteceremos á las demás naciones²⁴.

23 Tomás Guardia, *Mensaje del Presidente de Costa Rica ante el Congreso Nacional de 1873* (San José: Imprenta Nacional, 1873).

24 Tomás Guardia, *Mensaje del Presidente de Costa Rica ante el Congreso Nacional de 1873...*, 5-6.

Guardia, a partir de esta elocución, evocó un conjunto de metáforas eurocéntricas que igualaron el contacto con las principales ciudades europeas a la consecución plena de los objetivos de la nación. Y, a pesar de los problemas surgidos luego de la formalización del contrato con Meiggs, el ferrocarril fue presentado como una necesidad imperiosa, un hecho patriótico y colosal sin precedentes que sortearía todos los inconvenientes futuros. En estas asociaciones, propias del pensamiento positivista, los avances tecnológicos fueron pensados directamente como los motores que permitirán alcanzar, por encima de cualquier obstáculo, la prometida civilización. Y, asimismo, como la condición necesaria para obtener la prosperidad económica, el desarrollo cultural, la estabilidad política y la paz social.

El filósofo Santiago Castro Gómez²⁵ ha mostrado, en relación con lo anterior, que los ferrocarriles, aunque también ocurrió con los telégrafos, los automóviles, los barcos, los tranvías y los aeroplanos, fomentaron una semántica civilizatoria que, en una lucha intestina, se enfrentaba la naturaleza. Es decir, una semántica que colocaba imaginariamente estas invenciones y sus amplias mallas de cableados, autopistas, puertos, rieles y aeropuertos como garantes no solo del capitalismo industrial que las élites fomentaron para transformar el paisaje sino como una forma de remplazar la barbarie y el primitivismo natural.

Así, el Ferrocarril al Atlántico supuso, para los gobiernos liberales de finales del siglo XIX, una forma efectiva de domar la naturaleza, de transformar un espacio que, por su estado salvaje o por su estado de aislamiento, estaba fuera del alcance urbanizador de las metrópolis. La naturaleza era simultáneamente un obstáculo para el país y su condición de progreso, por lo que debía ser conquistada, ocupada y rentabilizada. No en vano, Guardia la retrató como una naturaleza primigenia y letárgica, aparentemente congelada en el tiempo y que impedía el roce con las demás naciones, una naturaleza que se encontraba a la espera de ser explotada por la fuerza de la máquina y la inteligencia humana. De esta manera, aquel solitario mundo, habitado solo por amenazantes bestias, pero con infinitos recursos, podría superarse con la valerosidad de ferrocarril.

1982. Derrotar montañas y ríos

El ferrocarril se construyó durante aproximadamente dos décadas e implicó la incorporación de costosas herramientas, la contratación de mano de obra extranjera, especialmente afroantillana, y la transferencia de un dilatado capital económico para asumir los imprevistos que frecuentemente aparecieron. Necesitó, además, reemplazar los arcaicos “caminos de tierra” y la “tracción animal” por los nuevos “caminos de hierro” y la “tracción mecánica” para operar sin interrupciones

25 Santiago Castro Gómez, *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009).



durante todo el año. En palabras de los geólogos Giovanni Peraldo y Ernesto Rojas²⁶, la culminación de la línea ferroviaria fue una muestra de que la ingeniería pudo enfrentarse a relieves deslizables, sortear o superar las altas cumbres y volcanes, penetrar los espesos bosques, trabajar bajo torrenciales lluvias o excesivos calores y surcar los ríos acaudalados y suelos pantanosos del Litoral Caribe.

La conclusión de la obra estuvo a cargo de Minor Cooper Keith, magnate estadounidense y sobrino del primer adjudicado, luego del agotamiento financiero del Estado y del fracaso de la primera concesión. Keith, quien desarrolló negocios en Centroamérica y Colombia, experimentó con diversos productos, entre ellos el banano, para la ocupación continua del ferrocarril como señala el historiador Rodrigo Quesada²⁷. En 1884 logró que se le entregaran por 99 años los derechos y operaciones de la vía férrea y las tierras que la bordearon, unas 613.333 hectáreas, las cuales utilizó para que su compañía, la United Fruit Company, exportara el producto sin aranceles y con precios muy satisfactorios. Al mismo tiempo, Keith continuó con sus negocios de porte y navegación bajo la compañía Northern Railway Company.

En 1890, durante el gobierno de José Joaquín Rodríguez Zeledón, se concluyeron los tramos faltantes de la línea de tren al Atlántico y en diciembre corrió la primera locomotora entre celebraciones y fiestas organizadas por el Estado y por la compañía de Keith. La conexión hizo que la ciudad y el puerto fueran accesible a muchas personas, acortando significativamente los tiempos del recorrido que pasaron de una semana a seis horas. Estos avances fueron retratados por fotógrafos extranjeros como Nathaniel H. Rudd, Pablo Baixench, Francisco Valiente, Hans Wimmer y Edwin R. Fraser y de fotógrafos nacionales como Próspero Calderón, Fernando Zamora y Manuel Gómez Miralles. No en vano, el ferrocarril, en conjunto con las plantaciones, las fábricas y los puertos, se convirtieron en una iconografía propia de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Destaca la labor del estadounidense Henry G. Morgan, quien residió temporalmente en Costa Rica entre 1890 y 1895. En este periodo Morgan publicó *Views in Costa Rica*²⁸, álbum que fue impreso en 1892 en Estados Unidos y que sirvió para documentar las pruebas tangibles de la modernización del país a la vez que lo promocionaba en el extranjero. Las imágenes, que posteriormente fueron reproducidas en diversos medios nacionales, entre los que se encuentran revistas culturales e ilustradas, libros conmemorativos y tarjetas postales, mostraron algunas de las más evidentes transformaciones que propició el ferrocarril. Entre estas

26 Giovanni Peraldo y Ernesto Rojas, "La deslizable historia del ferrocarril al Caribe de Costa Rica", *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 24 (1998): 41-64.

27 Rodrigo Quesada, *Keith en Centroamérica. Imperios y empresarios en el siglo XIX* (San José: EUNED, 2013).

28 Henry G. Morgan, *Views in Costa Rica* (Boston: Art Publishing Co., 1892).

se encuentran un número considerable de fotografías que retrataron los rieles, las máquinas, los vagones, los muelles, los cargamentos, las estaciones, las plantaciones y las viviendas de capataces y obreros.

Figura 1. Puente ferroviario sobre río Birris



Fuente: Henry G. Morgan²⁹

Esto es evidente en la fotografía que Morgan realizó del puente ferroviario sobre el río Birris, situado en las faldas del volcán Irazú en el ecuador del trayecto. Fotografía en blanco y negro que además sirvió de portada del álbum en su primera edición. Cabe recordar que los puentes durante el siglo XIX fueron un símbolo de la pericia y la superación ingenieril y se representaron por medio de la magnificación de las estructuras metálicas construidas como recuerdan los historiadores David P. Billington y Robert Mark³⁰. Los puentes estratégicamente se erigieron para derrotar a las montañas, para tender vías por encima de ríos con profundos cañones y, especialmente, para alentar el implacable efecto del desarrollo ferroviario.

29 Henry G. Morgan, *Views in Costa Rica* (Boston: Art Publishing Co., 1892), 1.

30 David P. Billington, y Robert Mark, "The Cathedral and the Bridge: Structure and Symbol". *Technology and Culture* 25 (1984): 37-52.



En este sentido, la fotografía de Morgan retrata una obra que sobresale por encima de una naturaleza agreste y hostil que se encuentra situada bajo el puente, al tiempo que divulga visualmente una infraestructura que no se conocía masivamente en el país. El puente funciona como una suerte de monumento a la cultura y a la labor industrial y refleja la tenacidad y la fortaleza de los materiales, especialmente de la piedra y del hierro importado de Londres. Enrique Camacho³¹ remarca que estas tecnologías acuerparon el espíritu de victoria del liberalismo, de la revancha de la cultura frente a la naturaleza, además, validaron los imaginarios sobre la bonanza que trajo consigo el ferrocarril, particularmente en la exaltación de aquel emporio comercial que la United Fruit Company había asentado en el país.

1893. Disfrutar del viaje

El viaje en ferrocarril, estudia el urbanista Marc Desportes³², transformó radicalmente las relaciones que tenían las personas con la naturaleza. Estas solo cambiaron por las modificaciones materiales que el tren trajo, como se ha reseñado con anterioridad, sino además por las nuevas formas de sentirla. El teórico cultural Wolfgang Schivelbusch³³ afirma que la naturaleza se convirtió en un paisaje, en una escena disfrutable gracias a las panorámicas que ofrecieron los diferentes tramos del recorrido, la transparencia de las ventanillas y el confort de las butacas. La naturaleza, entonces, se apreció no de manera estática sino como un espectáculo en movimiento, como un juego de imágenes estilizadas que se sucedieron unas tras otras por la velocidad de la máquina.

Este tipo de experiencias se plasmaron en diferentes manifestaciones escritas, especialmente en crónicas periodísticas. Una de estas la realizó Manuel Argüello, ensayista y político costarricense, quien publicó *Excursión a Limón*³⁴ en un número del diario *El Heraldo* de 1893. Argüello incluso estuvo encargado de la supervisión del proyecto del ferrocarril cuando fungió como Secretario de Obras Públicas en el gobierno de Tomás Guardia por lo que tuvo un vasto conocimiento del proyecto. El autor narró el recorrido de San José a Puerto de Limón, y mostró positivamente las actividades, las estaciones, las vicisitudes y los pormenores del itinerario. El ferrocarril apareció, en esta crónica, como un acontecimiento extraordinario, en el cual la naturaleza fue el principal entretenimiento.

En la medianía del trayecto escribió:

31 Enrique Camacho, "Imaginarios del progreso. Representaciones tecnológicas en el Circuncaribe mediante tarjetas postales (1899-1930). El caso de Costa Rica". *Jangwa Pana*, 17(2018): 318-341.

32 Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (xviii-xxe siècle)*. (Paris: Gallimard, 2005).

33 Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1986).

34 Manuel Argüello, "Excursión a Limón", *El Heraldo Nacional*, 1893.

Desde aquí comienza el «Reventazón» a coquetear con el camino de hierro. Se presenta espumoso y precipitado, se esconde a la derecha, se aleja azul, terso, y aparece más allá pedregoso y juguetón. A veces imita con su calma a su colega el tranquilo Rin; en ocasiones plagia al bullicioso Niágara y a toda hora parece que se burla del anémico «Pacuare», del arenoso «Matina» y del anchoso «Moín», por su promiscuo modo de vivir con las aguas saladas del mar.

El tren nos ha hecho marchar sobre las crestas de los cerros, a nivel con las nubes, y bajo las entrañas de la tierra: hemos dados saltos vertiginosos como en «Birris» y al fin estamos en plena costa, en las llanuras de «Matina», la tierra prometida del chocolate, de las serpientes y de las fiebres palúdicas, donde en sus riberas rocosas reposan los restos de millones de negros y chinos que obtuvieron las primicias de sus venenosos dones cuando se iniciaron los trabajos de la línea férrea.

La fresca brisa anunciaba la cercanía del océano, y en efecto, entramos a la playa. Las mujeres y los niños reían, gritaban, hacían exclamaciones de gozo y asombro mezclados al misterioso temor que el continuo movimiento de las ondas, inspira a los que las ven por vez primera.

Por fin entramos a la nueva Babilonia y el tren se detuvo frente al Hotel Arnold. Centenares de mozos se apoderaron de los equipajes y por cada bulto, por pequeño que fuera, exigían un dólar por llevarlo a la posada.

Limón se ha modificado: su aire malarial ha desaparecido, su cielo brumoso se ha desmanchado, y a estas horas titila en el ocaso un sol rojo entre arboles tintos, bajo la capa azul que forma el cielo³⁵.

La naturaleza es mostrada, en el relato de Argüello, como una realidad atrayente e inquietante que, con el paso del tiempo, se apacigua y se sosiega estéticamente. Es decir, una naturaleza conmovedora que se abre a las personas durante el trepidante viaje. No en vano, el escritor revela las posibilidades que el tren, en tanto arquitectura móvil y de resguardo, otorga para la contemplación de montañas, volcanes, ríos, valles, mares, pueblos y personas que encuentra en el camino. El ferrocarril aparece justamente como un artefacto que facilita una suerte de aventura controlada y segura desde el cual es posible admirar el Litoral Caribe. Condición que, por ejemplo, los viajes en caballo o carreta no propiciaban.

El autor explora así los novedosos paisajes que el transporte mecanizado recreó al convertir un desplazamiento, aparentemente simple, en un paseo lleno de gozos. Argüello, desde la comodidad de su vagón y con una posición privilegiada, se coloca por encima del mundo que recorre para nombrarlo, delimitarlo, categorizarlo y, de acuerdo con una tradición romántica, para dominarlo con los sentidos,

35 Manuel Argüello, «Excursión a Limón», *El Heraldo Nacional*, 1893: 3.



especialmente con la mirada. La fascinación que tal naturaleza despierta ante los ojos imperiales, como afirma la teórica literaria Mary Louise Pratt³⁶, confirma la existencia de una naturaleza occidentalizada que se vio reducida a un objeto de consumo para las personas con sensibilidades burguesas y letradas.

Cierre

El abogado Francisco Montero publicó en 1892 y 1894, *Elementos de Historia de Costa Rica*³⁷, un extenso trabajo que recopilaba en dos tomos la historia del país desde 1502 a 1890. Montero, en las últimas páginas del segundo libro, efectuó un recuento del desarrollo del ferrocarril que además funcionó como colofón de su versión de la historia nacional. El autor plantea, para esto, una diatriba entre dominación y naturaleza:

Resuelto por el gobierno el pensamiento de practicar la vía férrea, empezando por la costa del Atlántico casi totalmente desierta en aquella época, que atravesaría extensas montañas y bosques vírgenes, cuyo clima deletéreo no resistirían los trabajadores, hallando al paso lagunas y pantanos que sería preciso cegar en parte para practicar la vía, y siendo además, para completar el cúmulo de obstáculos, sumamente difícil la adquisición de víveres para los trabajadores, pues que según las cuentas de lo gastado en aquella época difícil, la conducción de cada libra al lugar de los trabajos costaba cuarenta centavos: todas estas dificultades, y muchas más, eran razones de fuerza que aprovechaban los opositores al proyecto para obstaculizar la empresa, la que realmente no tenía en su apoyo otro argumento que el bien de la patria, ni otro sustentáculo que la voluntad enérgica y el patriotismo firmísimo del gobierno.

El ánimo de hacer el bien fué, pues, lo único que sostuvo á éste en su propósito, dándole poder bastante para vencer á toda costa las trabas é inconvenientes que encontraba por donde quiera, y que fueron vencidos por fin, mediante esfuerzos y sacrificios, que no se esquivaron, porque el gobierno comprendía que era preciso empeñar todas sus fuerzas para sostener el peso de la carga que tomaba sobre sus hombros. Y ya que ninguna de aquellas dificultades existe, justo será que echemos sobre ellas una mirada retrospectiva, que justificará los grandes gastos que demandó el ferrocarril en su principio, y hará naturalmente el elogio de la fuerza del gobierno, que no llegó á cejar, ni á desmayar siquiera, ante la enormidad de tantos obstáculos³⁸.

La apología de Montero, que de alguna manera recoge las apreciaciones expuestas en el informe técnico de Kurtze, el mensaje presidencial de Guardia, la fotografía de Morgan y la crónica de Argüello, muestran las maneras en que el proyecto del

36 Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

37 Francisco Montero, *Elementos de Historia de Costa Rica*. Tomo II (San José: Tipografía Nacional, 1896).

38 Francisco Montero, *Elementos de Historia de Costa Rica...*, 213-214.

ferrocarril intentó dominar, material e ideológicamente, la naturaleza. Además de enunciarla, disciplinarla y, en cierta medida, domesticarla. En este sentido, las posiciones que representaron Montero, Kurtze, Guardia, Morgan y Argüello permitieron entender cómo el entrecruzamiento de saberes y poderes científicos, políticos, escriturales y visuales propiciaron una visión particular de la naturaleza y las maneras en que el Estado concibió y convirtió lo salvaje, caótico y exuberante en recursos para un desarrollo civilizatorio del territorio y la población nacional.

Así, el ferrocarril articuló relacionamente una serie de discursos, prácticas y experiencias que tuvieron la capacidad de capturar, ordenar, determinar y modelar la naturaleza. En este sentido, se trata de un ensamble en donde se relacionan elementos estéticos, arquitectónicos, jurídicos, administrativos, entre otros. El dispositivo, en este caso, emerge para apuntar que la naturaleza es un producto de la cultura, un producto de continuum en construcción perpetua. Por esto, no funcionó como un simple “objeto” o “cosa”, o como una “máquina” aislada, sino como un conjunto de prácticas y enunciados diversos que en su interacción intentaron crear una visión, una imaginación y una acción sobre el mundo. Y, como fue evidente, este dispositivo se conjugó con otros dispositivos, más extensos, por ejemplo, los dispositivos que refuerzan los sistemas coloniales e imperiales del siglo XIX.

De esta manera, la propuesta esbozada inicialmente con los aportes de Foucault, Castro, Agambem y Serje, permitió rastrear y ratificar no solo el funcionamiento del dispositivo en un sentido amplio sino, también, seguir un archivo de este. La indagación recopiló fuentes oficiales que el mismo dispositivo del ferrocarril, ahora en su capacidad de crear memoria y pasado, ha conservado. Estas fuentes fueron importantes para conocer cómo se representó y se agenció la dominación de la naturaleza, especialmente en documentos que muestran prácticas de transformación radical de entornos. El archivo, como retoma la antropóloga Ann Stoler³⁹, opera gobernando la naturaleza, en tanto el archivo del ferrocarril se construyó como un espacio de autoridad y de lo que se puede institucionalizar.

A futuro, corresponde explorar otros dispositivos que muestren las relaciones de poder que, entre sociedad y naturaleza, se crean en el siglo XX. No solo la consolidación del sistema ferroviario que luego de 1900 y hasta 1927 establece un dispositivo completamente arraigado y hegemonizado en forma de enclave, sino también los efectos la redefinición de las fronteras agrícolas, la expansión de las ciudades, la exploración, extracción y explotación de recursos e, inclusive, la creación de parques y reservas naturales o las recientes políticas ambientalistas relacionadas con los discursos globales de la sustentabilidad. Y, también,

39 Ann Stoler, *Race and the Education of Desire. Foucault's history of sexuality and the colonial order of things* (Duke: Duke University Press, 1995).



siguiendo el llamado del antropólogo Arturo Escobar⁴⁰, corresponde analizar nuevas formas de conflictos y resistencias de las personas y de las propias naturalezas y preguntarse por las funciones que han cumplido los procesos de lucha y de imaginación de contrasentidos en la construcción de alternativas de relacionamiento sociedad y naturaleza.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, 73: 257, 2011.
- Argüello, Manuel. “Excursión a Limón”, *El Herald Nacional*, 1983.
- Arias, Dennis. *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso: metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*. San José: Arlekin, 2016.
- Billington, David P. y Mark, Robert. “The Cathedral and the Bridge: Structure and Symbol”. *Technology and Culture*, 25: 37-52, 1984.
- Camacho, Enrique. “Imaginario del progreso. Representaciones tecnológicas en el Circuncaribe mediante tarjetas postales (1899-1930). El caso de Costa Rica”. *Jangwa Pana*, 17: 318-341, 2018.
- Castro, Edgardo. “Los dispositivos foucaultianos”. *Fermentario*, 2: 1-19, 2017.
- Castro Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Cooper, Enrique. *Informe sobre el camino a Matina y la costa del Norte*. San José: Tipografía Nacional, 1896.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El antedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires : Paidós, 1985.
- Desportes, Marc. *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (xviii-xxe siècle)*. París: Gallimard, 2005.
- Esposito, Matthew D. *A world history of railway cultures, 1830-1930*. Londres: Routledge, 2020.
- Foucault, Michel. “El juego de Michel Foucault”. En: *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1991.
- Goebel, Anthony. *Los Bosques del “Progreso” Explotación forestal y régimen ambiental en Costa Rica: 1883-1955*. San José: Editorial Nuevas Perspectivas, 2013.

40 Arturo Escobar, *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes* (Cali: Universidad del Cauca, 2015).

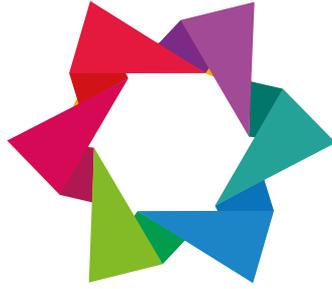
- Gómez, Liliana. “Un caso de archivo fotográfico: economía visual de la circulación de mercancías, cuerpos y memorias”. En: *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos*, Liliana Gómez y Gesine Müller, eds. Frankfurt y Mainz: Peter Lang, 109-131, 2011.
- Guardia, Tomás. *Mensaje del Presidente de Costa Rica ante el Congreso Nacional de 1873*. San José: Imprenta Nacional, 1873.
- Kurtze, Franz. *The Interoceanic Railroad Route through the Republic of Costa Rica*. Nueva York: J.A. Gray & Green, 1866.
- Mechan, Juan. “Informe”. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*, 11 de setiembre de 1864, 1864.
- Montero, Francisco. *Elementos de Historia de Costa Rica. Tomo II*. San José: Tipografía Nacional, 1894.
- Morgan, Henry G. *Views in Costa Rica*. Boston: Art Publishing Co., 1982.
- Murillo, Carmen. *Identidades de hierro y humo: La construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890*. San José: Porvenir, 1995.
- Osejo, Rafael Francisco. “Informe sobre el valle de Matina”. En: *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*, Fernando Zamora y Elías Zeledón, Comp. San José: Ministerio de Cultura, 47-57, 1999.
- Palmer, Steven. *A liberal discipline: Inventing nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900*. Nueva York: Columbia University Press, 1999.
- Peraldo, Giovanni y Rojas, Ernesto. “La deslizable historia del ferrocarril al Caribe de Costa Rica”. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 24: 41-64, 1998.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Quesada, Rodrigo. *Keith en Centroamérica. Imperios y empresarios en el siglo XIX*. San José: EUNED, 2013.
- Ronald Soto-Quirós. “Desarrollo, etnia y marginalización: imágenes del puerto caribeño de Limón Costa Rica (1838-1967)”, *Études caribéennes*, (21): en línea, 2012.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Serje, Margarita. *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierra de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2005.



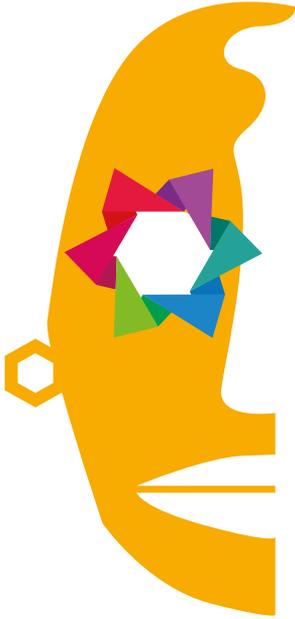
Stoler, Ann. *Race and the Education of Desire. Foucault's history of sexuality and the colonial order of things*. Duke: Duke University Press, 1995.

von Chamier, Ludwig, Cáceres, F. y Luján, Manuel. “Informe sobre las medidas de la ruta a seguir para el camino a Limón”. En *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*, Fernando Zamora y Elías Zeledón, Comp. San José: Ministerio de Cultura, 100-112, 1999.

Walfran, L. “Camino a Matina”. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*, 13 de junio de 1861.



LITERATURA



Reconstruir la memoria salvadoreña: un cuento de Oscar García

Reconstructing Salvadoran memory: a story by Oscar García

**Laura Fuentes
Belgrave**
Directora Revista *Ístmica*

En esta edición N.º 30 la sección literaria nos ofrece una auto-ficción, es decir, un trabajo de recreación de la memoria personal, escrito desde una perspectiva narrativa que no busca ofrecer juicios ni emociones. Este relato del escritor y académico salvadoreño Oscar García, residente en Suecia, representa un trabajo de memoria individual importante, especialmente en la situación actual de El Salvador, en el que los ejercicios oficialistas de “borrón y cuenta nueva” afectan en lo particular las posibilidades de construcción de la memoria histórica, tanto para las nuevas generaciones como para la diáspora salvadoreña alrededor del mundo.

Oscar García ha publicado en español *La odisea de Anders Carlsson* (2013, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos); *Lo que pasó en San Lorenzo y otros cuentos* (2001, Quito: Editorial El Conejo); *Sisa, la niña kichwa de la Amazonia* (2001, Quito: Ediciones Abya-Yala); y en sueco, las obras: *Mosaikgänget och den stinkande gubben* (2018, Stockholm: Semafor förlag) y *Tequilas dröm: noveller & aforismer* (2016, Stockholm: Semafor förlag).

El choco Edgar

Oscar García

Edgar usaba lentes. Decir que los usaba desde que nació sería una ridícula exageración, un recurso retórico cuya única finalidad sería conducirnos eventualmente por un momento a la fuente de las sonrisas. Sin embargo, me atrevo a especular que los usaba desde que empezó a caminar, o por lo menos desde que comenzó a ir a la escuela. Nosotros fuimos juntos a primaria, a secundaria y a tercer ciclo, y siempre anduvo lentes. Por eso lo llamábamos “el choco Edgar”, así como les decimos a todos los que usan lentes: el choco Luis, el choco Frank, el choco Meme... Y ahora que me pongo a pensar con detenimiento creo que Edgar y yo fuimos juntos a la escuela desde el principio, desde el primer día, a aquella escuela católica donde solo había un chorro para tomar agua después de los recreos. Cierro los ojos y en mi mente me veo con claridad junto a los otros niños sedientos y sudorosos haciendo la larga cola, con el fuerte sol calentando nuestras cabezas y la campana sonando como fondo: ¡se acabó el recreo! De vez en cuando alguien escupía dentro del grifo, en especial, cuando teníamos que agacharnos y chupar el agua porque la presión era muy débil y no salía nada al abrir la llave. Esa escuela se pasó más tarde a un edificio viejo y cuadrado que pertenecía a la iglesia y quizá había sido un seminario. En el último terremoto todo se vino al suelo.

Sí, es muy probable que Edgar y yo fuimos compañeros desde el comienzo. Y además vivíamos en la misma colonia, a unos cien metros de distancia. Así es que no miento si digo que lo conocía bastante bien. Él jugaba baseball, más que fútbol o básquet, y era y se veía muy ordenado, como un niño oficinista. Ahora que Edgar me ha obligado a escribir un par de líneas sobre él, pienso precisamente en esos atributos. Pienso en sus anteojos, en su guante de baseball y en su pelo liso muy bien peinado. Es decir, pienso en lo que lo caracterizaba ante mis ojos, en lo que lo hacía Edgar y lo diferenciaba de los demás.

Es una noche común y corriente, que parece que será larga y con mucho viento, y yo estoy sentado frente a una computadora en Estocolmo, tratando de escribir un par de líneas sobre alguien que conozco desde que éramos niños, alguien que era tan amigo mío como lo eran todos los otros niños que no peleaban conmigo, y que era vecino mío en una colonia de clase media y obrera en un pequeño país llamado El Salvador. La vida nos separó, como acostumbra a hacerlo. Edgar se fue con sus anteojos, su pelo liso y sus libros e hizo el bachillerato técnico en un colegio de varones, que era administrado por curas, en el que los alumnos iban de camisa blanca y pantalones azules, y yo fui a un instituto público mixto, en el que el uniforme era camisa blanca y jeans. Pero, por supuesto, siempre nos saludábamos cuando nos encontrábamos en el centro o en la colonia, siempre nos saludábamos



con alegría. Porque para mí Edgar era siempre Edgar, mi viejo compañero de clase y amigo, el choco Edgar. Y yo era siempre el mismo García para él.

¿Qué es la vida, pienso y miro por la ventana, sino relaciones humanas? Yo entré con todo mi amor en la amistad con mis nuevos compañeros del bachillerato, y junto con ellos dejé de ser niño y me convertí en hombre. ¡Pun! Todavía escucho nuestra música, el rock pesado que en mis oídos aún suena como la poesía más hermosa y, asimismo, tengo pegado en la boca el sabor de aquellos cigarrillos compartidos y aquellas cervezas baratas. ¿Qué es la vida, sino amistad? La vida, la vida... Una nube de insectos zumbaba sobre nuestras cabezas y nosotros no sospechábamos nada. Solo veíamos sol y luna. De vez en cuando mataban gente que conocíamos, incluso a nuestros propios profesores, pero nosotros éramos jóvenes y bellos y vivíamos con el sol y con la luna. No entendíamos muy bien. Veíamos la sangre, pero no entendíamos muy bien que toda esa gente que aparecía muerta a la orilla de la calle no era algo normal. No sabíamos que no todos los países eran así.

Un día terminé el bachillerato, y Edgar también terminó el bachillerato. Y de repente yo estaba sentado en la plataforma de un camión militar, vendado y amarrado de las manos, rodeado de odiosas botas militares; y más tarde iba en un incómodo autobús que me llevó lejos de mi país, de mi familia y de mis amigos, y luego en un avión que cruzó el cielo y me llevó a un mundo completamente distinto. Desde aquí estoy escribiendo estas líneas que Edgar me ha obligado a escribir, rodeado de libros y de gente de todos los colores. Yo podría haber sido Edgar, o por lo menos alguien cuya vida se pareciera a la de él, si el camión militar, el autobús internacional y el veloz avión no hubieran entrado en mi vida. Edgar se quedó en El Salvador. Yo no sé qué hizo en todos esos años. Seguramente llenó sus días con algo que era importante para él, de la misma forma que yo llené los míos con algo importante para mí. En otras palabras: vivió.

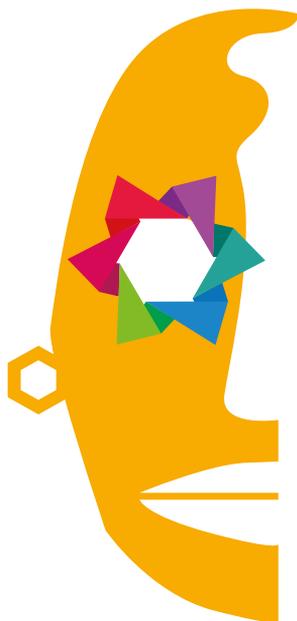
Hace unos años se acabó la guerra en mi país. Era difícil creerlo, porque para entonces yo y todos los demás ya nos habíamos acostumbrado a la idea de que había guerra en nuestro país. Doce años es una eternidad. Sin embargo, era cierto, los fusiles de los militares se habían callado, había llegado la paz. Pero la nube de insectos aún estaba ahí. Desde antes de que terminara la guerra, el ruido de otras armas había empezado a asustar a la población. Así es que en realidad nunca hubo silencio. Los que ahora disparaban eran unos jóvenes tatuados, jóvenes que tenían la misma edad que Edgar y yo teníamos cuando salimos del bachillerato, y también disparaban ladrones comunes, hombres de mirada turbia que podían matar a alguien para quitarle una cadena brillante o una cartera llena de papeles.



En verdad es injusto. Edgar me ha obligado a escribir estas líneas, pero no me ha dicho de dónde viene toda esa violencia. ¿Y yo cómo lo voy a saber? ¿Cómo lo voy a explicar? Yo no sé nada. Yo soy un hombre común y corriente que solamente desea que el sol nos alumbré a todos por igual. Cuando la guerra se acabó empecé a viajar más a menudo a mi país. Porque a pesar de la violencia, eran tiempos de paz. Alguna vez me encontré con Edgar en nuestra vieja colonia y cruzamos algunas palabras. ¿Qué ondas? Bien, ¿y vos? Bien. ¿Y qué hacés en Suecia? Porque es ahí donde estás, ¿verdad? Sí, ahí estoy. Estudio y trabajo en la universidad. Pero siempre es bueno venir de visita, sobre todo para ver a la familia, y también para encontrarse con los amigos y probar los platos típicos. Cabal. Eso nunca se olvida, ¿verdad? No, eso es imposible. Edgar se había convertido en ingeniero en computación, o quizá era otro tipo de ingeniería. Me alegró mucho. Eso estaba muy bien. El bachillerato lo había conducido a algo. Y además ahora era padre de familia. El tiempo sigue su marcha.

Como digo, yo habría podido ser Edgar. Pero no lo soy. Ayer o anteayer estaba yo en un parque de Estocolmo, con un café en la mano y un pan de canela en una bolsa, cuando mi hermana me contó algo de Edgar que yo no sabía. Sabés quién es, ¿verdad? ¿Edgar? Claro. Fue la semana pasada. Él y su esposa venían en carro de una fiesta, en la nueva calle que va de San Salvador a Oriente. Ella venía manejando. De repente les salen unos policías en el camino, o quizá eran hombres que se habían disfrazado de policías, y les hacen señas para que paren. Y ellos pararon. ¿Quién no para si se lo ordena la policía? Entonces los hombres les piden el dinero, o quizá fue el carro lo que les pidieron. Parece ser que Edgar protestó. Entonces el que estaba más cerca de él le da cinco balazos en la cara. Cinco balazos, pienso yo. Veo cómo sus lentes se hacen pedazos y cómo los vidrios se incrustan en su carne. Veo sangre. Y veo cómo la esposa de Edgar primero se asusta y después se vuelve loca en el asiento del conductor. Entonces, digo... ¿se murió? Sí, se murió. Edgar ya no existe. Desde entonces ha estado tocando en mi cabeza. Y cada vez que he abierto, me ha pedido que escriba estas líneas.





COLABORADORES

Diane Bracco

Francesa

Doctora en Estudios Hispánicos, es profesora adjunta en el Laboratorio Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC), del Departamento de Estudios Ibérico e Iberoamericanos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Limoges. Desarrolla los proyectos de investigación: *ROM'POL: le polar en langue romane* (consortium d'universités européennes UNITA), 2021-2023, y *Projet régional d'études cinématographiques «VisionNAge(s)» (représentations de la Nouvelle Aquitaine à l'écran)*, 2020-2023.

Correo electrónico: diane.bracco@unilim.fr

Pedro Cabello del Moral

Español

Estudiante de Doctorado en la City University of New York, USA. Tiene una Maestría en Cinema Studies de la New York University y otra en Estudios de Cine Español de la Universidad del Rey Juan Carlos, en España. Su investigación se centra en el cine documental y de ficción en España y Centroamérica, así como en la intersección entre el arte y la política en el contexto de la crisis del neoliberalismo. Es también documentalista, y en este campo ha tratado la memoria histórica en España, la migración en el sistema educativo español, los derechos LGTBIQ y el movimiento por los derechos de los migrantes en EE. UU.

Correo electrónico: pcabellodelmoral@gradcenter.cuny.edu



María del Carmen Caña Jiménez

Española

Doctora en Estudios Hispánicos y profesora titular de español en la Universidad de Virginia Tech, USA. Es autora de numerosos ensayos académicos, editora de *Desafíos, diferencias y deformaciones de la ciudadanía: mutantes y monstruos en la producción cultural latinoamericana reciente* (Editorial A Contracorriente, 2021) y co-editora de *Horacio Castellanos Moya: el diablo en el espejo* (Albatros, Serie Palabras de América, 2016). Ha editado y co-editado números especiales en *Hispanófila* y *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* y su investigación se centra en cuestiones de violencia, ciudadanía, crisis y neoliberalismo en la producción cultural contemporánea.

Correo electrónico: canajime@vt.edu

Luis Durán Segura

Costarricense

Máster en Antropología Social de la Universidad de Costa Rica, investigador de la Escuela de Arquitectura de dicha universidad, donde lleva a cabo el proyecto en curso: “Los espacios de la *United Fruit Company* en la región caribe costarricense entre 1890 y 1930: infraestructura ferroviaria, enclaves agrícolas y formas arquitectónicas”.

Correo electrónico: LUISARMANDO.DURAN@ucr.ac.cr

Charo García

Española

Licenciada en Pedagogía y Sociología por las Universidades de Salamanca y Complutense de Madrid, España. Realiza un programa de cine de carácter semanal, *Cineferico*, en *Radio Casa Bukowski*: www.radiobukowski.org, y escribe en la sección de cine de la revista: www.casabukowski.com. Coordinadora del libro *Cine Centroamericano y Caribeño Siglo XXI* para Editorial extravertida (2021) y coordinadora de la *Muestra de Cine Centroamericano y Caribeño Siglo XXI*, en Casa Bukowski Internacional. Colaboró activamente en la II edición del *Festival Internacional de Cine Independiente desde los Extramuros*. Coordina actualmente el libro *Cine Andino siglo XXI* que verá la luz en 2022 y realiza el programa: “Enfoque. Cine Iberoamericano Siglo XXI”, en Radio Universidad de Salamanca, España.

Correo electrónico: charogarciadiego@gmail.com

Oscar García

Salvadoreño

Doctor en Español con especialidad en Literatura, por la Universidad de Estocolmo. Tiene además una Licenciatura en Medios de Comunicación y Periodismo y ha traducido libros del sueco al español. Su trabajo académico está dedicado a la literatura centroamericana y ha publicado varias obras de ficción, en español: *La odisea de Anders Carlsson* (2013, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos), *Lo que pasó en San Lorenzo y otros cuentos* (2001, Quito, Editorial El Conejo), *Sisa, la niña kichwa de la Amazonia* (2001, Quito, Ediciones Abya-Yala; en sueco: *Mosaikgänget och den stinkande gubben* (2018, Stockholm, Semafor förlag) y *Tequilas dröm: noveller & aforismer* (2016, Stockholm, Semafor förlag). Actualmente es profesor e investigador del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gothenburg, Suecia.

Correo electrónico: oscar.garcia@sprak.gu.se

Emanuela Jossa

Italiana

Profesora de Literatura hispanoamericana en la Universidad de la Calabria, Italia. Se dedica a la investigación de la literatura hispanoamericana contemporánea. Ha publicado los libros *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Angel Asturias e la cultura maya* (2003); *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (2012); *Patologia de la casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo* (2020) y muchos artículos y ensayos, enfocados en el estudio de lo fantástico, los afectos, la cultura indígena, la relación entre literatura, historia y memoria especialmente en el ámbito centroamericano.

Correo electrónico: emanuela.jossa@unical.it

Sharon López

Costarricense

Máster en Educación para la Paz y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional, Costa Rica. Académica e investigadora del Instituto de Estudios Latinoamericanos de dicha Universidad. Ha trabajado como docente en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad para la Paz. Como consultora ha colaborado con el Ministerio de Justicia y Paz de Costa Rica, UNICEF y la Campaña Latinoamericana de Educación. En el 2018, recibió el premio UNESCO-AP-CEIU de mejor práctica del año en Educación para la Paz y Educación para una Ciudadanía Global por el proyecto “Construyendo Zonas de Paz”.

Correo electrónico: sharon.lopez.cespedes@una.ac.cr



