

El cine centroamericano y del Caribe:
dictaduras y resistencias

Por

José Fernando Saldarriaga Montoya

Introducción

“La generalidad de la lucha la produce el sistema mismo del poder, todas las formas de ejercicio y aplicación del poder (...) Desde el momento en que se da la relación de poder, existe la posibilidad de resistencia”

(Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder*)

El presente ensayo se enmarca como continuidad de la investigación *Educación la mirada: el cine de América Latina como pedagogía de discusión estética política*, cuya primera parte, “El cine de América Latina como «archivo» de las mentalidades”, fue publicada en el libro *Política y Cultura en América Latina*, UNAULA, 2012. Lo que atañe ahora es observar que la situación política de casi toda América Latina fue muy heterogénea. Las dinámicas que originaba obedecían a unos encuentros híbridos entre la occidentalización y la tradición cultural e histórica de finales del siglo XIX, y aproximadamente todo el siglo XX, creando no solo unas barreras del lenguaje, sino una concepción cosmológica y política particular, por lo tanto distinta, para cada territorio.

En específico, la nueva geopolítica de los años sesenta y ochenta impuso en Centroamérica formas económicas de dominación y colonización concentradas en el monopolio de todos los recursos geográficos, sin ningún tipo de inversión social, y, contrario a ello, con autoridad para intervenir en decisiones gubernamentales. Compañías e industrias europeas y

estadounidenses –de diverso origen– sometieron a la región campesina e indígena en nombre del progreso; desconociendo que sus prácticas culturales arraigadas a mitos y saberes ancestrales, a su propia historia. El cine del Sur y Centroamérica se vio llamado a construir, en este período, un cine de resistencia no solo frente a la intencionalidad colonizadora, sino frente a modos de gobierno de corte militarista. En esta medida, la cinematografía centroamericana es joven y nace del conflicto. Por su parte, la resistencia es un estilo que contrarresta cualquier forma de poder ideológico o religioso.

De esta manera, para desarrollar el tema, este ensayo está estructurado en tres acápites, así: en el primero, “El pueblo como imagen de lo popular”, se mencionan algunas películas centroamericanas y sus orígenes; además, se observa cómo el pueblo era percibido y distinguido épicamente como objeto del folclor. El segundo, “El pueblo como protagonista de la historia”, aborda el cine como forma de resistencia. Se sitúa en un contexto de finales de los sesenta y principios de los ochenta, cuando Centroamérica vive un panorama radicalmente distinto a su historia anterior : movimientos campesinos e indígenas, cansados de los gobiernos dictatoriales y civiles, se arman y organizan para aclamar a sus ancestros luchadores: Augusto Sandino, Farabundo Martí, entre otros. En el tercer acápite, “De la realidad política a la ficción”, la cinematografía cambia, los pueblos centroamericanos ya no son entendidos como objetos del folclor, sino como sujetos narrativos de la historia. Aquí se recuerdan y denuncian las dictaduras en forma de ficción. Un híbrido entre la investigación documental y la argumental.

El pueblo como imagen de lo popular

En Suramérica, el cine tuvo casi el mismo origen: aquí los exhibidores extranjeros presentaban las maravillas fílmicas del joven arte europeo de finales del siglo XIX. Las plazas públicas eran el espacio; cortos documentales que, por arte de magia, representaban el diario vivir, con sus personajes que parecían salidos de otros planetas. Esta forma de visibilizar la cotidianidad, en el contexto narrativo en movimiento, fue el comienzo de futuras escuelas cinematográficas que aún marcan hitos en la historia del cine de América .

El surgimiento de este arte en Centroamérica ocurre en vías similares. Se asemeja a los relatos de la narrativa del realismo mágico. Data, según la investigadora María Lourdes Cortés, en su ensayo “Centroamérica: imágenes para el nuevo siglo”, desde 1910, “cuando exhibidores ambulantes recorrían todo el istmo con sus aparatos, proyectando cortos al son de las marimbas y filmando paisajes y costumbres” (Cortés, 2008: 61).

La adquisición de cámaras filmadoras y aparatos de proyección estuvo en manos de extranjeros o familias terratenientes con contactos en Europa, por lo tanto, la cultura centroamericana fue representada como una dramatización de lo popular. Las costumbres, sucesos cotidianos, fiestas, acontecimientos políticos, entre otros aspectos, visibilizaron al pueblo bajo la figura de la “cultura popular”, pues la concepción de las élites estuvo encaminada a establecer una relación arbitraria entre lo culto y lo popular.

De esta manera, la fundación de una historia oficial en casi todas las narrativas de Centroamérica matizó la benevolencia de los poderosos y referenció al pueblo como sinónimo de lo populacho. Así lo argumenta Geneviève Bollème, en su libro *El pueblo por escrito*. Significados culturales de lo “popular”, cuando apunta que el pueblo es denominado por la élite “como un conjunto, una muchedumbre, una multitud que habita un lugar, una ciudad” (Bollème, 1986: 16).

Las “buenas costumbres” del folclor elitista, su arquitectura y exaltación de las clases dirigentes se convirtieron no solo en síntoma de la negación del pueblo, sino en la representación de un poder pastoril –en una región ístmica donde la mayor población se compone de campesinos e indígenas– expresado por curas, gamonales y dictadores.

La pobreza y la sumisión eran propias de la narrativa de la cinematografía elitista. Allí establecían una relación eurocentrista entre *bárbaro* y *civilizado*. Es por ello que, desde una concepción revisionista de la historia, la escuela de las mentalidades recalcó en sus investigaciones la importancia de estudiar la idea de “pueblo”, debatiendo la magnificencia racional e institucional de ver a “el otro” como objeto y no como protagonista de su propio lenguaje y concepción simbólica: “El pueblo nunca ha sido el sujeto de la historia porque no se ha encontrado jamás un lenguaje que le sentase que fuera el suyo (Bollème, 1986: 81).

María Lourdes Cortés subraya que en las primeras décadas del siglo XX, el cine centroamericano se determinó por cortometrajes, tipo noticieros, en los que presidentes y dictadores realizaron informes de inauguraciones de obras, “Desde el registro de las Minervalias, fiestas escolares que el dictador Manuel Estrada Cabrera –el *Señor presidente* de la novela de Miguel Ángel Asturias– realizaba con gran gala en la década de 1910 en un país de campesinos analfabetos para homenajear a las diosas de la sabiduría. Hasta las últimas imágenes de *Nicaragua en marcha*, el noticiero gubernamental de Anastasio Somoza Debayle, realizado en mayo de 1979” (Cortés, 2008: 62). Fiestas populares, honores a presidentes, y noticieros son los únicos registros de lo que podría denominarse una primera etapa del cine centroamericano, en la que campesinos e indígenas solo eran artefactos de museo para mostrar en este panorama histórico.

La lista de películas que conforman esta primera etapa es relativamente corta. En El Salvador se realiza *Águilas civilizadas* (1927), de Virgilio Crisonino y Alfredo Massi. *Al calor de mi bohío* (1946) es un filme panameño dirigido por Carlos Nieto. En él se propone una narrativa dramática en la que su protagonista (Aurera Torrijos) es encantada por un seductor, para luego ser abandonada, traicionada, y tras ello caer en la “mala vida”. Esta manera de contar da paso a explorar el cruce entre el drama humano y la necesidad de un pueblo por lograr ser reconocido. Un cine que deja ver lo inseparable que nos resulta la vida cotidiana. En esa medida, Bollème, citando a Jules Michelet, propone que “es necesario hacer hablar a los silencios de la historia, esos terribles puntos de órgano, donde este ya no dice nada, y que son justamente los acentos más trágicos” (Bollème, 1986: 82).

En Guatemala se produce *El sombrero* (1950), de Guillermo Andreu, amigo del nobel Miguel Ángel Asturias, con el que compartió las primeras experiencias culturales a través del cine y la radio. Es la primera película sonora realizada en este país, restaurada por la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1990. El filme comienza registrando los paisajes de esta región en un amanecer, con un marco musical que describe la escena y la ubicación geográfica en la que se desarrollará la historia. Ésta cuenta cómo el ganado de un gran gamonal lentamente se ha ido desapareciendo; pero a la vez se cruza con el relato de un misterioso personaje, que lleva un sombrero, y sobre el que se tejen diversidad de especulaciones acerca de robos y enigmas sobrehumanos. Sin embargo, en el trasfondo de *El sombrero* se caracteriza la sumisión de la mujer, la presencia del rico del pueblo y la figura dominante y folclórica del señor cura como personaje emblemático de la cultura guatemalteca.

Milagro en el bosque (1972), película nicaragüense dirigida por Felipe Hernández, es considerada como una joya histórica. Un filme profundamente religioso, que narra el encuentro de un leñador, Vicente Aburto, con la imagen de un santo, hallada dentro del tronco de un madero negro. Vicente decide llevarla a su casa, pero luego de que ésta desapareciera en dos ocasiones, la traslada a la iglesia de su pueblo donde es presentada al cura, quien la designa como la representación de un misionero que abandonó su linaje y se entregó a los pobres y olvidados. Los paisajes se cruzan en esta historia. La película fue filmada entre Monimbó, Las Sierritas de Managua, Isletas de Granada y dos haciendas ubicadas en Carretera Sur. Tal como lo manifiesta Cortés: “Este es un cine influido por el costumbrismo que pone en pantalla historias que procuran afirmar la identidad nacional de estas pequeñas repúblicas” (Cortés, 2008: 63). El drama de la vida, los paisajes, la religiosidad son unas de tantas representaciones del cine centroamericano, que lejos de ser folclórico, es la geografía humana de un istmo cargado de tradiciones híbridas entre la indígena y campesina, y el hecho de ser objeto de una occidentalización cultural y política.

La presencia de la narrativa política en el cine centroamericano no solo se hace evidente en el contexto de la Guerra Fría (1945-1991), momento en que el istmo centroamericano era un lugar estratégico para la nueva geopolítica impuesta por Estados Unidos. Desde las

primeras décadas del siglo XX, Centroamérica fue un bastión de compañías norteamericanas que influían no solo en su cultura, sino en la organización política, patrocinando dictadores. Así lo describe John King en su libro *El Carrete Mágico*:

La isla de La Española, donde Colón creó el primer asentamiento en el Nuevo Mundo, se dividió, a mediados del siglo XIX, en dos Estados independientes: Haití, al oeste, y República Dominicana, al este. Ambos países fueron invadidos por los Estados Unidos en 1915 y 1916. En Haití, Estados Unidos dirigió una sucesión de gobiernos títeres antes de que fueran retiradas las tropas en 1934. En República Dominicana controló directamente el gobierno durante el período de 1916 a 1924 (King, 1994: 318).

En síntesis, República Dominicana y Haití se convirtieron en laboratorio para gestar las primeras dictaduras de Centroamérica y el Caribe. En el primer país, Rafael Leónidas Trujillo Molina impartió un régimen dictatorial durante 30 años (1930-1961). El segundo, fue dominado por François Duvalier en 1957, año en que establece su dinastía, que continuará en sucesión de su hijo Jean-Claude Duvalier, “Baby Doc”, hasta finales de la década del ochenta. “Combinando su astuto manejo de los grupos elitistas con aparatos estatales excesivamente represivos. Todo el campo cultural estuvo a la censura severa y el control” (King, 1994: 319).

Ambos países se encontraban en un contexto geopolítico muy propio del vestigio dejado por los colonizadores europeos del siglo XIX. Regímenes represivos que abandonaron en la más cruda pobreza a sus nativos, para brindarles a las compañías norteamericanas e inglesas todas las prebendas económicas y políticas. El cine-documental se debatía entre hacer publicidad a los poderosos, resaltando la “gran prosperidad” de estas repúblicas, y producir en el exilio, caso de algunos directores haitianos:

El cine en el exilio continuó su oposición a Duvalier en los años ochenta. El documental más exitoso fue *Rincón haitiano*, dirigido por Raoul Peck en 1987, que cuenta la historia de Joseph Bossuet, un hombre que pasó siete años en una cárcel haitiana y que ahora vive en Nueva York con su familia. Un día, él cree ver a uno de sus torturadores y finalmente lo confronta. Los acontecimientos de finales de los años ochenta, que vieron la caída de Duvalier en 1987, no produjeron ninguna transformación profunda o un incremento de las libertades políticas, ya que después de un breve período liberal, algunas facciones de *tontón macoutes* lucharon por el poder, en confrontaciones cada vez más salvajes y sangrientas (King, 1994: 320).

La constitución de una estética cinematográfica en Centroamérica y el Caribe se presenta en dos vías. La primera, en el nacimiento de una narrativa descriptiva en la que lo cultural es contado por las élites, que niegan toda forma de legitimidad surgida de las culturas ancestrales. De aquí emerge la representación de “el otro” (indígena y campesino) como objeto de lo popular, lo cual crea tensiones entre los saberes atávicos y el progreso impuesto por Estados extranjeros, con una alta concentración de capital, y gobiernos de turno.

La segunda se manifiesta a través de las movilizaciones de campesinos e indígenas por reivindicar sus derechos: a la vida, al trabajo, al respeto por su cultura y a ser incluidos socialmente. Son el nuevo escenario histórico y narrativo del cine, que por sus características de denuncia se estructura mejor en el documental. Es la apertura a un nuevo lenguaje cinematográfico de acusación política.

El pueblo como protagonista de la historia

“Es necesario hacer hablar los silencios de la historia”

(Geneviève Bollème)

La presencia más notoria de la cinematografía centroamericana se dio en los años sesenta y ochenta, más exactamente en el contexto de la Guerra Fría, cuando toda América Latina se posó en la mirada estratégica de Estados Unidos. País que procuraba mantener el *statu quo* de los viejos regímenes dictatoriales, en Centro y Suramérica, para evitar el expansionismo socialista-comunista patrocinado por Cuba. En consecuencia nació un nacionalismo atestado de fuertes luchas antimperialistas; hecho que dio comienzo a guerras civiles e insurrecciones que revistieron a casi toda Centroamérica, y que harían florecer al pueblo como resistencia:

Desde la lucha nacionalista por la recuperación del canal de Panamá, pasando por el triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua, las diversas ofensivas guerrilleras en El Salvador y Guatemala y las rebeliones populares en Costa Rica, hasta la guerra civil en Nicaragua, este fue un tiempo en el que el istmo parecía incendiarse (...) la “liberación” centroamericana implicaba, entonces, la creación de una cinematografía” (Cortés, 2008: 64).

En Panamá, por ejemplo, durante el gobierno de Omar Torrijos (1968-1986), el cine desempeñó un papel determinante en la concienciación y apropiación social y política de la soberanía sobre el Canal. En 1972 se fundó el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) que, según Cortés, entre ese año y 1977, el GECU produjo “más de treinta documentales en 16mm, casi todos sobre temas relacionados con la soberanía de Panamá” (Cortés, 2008: 65). Sin embargo, el punto de quiebre fue la Revolución sandinista (1979), en la que el pueblo actuó como protagonista de su propia historia.

El cine, en particular el documental, registró las atrocidades del sistema autoritario y absolutista de Anastasio Somoza (1925-1980). Fue el tiempo de revelar a una Nicaragua explotada por un régimen “modelo” auxiliado por Estados Unidos. En este sentido, afirma King que “El desarrollo del cine en América Central está dominado por el aumento de los movimientos revolucionarios en la última década, sus éxitos y fracasos. La victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, en julio de 1979, fue la más espectacular manifestación de cambio político en la región” (King, 1994: 336). Este arte no solo fue el motor para visibilizar culturas antes consideradas como “atrasadas” o “primitivas”, sino la construcción de una concienciación colectiva de estas culturas sobre su propia historia: “Escribir pueblo es la historia, dar la palabra al pueblo por dentro de la historia (...) dar la palabra a esta voz de silencio” (Bollème, 1986: 83).

En la fundación del cine centroamericano se destacan dos factores determinantes. Primero, el cine documental y la solidaridad intelectual del mundo frente a los fenómenos políticos motivados en este territorio hicieron de este arte un mecanismo de denuncia ante las atrocidades de esas dictaduras. Segundo, el cine se convierte en instrumento de concienciación política y pedagógica, como ocurrió en la Cuba socialista: “El discurso cinematográfico sandinista si bien es claramente oficialista, se presenta en un primer momento como un cine de euforia ante la construcción de los pilares de una nueva sociedad” (Cortés, 2008: 65).

Uno de los directores de cine que se solidarizó con esta causa fue Peter Lilienthal, alemán de nacimiento y uruguayo por adopción, quien conoció muy de cerca la problemática latinoamericana. Recién terminada la revolución nicaragüense aparece *Insurrección* (1979-1980), obra homónima del escritor chileno Antonio Skármeta, rodada en formato de 16mm. Lilienthal empleó las mismas locaciones y escenarios de la revolución, para desarrollar un filme que manifestaba la vida de un pueblo que sueña con un mundo mejor y más justo. Fiel a la novela de Skármeta, cuenta la historia desde varias perspectivas. Así ofrece un panorama social cotidiano del padecimiento de la dictadura, de una guerra civil, que abarca al guerrillero, al cura y a la gente del común. Parientes y amigos murieron por una causa que concluyó en un triunfo social y político. Esta película, junto con el documental

sandinista *Patria libre o morir* (1978), de Víctor Vega y Antonio Yglesias, fueron las primeras manifestaciones, en forma de *ficción-realista*, de las causas del levantamiento y la evolución política y social del sandinismo.

En consecuencia, otros países como Guatemala y El Salvador no dudaron en seguir el ejemplo nicaragüense; pues también, de acuerdo con King, “Otros movimientos de liberación, especialmente en El Salvador y Guatemala, han tenido que combatir contra las oligarquías locales masivamente apoyadas con recursos y armamento norteamericano. Estas condiciones determinan tanto la forma como el contenido de la cinematografía de la región” (King, 1994: 326). *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) fue un documental etnográfico producido por Diego de la Texera. Allí retomó la imagen de Farabundo Martí como eslogan revolucionario y, con un estilo muy propio del cine documental suramericano (como el caso de Marta Rodríguez y Jorge Silva en Colombia), registró imágenes televisivas y reales del proceso histórico que padeció El Salvador desde su colonia hasta la formación de grupos paramilitares “orden”, patrocinadas por Estados Unidos. Casi sin guion, el filme narra, durante setenta minutos, desde las atrocidades y masacres realizadas por el gobierno de Carlos Humberto Romero (1977-1980), hasta la conformación de la famosa junta militar, que desató un crudo enfrentamiento con el pueblo, y finalmente terminó en una guerra civil que duró doce años (1980-1992). Es, sin duda, un verdadero archivo histórico de resistencia civil.

En el caso de Guatemala y Honduras, cuyas características políticas son muy similares, la presencia de directores críticos fue censurada por los regímenes autoritarios, pues “si bien se produjeron filmes sobre las luchas guerrilleras, los cineastas fueron asesinados o tuvieron que exiliarse, aun hoy es difícil obtener copia de estos trabajos” (Cortés, 2008: 66). La llegada de la era Reagan, en los años ochenta, proclamó al istmo como objetivo de intervención militar; es así como vietnamiza a Centroamérica, patrocinando grupos paramilitares denominados “Contras”, en especial en Nicaragua y El Salvador. Los nuevos directores de cine, la escasa industria cinematográfica y escuelas de cine fueron objeto de persecución y censura.

Sin embargo, hacia finales del ochenta y principios de los noventa, la producción cinematográfica es bastante provechosa. Documentales como *Nicaragua sangre y miel* (1985) y *La sombra de Sandino* (1989), del sociólogo Félix Zurita de Higes, fueron el nuevo y crítico testimonio histórico del posconflicto centroamericano. Zurita, junto con Fernando Somarriba de Valery, creador de *Los hijos del río* (1986) y *Pescadores de ilusiones* (1993), se convirtieron en los directores de más alta producción en Nicaragua y Centroamérica. Destacar el valor, la identidad y resistencia de los campesinos e indígenas fue el objetivo de gran parte de esta joven cinematografía. *Rigoberta Menchú* (1989), de Roberto Miranda, y *El tata Lempira* (1991), del hondureño René Pauck, son documentales que van en este sentido.

La presencia de productoras independientes, nacionales e internacionales, y un nuevo formato de video proporcionaron, en este período, un nuevo estilo de investigación audiovisual y de visibilidad social y política.

El tema de la identidad también ha sido abundantemente tratado por los centroamericanos, en particular la cultura popular y urbana. Es el caso de *La feria fantástica* (1989) de Igor de Ganadarias y Guillermo Escalón, un film experimental –de diálogo de música e imágenes– sobre la *feria de Jocotenango*, en Guatemala. También *Carnavales de Panamá* (1988) del realizador mexicano Samuel Larson (Cortés, 2008: 73).

El cambio de la narrativa cinematográfica centroamericana, desde sus comienzos hasta los años ochenta, es radicalmente evidente. La brutal arremetida de las dictaduras contra los campesinos, indígenas y obreros, concentrada en la permanente violación de los derechos humanos, agudizó una guerra civil que solidarizó a gobiernos democráticos, intelectuales y cineastas. Las sublevaciones campesinas e indígenas, las crueldades de la guerra civil, las exageraciones y opulencias de los dictadores se convirtieron en temas y narrativas de ficción argumentativa del cine de los años noventa y dos mil, hecho que ha dejado un registro histórico sin precedentes para el archivo cinematográfico de América.

De la realidad política a la ficción

Entre finales del siglo XX y principios del XXI, Centroamérica y el Caribe han sido objeto de ficción para productoras independientes que, a través de una extensa realización cinematográfica, han recreado la compleja historia política de esta región en décadas anteriores. El investigador Hispano Durón, en su ensayo “Rompiendo el silencio: diez años de nuevo cine Centroamericano (2001-2010)”, argumenta que en el primer decenio del siglo XXI,

“el cine de la región estuvo marcado por un crecimiento rápido y estable. Sólo en el año 2010, por ejemplo, se registraron dieciséis películas de largometraje en el XIII Festival Ícaro de Cine y Vídeo en Centroamérica. Se observa así, pues, que en los últimos diez años se ha hecho más cine en Centroamérica que el que se hizo en todo el siglo pasado (Durón, 2012: 248).

No bastó solo con la gran solidaridad de cineastas e intelectuales para dar a conocer a fondo estas problemáticas, también fue necesaria la recuperación de antiguas escuelas de cine anuladas por la crisis. La presencia de algunos directores centroamericanos en festivales de cine y la creación de un fondo para la producción de nuevas películas posibilitaron que esta cinematografía ocupara un lugar fundamental en la historia del cine americano. Sin embargo, es preciso resaltar que en Centroamérica este arte se debate entre la ficción tipo Hollywood y el cine independiente. Ambos, bajo diferentes interpretaciones (algunas diseñadas con rigor histórico), visualizaron su contexto y plasmaron el conflicto de guerra civil, tal es el caso de las películas *Bajo fuego* (1983), de Roger Spottiswood, y *Salvador* (1986), de Oliver Stone.

Una de las virtudes de esta narrativa de *ficción-realidad* es, sin duda, refrescar la memoria histórica de estas repúblicas. Ejemplo de ello es *La Fiesta del Chivo* (2006), de Luis Llosa, basada en la obra homónima del escritor peruano Mario Vargas Llosa. El filme, a través de un juego de tiempos, cuenta la historia de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, un relato

infortunado, considerado por muchos analistas como uno de los más crueles en toda América. Aquí, los lugares, personajes, situaciones y expresiones corporales deambulan como fantasmas.

La historia tiene dos estructuras narrativas. La primera cuenta cómo Agustín Cabral ofrece al dictador su hija Urania, de 14 años, para conservar su trabajo. Una de las características del gendarme era la pedofilia. La segunda desarrolla la forma como los personajes más cercanos a este poder planean hacerle un atentado. Sin embargo, uno de los puntos menos visibles en el filme es la resistencia del *Movimiento 14 de junio*, fundado en 1959 en Puerto Plata, que no solo persiguió a los dirigentes políticos, sino eliminó a todos sus simpatizantes, llevando a la extrema pobreza a la ciudad que dio origen al movimiento. Otro de los puntos de análisis de este filme es el asesinato de las hermanas Mirabal, simulando que fue un accidente. Este acontecimiento es relatado con más claridad en la película *El tiempo de las mariposas* (2001), del director español Mariano Barroso. En síntesis, estos filmes son una anatomía política de la historia de las dictaduras en Centro y Suramérica.

El padre Romero (1989), dirigida por el inglés John Duigan, cuenta la vida del sacerdote, luego monseñor, Óscar Arnulfo Romero. Aquí es evidente como la cultura religiosa fue un bastión de conciencia social en casi toda Centroamérica; particularmente la presencia de comunidades jesuitas fue fundamental para el trabajo no solo místico, sino también político. El Salvador se encuentra en medio de una incertidumbre: movimientos sociales de resistencia, sindicatos y la sociedad civil organizada se avientan al escenario político, en medio de una permanente violación a los derechos humanos. El Padre Romero era uno de los defensores directos y única identidad representativa frente al poder. Es por ello que “fuerzas oscuras” en el interior del Estado proyectan su asesinato. La película retrata de forma biográfica la crisis política del El Salvador y la incertidumbre social que generó el asesinato de uno de los líderes más representativos de los derechos humanos en Centroamérica.

Voces inocentes (2004), del director mexicano Luis Madonki, es tal vez uno de los filmes más realistas de la lucha centroamericana. Aquí, la mirada del conflicto se percibe a través de los ojos de un niño. La trama se desarrolla en Cuscatanzingo, ciudad donde se concentró mucha parte de la resistencia del grupo guerrillero de Farabundo Martí para la liberación nacional (FMLN), en un momento cúlpe del conflicto salvadoreño en el que no se sabía quién lo iba a ganar. Es un relato de vida hecho guion por Óscar Torres. Cuenta la historia de Chava, un niño que juega en medio de la guerra, mientras su inocencia se contrasta con la crueldad que no permite situaciones neutras: allí se era guerrillero o soldado. Incluso el filme denuncia el atropello del ejército salvadoreño al reclutar niños para hacerlos partícipes de las contiendas. Es una dura mirada de la supervivencia en medio de un conflicto que exigía definirse.

El origen del cine centroamericano está estructurado desde su propia historia. Constituye, sin duda alguna, un referente para el análisis político, que permite visualizar las atrocidades generadas por las dictaduras que durante los años sesenta perpetuaron su poder y dominación.

Conclusión provisional

El cine de ficción recrea la historia, de esta manera construye –en alusión a la literatura popular– “las detalladas narraciones de miseria, heridas, toda una literatura sincera y sensible, van a despertar una conciencia, una emoción; se le ofrece al pueblo un lenguaje...” (Bollème, 1986: 154). Cine que hace visible lo invisible, registra la historia en cada detalle, una especie de micropolítica de la vida y sus contextos. Este arte explora la noción de pasado, pero con una mirada hacia el presente-reflexivo: “La diferencia entre la historia y la ficción es que ambas narran relatos, pero el de la primera es veraz” (Rosenstone, 1997: 58).

La relación de las ciencias sociales, como es el caso de la historia de las mentalidades y la estética, con la historia de la cinematografía latinoamericana ofrece nuevas perspectivas educativas, ya que a través de estos relatos audiovisuales se comprenden muchas de las

estructuras sociales y políticas que los textos escritos no alcanzarían a presentar. Es la complementación pedagógica de una *historia-problema* que implicaría nuevas preguntas sobre nuestro pasado.

Bibliografía referenciada

Bollème, Geneviève. 1986. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*. México: Grijalbo.

Cortés, María Lourdes. 2008. “Centroamérica: imágenes para el nuevo siglo”. En: Russo, Eduardo Ángel. *Hacer cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 59-85

Durón, Hispano. 2012. “Rompiendo el silencio: diez años de nuevo cine centroamericano”. *Reflexiones*, 91, (1), pp. 247-253.

Foucault, Michel. 1995. *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.

Rosenstone, Roberto A. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

King, John. 1994. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. México: Tercer Mundo Editores.