

LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN CENTROAMÉRICA: EL CASO DEL CINE

Amanda Alfaro-Córdoba ^{a*}

*In order to understand today's world we need cinema,
literally, it's only in cinema that we get that crucial
dimension which we are not ready to confront in our
reality.*

Slavoj Žizek

Resumen

Este estudio parte de la premisa de que el cine es un discurso que ayuda a comprender las relaciones sociales y pretende señalar la propuesta de representación narrativa de los actores sociales de los países que componen la región centroamericana. Para hacerlo, recurre a una reconstrucción de la realidad centroamericana desde la narrativa cinematográfica. La interpretación fue hecha a partir de tres conceptos que en un estudio más amplio son una parte de ejes semánticos. Los resultados demuestran cómo son representadas la dominación, la relación con la naturaleza y la formación de las colectividades en un cine cuyas condiciones de producción y personajes representados no escapan de la marginalidad.

Palabras clave: producciones culturales, cine, centroamérica, representaciones sociales, marginalidad.

Abstract

This paper is based on the statement that cinema is a discourse which helps enlighten the social relations and aims to point at the narrative representation made of social actors on films from the Central American region. To do it, it reconstructs these social actors from the filmic narrative. The interpretation, made from three concepts, derived from a wider study where they stand as semantic axes. The results show how domination, nature and collectiveness are represented whilst the marginal condition prevails so on the production as on the representations of the social actors.

Key words: cultural productions, cinema, Central America, social representations, marginality.

1. Introducción

En un momento en el que, como lo han demostrado diversos investigadores (cfr. Sandoval, 2002; Cuevas, 2006; Molina, 2006; Garro, 2003) las identidades nacionales, heredadas del proyecto liberal y socialdemócrata, están en crisis se hace cada vez más necesario abordar el tema de la organización cultural desde nuevas perspectivas. La producción cultural, dependiente de la legítima construcción de los países, pasa por la misma crisis que la identidad. Después de dos décadas en las que algunas corporaciones regionales han impulsado una integración económica que se puede percibir (Cuevas, 2006), los ministerios culturales de los respectivos países apenas empiezan a considerar la posibilidad de coproducir esa organización cultural.

La construcción de rasgos culturales comunes más allá de las fronteras nacionales es un fenómeno documentado. Centroamérica, a pesar de ser un espacio caracterizado por la *balcanización*, no es la excepción. Sin embargo, la transnacionalización económica y cultural que requiere la producción cinematográfica, también ha sido obstaculizada: el esfuerzo de producir “cultura” desde la oficialidad y, en alguna medida, de ayudas económicas extranjeras, se ha unido a la tendencia centenaria de la marginalidad, dispersión y pobreza centroamericana (Pérez, 1987:16).

Hace más de 30 años, ya Centroamérica era evaluada como una región problemática, en cuanto a espacio capaz de formular un “lenguaje artístico que pueda describirla”, entre otras cosas se señalaba que:

“...también habrá represiones, asesinatos, desapariciones de aldeas enteras, persecuciones, exilios. [...] Esta realidad última de tan complejos alcances e implicaciones, que va de lo postizo a la violencia, de la penetración a la representación y que envuelve a una región cuyos atrasos e incomunicaciones seguirán aflorando permanentemente por encima de los tratados de libre comercio, ¿ha podido encontrar un lenguaje artístico que pueda describirla?” (Ramírez, 1975, 358)

...hoy, los cambios tecnológicos y las posibilidades de formación levantan una nueva ilusión; sin embargo, después de revisar cuántas veces se han truncado las esperanzas no queda sino la prudencia y la paciencia antes que la precisión al señalar algún lenguaje artístico que pueda describir a Centroamérica.

Este ensayo pretende abarcar un aspecto de la pregunta que nos planteaba Ramírez, en la cita anterior. Para lograrlo, nos hemos propuesto responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se representan los actores sociales de la región centroamericana en la narrativa de la incipiente producción cinematográfica local? Más concretamente, pretende alcanzar los siguientes objetivos: (i) identificar las representaciones culturales en las películas *Cinema Alcázar*; *De larga distancia*; *Voces inocentes*; *Las Cruces... poblado próximo* y *El Camino* a partir de “sememas” predeterminados según el contexto de cada película analizada e (ii) identificar las tendencias que se reiteran en la construcción de los imaginarios que proponen los textos cinematográficos centroamericanos creados entre 1997 y 2007, a nivel formal y de contenidos. De esta manera, podremos contribuir a la construcción del conocimiento acerca de la producción cultural centroamericana.

2. El objeto de estudio

Las películas, como cualquier representación cultural, se componen de un sistema de signos secundarios modelizantes, cuyo análisis e interpretación pueden arrojar luz sobre los fenómenos sociales que viven los diferentes países centroamericanos.

Analizar el discurso de un texto cualquiera, sobre todo el de uno tan complejo como el cinematográfico, nos ayuda a descifrar, conocer y descubrir las propuestas estéticas y las representaciones que desde el istmo se plantean sobre sus pobladores.

El cine tiene dos características muy particulares:

A) Por un lado es un producto cultural integral:

“El cine resultó una especie de ‘síntesis’ de casi todas las demás artes históricas -teatro, plástica, danza, arquitectura, literatura, música- mezclándolas y ‘reutilizándolas’ indistintamente, como quizás ningún otro arte había podido lograr hasta el momento” (Calvo, 2003: 1).

Si descomponemos un texto cinematográfico, podemos encontrar imágenes, sonidos, música diegética y extradiegética, e ideas expresadas en diálogos, monólogos o voz en off. Todas estas materias significantes o expresivas, en palabras de Carmona (2000: 81), se unen en un solo mensaje que podemos interpretar.

B) Por otro lado, es un producto cultural muy caro. Los cineastas tienen limitaciones no solo a nivel de creación (i.e.: quién tiene la energía, la creatividad, el talento, la disposición para hacer una película), sino también a nivel de condiciones productivas (i.e.: quién logra conseguir el dinero que requiere una producción cinematográfica). En este sentido, el cine es un producto extraordinario.

Sin embargo, en cada país centroamericano, como consecuencia de su reducida población y de sus inexistentes políticas de protección para la cultura el mercado de producción y consumo del cine es muy limitado. Las únicas escuelas de cine (en Guatemala y Costa Rica) no producen aún trabajos de interpretación; únicamente, y con dificultad, trabajos audiovisuales en sí. Los estudios alrededor del cine centroamericano son pocos y poco analíticos (Ortiz, 2006).

Para este trabajo, se eligieron cinco películas del área centroamericana producidas desde el año 1997 y hasta el año 2007. Esta época se caracteriza por ser posterior a los conflictos armados, de las décadas de 1970 y 1980, en Guatemala, El Salvador y Nicaragua, que tuvieron consecuencias en todos los países centroamericanos.

Cinema Alcázar es la descripción de un edificio que fue cine alguna vez, y que actualmente alberga en sus ruinas a varios indigentes de la ciudad de Managua. A diferencia de las otras películas analizadas, este es un documental de ficción. Aquí se narra la historia de personajes reales que habitan un espacio de pobreza común.

De larga distancia cuenta la historia de Eva, una chica hondureña quien vive en Buenos Aires durante el año de 1998, mientras estudia cine en Argentina. Eva se entera que el huracán Mitch está arrasando con la tierra de su familia a través del

noticiero local, e intenta, por todos los medios posibles, comunicarse con ellos. Los pocos recursos económicos con los que cuenta la familia y la estructura social de capitalista hondureña, hacen que su angustiada situación sea aún más dramática.

Voces Inocentes, esta es la historia (y denuncia) de la violenta manera en la que el ejército de El Salvador reclutaba, y obligaba, a los niños a ser soldados:

«después de que su padre los abandonara en plena Guerra Civil. Durante la década de los años ochenta en El Salvador, las fuerzas armadas del gobierno reclutaban niños de doce años sacándolos de sus escuelas. Si Chava tiene suerte, aún le queda un año de inocencia, un año antes de que él también sea enrolado y luche la batalla del gobierno contra los rebeldes del ejército FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional). La vida de Chava se convierte en un juego de supervivencia, no sólo de las balas de la guerra, sino también de los efectos desoladores de la violencia diaria. Con el amor de su madre (Leonor Varela) como única arma, Chava encuentra el coraje para mantener su corazón abierto y su espíritu vivo en su carrera contra el tiempo» (Butacas, 2007).

Las Cruces... poblado próximo “cuenta la historia y fatal destino de una comunidad enclavada en la montaña en el momento que un selecto grupo de siete combatientes guerrilleros, seis hombres y una mujer, irrumpen en la vida de la aldea” (Fundación..., 2009) para defender a sus habitantes de uno de los ataques genocidas que comandó el grupo paramilitar *los pintos* en complicidad con el ejército y el gobierno guatemaltecos en 1986. Esta batalla se dio en una aldea de indígenas llamada *Las Cruces*, la cual los pintos iban a invadir y los compas intentaron defender.

Por último, *El Camino* narra la historia de una niña de 12 años y su hermanito quienes deciden irse a Costa Rica en busca de su madre, a quien no han visto desde hace 8 años, después de que Saslaya sufre un abuso sexual por parte de su abuelo. En el sendero conoce a Luz, Pajarito y otros migrantes nicaragüenses quienes viajan hacia Costa Rica en busca de trabajo.

Algunos de los temas de estas películas están cruzados por fuerzas político-militares, como un esfuerzo por ejercitar la memoria colectiva, pero además, ahora también responden a preocupaciones sociales como la pobreza, la migración, la falta de oportunidades para las nuevas generaciones que surgieron después de la época convulsa de la guerra.

La muestra elegida para este artículo contiene por lo menos una película de cada país centroamericano que, en conjunto, representan la región total. Los temas no son homogéneos pero en todos estos ejemplos hay pobreza, grupos marginados o corrupción política. En algunas películas hay conflictos armados, desastres naturales o grupos de migrantes que se han perfilado como temas para el estudio más amplio (Alfaro-Córdoba, 2008).

La producción de estas películas es el resultado de una depuración conceptual. Para ello, sus directoras/es han tenido que superar múltiples obstáculos políticos y económicos. En síntesis, el objeto de estudio se ha construido tomando en cuenta dos criterios de selección: (1) por un lado que los textos tengan en común una lectura de la realidad político-social de un periodo particularmente traumático de la historia reciente de Centroamérica; es decir, representan conflictos político-militares, escenarios

de desastres naturales y sus consecuencias desde la “memoria colectiva”; (2) por otro que, con el ánimo de tener una visión panorámica, haya una película de cada país.

3. Perspectiva teórico-metodológica

Para facilitar el análisis hemos elegido como referente teórico fundamental, y punto de partida de este trabajo, las consideraciones planteadas alrededor del *Tercer Cine*, por Shohat y Stam (2002) particularmente en el capítulo llamado *Las estéticas de la resistencia*.

Es preciso subrayar que Shohat y Stam (2002), a su vez, se basan en los estudios de Stuart Hall, Raymond Williams, Edward Said e Immanuel Wallerstein para argumentar que los productos culturales se crean en un contexto de asimetría cultural porque dependen de las condiciones económicas y de poder definidas por el sistema-mundo del capitalismo contemporáneo.

Los espacios que el sistema-mundo ha excluido del poder muestran cinematografías “de resistencia”. Shohat y Stam (2002) exponen como ejemplos las películas de la cinematografía asiática, la africana y, por supuesto, la latinoamericana. Esta última es representada por México, Brasil y Argentina, la cinematografía centroamericana ni siquiera es mencionada.

Ellos hacen énfasis en la idea de que “las prácticas resistentes de tales películas [...] no son homogéneas ni estáticas; cambian con el tiempo, de región a región, en género, van del drama de época al documental personal de bajo presupuesto” (Ídem, 2002: 251).

De acuerdo con Stam (2001: 323) se podría ver al cine como un lujo que ciertos países pueden darse. La capacidad de producir o no, depende de la posición que sostienen estos países en la hegemonía¹. Es decir, el cine como producción de la cultura se inserta en una tendencia hegemónica o contrahegemónica. No se trata de reducir la contrahegemonía a una tendencia uniformante: “imposible pensar en una sola estrategia artística que sea especialmente apropiada para las producciones culturales de una entidad tan heterogénea como el ‘Tercer Mundo’” (Shohat y Stam, 2002: 270).

Partimos de la postura de esta teoría para examinar el cine centroamericano, en su particular heterogeneidad. El escrutinio lo hacemos desde el estudio de lo que Greimas llama *semas*².

Tomando en cuenta la recomendación de Chandler³ hemos definido tres ejes semánticos: dominación, naturaleza y colectivismo. Estos fueron elegidos porque son conceptos que podemos precisar desde la sociología y la historia respectivamente.

Para Weber, la dominación es “la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos” (Weber, 1977: 706). La dominación determina el acceso a recursos materiales e intelectuales que lleva a derechos políticos y sociales y a acumulaciones económicas distintas. En este sentido, un derivado de la dominación es el acceso a recursos materiales, pues la capacidad de encontrar obediencia se hace con frecuencia a partir del control de estos.

Los recursos naturales, o la naturaleza, la definimos como todo aquello que no ha sido mediatizado por el ser humano. La mediación de la naturaleza para dar

respuesta a necesidades concretas es la cultura. Según Jaques Le Goff “el dualismo fundamental de la cultura y naturaleza se expresa más a través de la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, [...]), universo de los hombres en grupos y universo de la soledad” (Le Goff, 1985: 45).

Este primer universo nos lleva a la tercera categoría bajo nuestra lupa: el colectivismo. Este lo definimos como un tipo de sociabilidad que favorece al grupo sobre los individuos. Como lo expone Elias (2000: 80-81), una consecuencia de la colectividad es la unión (vínculo entre uno o más elementos) y su contrario, (des)unión, una consecuencia del individualismo⁴.

Para efectos metodológicos, las cinco películas analizadas se tradujeron en seis horas de material audiovisual, y posteriormente, se transformaron las seis horas de audiovisual en un corpus escrito. En este corpus se describieron verbalmente las 85 secuencias, que componen las 5 películas.

El presente artículo es una parte de una investigación más amplia defendida en calidad de tesis de grado (Alfaro-Córdoba, 2008). En la investigación total, cada una de las descripciones del corpus fue evaluada desde 5 categorías o semas, sin embargo en este artículo, se analizan únicamente las tres supracitadas.

Por último, para tener una propuesta cinematográfica regional se deben considerar factores discursivos y extradiscursivos. Entre estos últimos, son necesarios (i) un territorio y (ii) recursos. Por otro lado, en este contexto surgen los discursos de grupos humanos que le den un sentido a ese territorio con esos recursos. Para el presente estudio, por razones de espacio, no nos referiremos a la problemática de la definición de territorio⁵.

4. Resultados

4.1. Los discursos leídos desde los códigos relevantes

4.1.1 *Dominación*

En todas las películas encontramos relaciones de subordinación, es decir, grupos que dominan a otros grupos. La dominación se ejerce, la mayoría de las veces por medio de la **fuerza**, el control de los recursos para la sobrevivencia o el control sobre las condiciones que permiten el bienestar emocional.

La probabilidad de encontrar obediencia en *Las Cruces* y *Voces Inocentes* está expuesta a partir del control de las armas o de la información; tanto el ejército (los caibiles) como los guerrilleros (los compas) luchan por imponer su dominación⁶ sobre los indígenas. En *Voces Inocentes*, el ejército vía armas y, en alguna medida, la guerrilla, desde su capacidad de defenderse son quienes dominan a un tercer grupo representado como los civiles.

En *Cinema Alcázar* son las limitaciones económicas y la desesperanza, ante la posibilidad de cambiar la vida de pobreza, las que favorecen la obediencia⁷. En medio de las limitaciones materiales y salubres, representadas en el inmueble en el que viven

más de cinco familias, la narradora expone la muerte como la única salida a esa pesadilla: *Me late que no voy a salir para otra parte. Que en este cine me quedo. Por dicha ya estoy lista para el final. Poco me queda, por dicha ya voy de viaje.* En medio de la desesperanza, en este filme las opciones de salir de la pobreza obligan al robo, la prostitución y el trabajo infantil.

En *El Camino* las mujeres obedecen los deseos de los hombres. El hambre provocada por la falta de recursos económicos, y la exposición de la vida de los personajes son las otras dos situaciones que nos muestran la dominación⁸; aparece ejercida por medio del poder económico y del patriarcado.

4.1.2. Naturaleza

En las cinco películas, la naturaleza es, ante todo, el espacio donde se **resuelven las necesidades** de alimentación, de protección, de higiene de los personajes. Por otro lado, es la que provoca **desastres severos** y la que mantiene un espacio de **misterio**.

En *Las Cruces* la naturaleza cumple dos funciones: por un lado, (1) de proveedora inmediata de recursos para resolver necesidades básicas⁹ (i.e., alimentación, higiene) y, por otro, (2) de escondite para los guerrilleros.

En *Voces Inocentes* la naturaleza es también el escondite para los guerrilleros y, además, el recurso narrativo para darle dramatismo y evolución a la historia¹⁰. En *El Camino* es el espacio de misterio que permite a los migrantes cruzar la frontera y, en *Cinema Alcázar*, la naturaleza es el espacio ideal, perdido en medio de la pobreza y el crecimiento urbano sin planeación: *Cuando chavala, cuando yo vivía en el campo, la lluvia era alegre, yo la miraba como bendición. Pero aquí en este cine, la lluvia solo trae desastres.*

Los mismos personajes en la ciudad, a diferencia de los del campo, se ven forzados a sufrir la naturaleza. Los mismos elementos naturales son experimentados como desastre en el primero y como bendición en el segundo espacio.

En *De larga distancia* es donde la naturaleza tiene más protagonismo. La naturaleza diferencia *un aquí* de un *hogar* al que Eva añora. La naturaleza de Buenos Aires, donde está Eva, se representa con la lluvia que cae cada vez que Eva está angustiada. En medio de sus intentos por comunicarse con su casa hondureña: la naturaleza es (a) el monstruo que amenaza la integridad de su casa y la de su familia y (b) el espacio de juego y de realización infantil. La naturaleza que quedó en casa es dramática, por un lado, y símbolo de pertenencia, por otro.

La atadura, el vínculo y la dependencia que demuestran los personajes con la naturaleza llama extraordinariamente la atención en las cinco películas analizadas.

4.1.3 Colectivismo

El sentido de clan, o grupo, colectivo es privilegiado por casi todos los personajes de las películas analizadas. En estas, los personajes aspiran a pertenecer a un grupo y los grupos están unidos por el terror, la miseria, los lazos familiares o las circunstancias de migración.

En *Las Cruces* y en *Voces inocentes* los grupos se cohesionan alrededor de la guerra. En *Las Cruces* cada colectivo tiene su historia: (a) el de los indígenas es un colectivo original del que se intentan desprender algunos individuos (i.e. Simón); (b) el de los *compas* es un colectivo de individuos, es decir, varios individuos que vivían por separado, que se unieron para trabajar por un objetivo en común y (c) el ejército es la representación de otro grupo de individuos que, contratados por el gobierno para ser militares, se unieron con un objetivo: imponer un orden social y económico que persigue que los indígenas cedan su tierra.

Por su parte, en *Cinema Alcázar* el cine alberga a un grupo al que pertenecen los personajes, la narradora expone la cohesión que vive con sus vecinos por medio de la miseria. En *De larga distancia* la fuerza que llama a un colectivo es la tradicionalidad de una familia.

La importancia que se le da al colectivo desde estas representaciones es enfatizada por medio de su ausencia en *El Camino*. Aquí, la falta de clan es resentida por los niños. Ellos buscan un grupo que los proteja. El grupo lo encuentran parcialmente en la colectividad de migrantes; el que si bien inestable, es la única opción que tienen los niños.

4.2. Los recursos

Debido al esfuerzo económico y humano que implica hacer cine --y al rígido mercado de cada uno de los países centroamericanos-- dentro de la región, este es el más raro de todos los productos culturales. La infraestructura económica se ha trasladado desde un proyecto de desarrollo nacional¹¹, que ha existido desde antes de la crisis de los años setenta, hacia un proyecto de desarrollo cuya meta es la inserción en el crecimiento económico del mercado global (Robinson, 2001: 539). Este cambio económico ha provocado un giro político que, a la larga, ha afectado las representaciones culturales.

En medio de esta transición, en este espacio geográfico problemático como es, el cine es un arte en ciernes. A diferencia de los textos televisivos, radiofónicos, impresos o de multimedia, los textos cinematográficos centroamericanos son contados, como lo demostró Cortés (2005).

A pesar de que (a) el cine centroamericano es prácticamente indistribuido, (b) que su producción en conjunto -la de los cinco países juntos- alcanza al número de producción en Colombia o Cuba (Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 2007) y (c) que, debido a estas circunstancias, se lo puede considerar, en palabras de Stam (2001: 323), *un cine marginal dentro del cine marginal*; el cine centroamericano existe. Para analizar esta producción hemos sistematizado algunos de los factores de producción. En términos de las categorías escogidas, las representaciones están cargadas hacia la dominación, la relevancia de la naturaleza y la tendencia hacia los grupos, hacia la colectividad.

A continuación resumiremos los resultados encontrados:

Cada cual por su lado, y con los recursos que tienen a mano, todos los países centroamericanos se han abierto camino para producir las imágenes propias y, de esta manera, levantar la voz. Esta voz no nos cuenta una historia distinta de la que nos contaba la historia social; es decir, que no hay una Centroamérica sino varias y que

la variedad de las centroaméricas no se restringe necesariamente a los límites de los países instituidos como tales.

Las oficinas de apoyo cultural de algunas embajadas, como la noruega en Guatemala o la francesa en Costa Rica, han sufragado, parcialmente, los costos de hacer largometrajes desde estos países. Estos patrocinios son ofrecidos con la condición de que las producciones traten temas importantes para los dolores sociales que se viven en cada país¹². Por su parte, algunas empresas, como la Fundación Mesoamérica en Costa Rica y fondos familiares han terminado de redondear los costos y se ha llegado a un ritmo de película y media por año en toda la región (Alfaro-Córdoba, 2008).

La producción cultural cinematográfica se hace cada vez más viable en Centroamérica. La historiografía cinematográfica que se había iniciado desde la primera década del Siglo XX (Cortés 2005) para Costa Rica, Guatemala y El Salvador, ha logrado madurar y, desde el nacimiento de Cinergia¹³, los largometrajes producidos en la región han aumentado en un 150% (Fundación ..., 2007).

5. Conclusiones

El cine es un producto extraordinario que empieza a cobrar fuerza en Centroamérica (Cortés, 2005, Alfaro-Córdoba, 2008). Diversas circunstancias apuntan a que la producción seguirá aumentando y se consolidará como una producción cultural más.

Desde las categorías escogidas para el escrutinio del período estudiado, la dominación es reiterada desde tres fuentes de poder: (i) las armas y el sometimiento de los desarmados, (ii) el poder patriarcal y (iii) la anarquía derivada del desamparo de un centro político. El centro de poder es mencionado en las formas que asumen **los hombres armados** en *Las Cruces...* y *Voces inocentes*, el **gobierno** en *Cinema Alcázar* y los **hombres y recursos económicos** en *El Camino*.

En las escenas cuando los personajes sufren las consecuencias más graves de esa dominación: (a) la tortura de Simón en *Las Cruces...*, (b) la matanza de los niños en *Voces inocentes* y (c) la exigencia del cuerpo de Saslaya en *El Camino*; vemos las amenazantes pesadillas de las que los personajes habían huído hasta entonces.

La naturaleza es un factor poderoso que predomina en la diégesis de todas historias. En *Las Cruces...* *poblado próximo* funciona como proveedora de alimento y recursos higiénicos para los indígenas; en *Voces Inocentes* es la lluvia que anuncia la tragedia (partida del padre de Chava, sacrificio de los niños) y, el río que sirve de referencia para exponer el cambio en la vida de Cuscatancingo; en *De larga distancia* es el huracán que está destruyendo el hogar de la protagonista y en última instancia, la causa de su angustia; en *Cinema Alcázar* es el elemento en común que permite la comparación entre el espacio rural perdido y el espacio urbano de desastre.

En *Las Cruces...*, *Voces Inocentes* y *El Camino* la naturaleza sirve como espacio de misterio o de escondite para los personajes, sean estos guerrilleros o migrantes. La coincidencia en cuanto a la naturaleza es que en todas las historias, para bien o para mal, ésta es preponderante. Los centroamericanos representados en el cine tienen muy presente la naturaleza, su existencia, su fuerza y el riesgo que puede significar.

Por último, si partimos de que una película no es más que la narración de algo digno de ser contado, es decir, algo muy importante que pasó en un espacio limitado de la vida de los personajes, vemos que las historias dignas de ser contadas para el cronotopo elegido son todas colectivas. Todas, excepto *De larga distancia*. En esta película, el drama expuesto es personal.

El clan o colectivo es la respuesta a la desesperanza, es el espacio en el que los personajes no sufren humillaciones, es la trinchera desde la cual los dramas de los individuos se vuelven soportables. Es así como la solidaridad llega a unir las precarias fuerzas de colectividades, ante las estupendas fuentes de dominación. Desde la dominación -desprendida del patriarcado, las armas y la anarquía-, el sentido de colectividad hace un contrapeso a las situaciones de desastres sociales derivados de desastres naturales, guerra, pobreza y crisis político militar de Centroamérica.

Sea por la guerra, los desastres naturales y sociales o la miseria causada por ambas situaciones; los centroamericanos representados en su incipiente cine cargan dolores no resueltos. La producción cultural se ha posicionado como un espacio de libertad discursiva que expone las anécdotas de una manera detallada que permite tener un punto de vista más integral acerca de la gravedad de los problemas vividos.

Notas

- * La autora desea hacer patente el aporte del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Costa Rica, y en particular del programa de "Culturas, identidades y subjetividades", para lograr la finalización de esta investigación.
1. Para ser más precisos, definimos hegemonía como: "todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida [...] vívido sistema de significados y valores [...] que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente [...] una 'cultura' que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares" (Williams, 1997:131-132). Dentro de la hegemonía se vive la dominación. Shohat y Stam (2002: 115) explican que las culturas están inmersas en dinámicas de dominación histórica las cuales, aún hoy, privilegian a los colonizadores y en los colonizadores a todos sus representantes: la etnia caucásica, la clase burguesa, la religión católica.
 2. Greimas expone de una forma mucho más simple, la misma idea de Jakobson de rasgos distintivos o de Saussure de *elementos diferenciales (éléments différentiels)*. Advierte en Semántica estructural (1973) que se puede estructurar alrededor de la articulación sémica, pues esta podría llevar a conjuntos más que binarios. En un estudio más amplio se ha complejizado este concepto desde las apreciaciones de Pottier, Buysens y Prieto pero se han descartado, inclinando la elección hacia la *greimasiana*. Para Greimas el semema continua su naturaleza isotópica mientras incorpora complejos binarios para complementar la semantización: "El semema de Greimas no es una unidad de significación cuyos límites coincidan con los del signo mínimo, pues en el sistema no es más que una 'figura sémica' (es decir, una unidad de las que constituyen separadamente uno de los planos, el del contenido en este caso), hasta que entra en el discurso. Allí se une a su 'base clasemática' (o conjunto de semas contextuales), seleccionando así un *recorrido* o itinerario *semémico* -que 'lo realiza como semema', -- al excluir otros recorridos posibles que 'quedan como virtualidades'" (Beristáin, 1998: 451). Tomamos, por lo tanto, la definición más simple de todas: la de eje semántico que conlleva únicamente oposiciones binarias (por ejemplo, dominación-autonomía).

3. Los semas los equivalemos a lo que Chandler llama *códigos relevantes*: “In the context of semiotics, ‘decoding’ involves not simply basic recognition and comprehension of what a text ‘says’ but also the interpretation and evaluation of its meaning with reference to relevant codes” (Chandler, 2008) y los tratamos aquí, en lógica binaria, como elementos de una unidad básica de significado (lexema).
4. Elias (2000) advierte que en una exposición rigurosa de conceptos “sólo podemos oponer ‘individuo’ y ‘sociedad’ de manera puramente lingüística, como a dos construcciones distintas” ya que toda sociedad está inevitablemente compuesta por individuos.
5. Para una problematización del tema del territorio centroamericano ver Alfaro-Córdoba (2008: i - xx).
6. Un personaje que encarna la dominación de manera particularmente evidente es Camilo. El comandante de la guerrilla aparece como un caudillo, que necesita ser obedecido. El prototipo de Camilo podría aparecer encarnado en un *chicago boy*, un sacerdote, el patrón de una hacienda, Hernán Cortés o Pedrarias Dávila. Su figura reproduce un método que tiene más de 500 años de historia en América Latina.
7. La dominación que viven los personajes de *Cinema Alcázar* parte de sus gobernantes, el sistema económico y social en el que están insertos, las limitaciones materiales y salubres están representadas en el inmueble protagonista de este largometraje.
8. *La dominación aparece de dos formas casi caricaturescas: (a) en el poema que recita el niño en el parque de Granada (S5):* Al otro lado del mundo, se escucha el clamor de un pueblo. El sufrir de los ancianos, el sufrir de los niños. Este pobre pueblo que no sabe con quien confiar porque todos los gobiernos solo se dedican a robar. Con la mano bien abierta, le pedimos a nuestro señor... que acabe con tanta miseria y también con la corrupción...
(b) y cuando la niña entra a la casa de Costa Rica y ve a un tipo afilando un cuchillo mientras otra niña lo espera en la cama (S16). La escena del final de la película en la que el hombre del bastón exige el cuerpo de Saslaya (S17) nos reitera lo que se nos venía diciendo desde el principio: hay una dominación patriarcal y económica y, en esta, las niñas son la parte más vulnerable de todo el entramado de poder.
9. La naturaleza, representada por medio de fotografía, sonidos diegéticos y algunos diálogos que nos proponen un espacio natural, virgen, que rodea un poblado, en este caso de indígenas, cumple varias funciones en esta historia. Por un lado, **de espacio cotidiano que** soluciona diversas necesidades de los habitantes de Las Cruces como lavar ropa, conseguir agua limpia, conseguir alimento; por otro lado, de espacio de anonimato para los compas, quienes en su conflicto armado contra los pintos, necesitan ser invisibles y atacar de sorpresa (S 27).
10. La **lluvia** aparece en los momentos de más dramatismo en la historia; por ejemplo, cuando el padre de Chava se marcha y los abandona (S 1), cuando el tío Beto canta después de la trágica muerte de Angelita (S 13) y en la secuencia en la que los soldados llevan a los niños al **río**, para matarlos (S 25).
El río es un espacio que muestra el cambio que sufre el pueblo: si bien se presenta como espacio lúdico al principio, es donde los niños terminan masacrados al final de la historia.
11. No es de extrañar que cada país haya hecho su esfuerzo desintegrado de los otros: la modernización, democracia o la preocupación por la integración cultural son aún enormes retos que vive cada uno de los países (Torres Rivas, 2007: 200; Proyecto Estado de la Región-PNUD, 2003: 42-45).

12. Organizaciones no gubernamentales dedicadas a apoyar la producción cultural como Casa Comal, Terco Producciones, Producciones Astarté o Camila Films han hecho un esfuerzo cultural y económico de producción en Guatemala, Honduras, Costa Rica y Nicaragua, respectivamente. Por otro lado, la relación que cineastas salvadoreños han tenido, y tienen, con la industria cinematográfica hollywoodense han materializado ya una película salvadoreña-mexicana que aborda el tema de la guerra en El Salvador: *Voces inocentes*. Oliver Stone había dirigido en este país *Salvador* en 1986 y John Duigan dirigió *Romero* en 1989. No es que la génesis de *Voces Inocentes* sea menos valiosa que la de las otras películas centroamericanas, lo que pasa es que es una historia diferente. Da la impresión que de la misma manera en la que Óscar Torres le propuso a Luis Mandoki desarrollar su guión sobre la historia de la guerra en El Salvador algún otro cineasta pudo proponerle desarrollar la historia sobre la guerra de las Islas Malvinas. Así lo describe el mismo Mandoki: "Oscar escribió el primer guión y me lo entregó mientras filmábamos un comercial juntos. Tres días después lo llamé y le dije que quería trabajar este guión con él, ya que era uno de los retratos más vívidos de la guerra que había escuchado" (Bort, 2007). Una vez dirigida por Mandoki [cineasta mexicano radicado en Los Ángeles con más de siete películas en su trayectoria de cineasta] la historia de El Salvador se inserta en la industria cinematográfica hollywoodense que describía Elías Jiménez como tan lejana a su realidad guatemalteca: "Las únicas complicaciones [para la distribución del cine guatemalteco] las riges el mercado, no los dueños de los cines, y dentro del mercado, ya sabemos que el cine hollywoodense tiene medios avasalladores, por lo que uno tiene que buscar estrategias para su película" (Jiménez entrevistado por Contreras, 2005). El hecho de que una distribuidora como Altavista Films acogiera a *Voces Inocentes*, la eximió de las situaciones precarias que vivieron las otras películas.
13. Los cinco países, en un esfuerzo económico y cultural que comparten todos los centroamericanos más Belice, Panamá y Cuba, habían construido Cinergia desde el 2004, fondo al que se unieron República Dominicana y Puerto Rico, posteriormente.

Referencias bibliográficas

- Alfaro-Córdoba, A. (2008) Representaciones contemporáneas de la marginalidad: guerra, desastres sociales y migración en el cine centroamericano (1997-2007). Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica.
- Beristáin, H. (1998) *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Bort, D. (2007). *Luis Mandoki inicia la carrera al Óscar con Voces Inocentes*. Consultado el 19/ 08/07. Disponible en: <http://www.terra.com/ocio/articulo/html/oci58373.htm>
- Butaca (La) (2007). *Voces Inocentes*. Consultado el 10/03/09. Disponible en: <http://www.labutaca.net/films/30/vocesinocentes.htm>
- Calvo, E. (2003) El Cine en el cine: la imagen por dentro. San José, C.R., Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Carmona, R. (2000). Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid: Cátedra.

Chandler, D. *Semiotics for Beginners*. Consultado el 04/04/2008. Disponible en: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08c.html>

Contreras, A.Y. (2005). Una conversación con Elías Jiménez Trachtenberg y Rafael Rosal Paz y Paz: Dos cineastas pioneros en el surgimiento actual del cine guatemalteco. *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Foro debate, n11. Consultada el 17/06/07. Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n11/foro/conversacion.html>

Cortés, M.L. (2005). El espejo roto: un siglo de cine en Centroamérica. México D.F.: Taurus.

Cuevas Molina, R. (2006). Identidad y cultura en Centroamérica. San José, C.R.: EUCR.

Elias, N. (2000) La sociedad de los individuos. Ensayos. Barcelona: Península.

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (2007). *Portal del Cine y el Audiovisual latinoamericano y Caribeño*. Consultado el 3/09/07. Disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/fncl.aspx?cod=53>

_____ (2009) *Las Cruces... poblado próximo*. Consultado el 11/03/09. Disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=813>

García Canclini, N. (2002). La cultura visual en la época del poscolonialismo. En: Nueva Sociedad: julio/agosto – setiembre/octubre: 250-262.

Garro Rojas, L. (2003). *Diario La Nación, discurso editorial y discurso de identidad nacional 1946-1949, 1979-1982*. Tesis para optar por el grado de Magister Literae, Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado.

Le Goff, J. (1985). Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval. Barcelona: Gedisa.

Molina, I. (2006 agosto- diciembre). Globalización y cultura en América Central en *Revista Comunicación*. 15(2), año 27, (pp. 64-66).

Pérez, H. (1987). Breve historia de Centroamérica. Madrid: Alianza.

Proyecto Estado de la Región (2003) Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá. S.J., Costa Rica: Proyecto Estado de la Nación.

- Ortiz Wallner, A. (2006, enero-junio). Ensayar una historia cultural de Centroamérica. *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 12. Consultado el 10/ 06/06. Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/>
- Ramírez, S. *Balcanes y volcanes (aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)*. En: Centroamérica hoy. México: Siglo Veintiuno.
- Robinson, W. (2001). *Transnational processes, development studies and changing social hierarchies in the world system: a Central American case study*. En: Third World Quarterly: 22(4), pp 529-563.
- Sandoval García, C. (2002). Otros amenazantes. S.J., Costa Rica: EUCR.
- Torres Rivas, E. (2007) La Piel de Centroamérica. S.J., Costa Rica: EUCR.
- Shohat E. y Stam, R. (2002). Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Stam (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Weber, M. (1977). Economía y sociedad. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (1997). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

Filmografía

- Jaugey, F. (1997) *Cinema Alcázar*. Managua: Camila Films.
- Lara, K. (2000). *De larga distancia*. Buenos Aires: Escuela de Cine Eliseo Subiela.
- Mandoki, L. (2004) *Voces Inocentes*. [Video] Los Ángeles: Altavista.
- Rosal, R. (2004). *Las Cruces... poblado próximo*. Guatemala: Casa Comal.
- Yasín, I. (2008) *El Camino*. San José C.R.: Wide Management.