

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva

*Representaciones contemporáneas de la marginalidad. Guerra,
desastres sociales y migración en el cine centroamericano
(1997-2007)*

Tesis presentada ante la Facultad de Ciencias Sociales de la
Universidad de Costa Rica para optar por el grado de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis
en Producción Audiovisual

Amanda Alfaro Córdoba

Junio, 2008

RESUMEN

Los países centroamericanos han sufrido una balcanización histórica y carecen de estructuras gubernamentales o supragubernamentales que se preocupen por estimular la producción cinematográfica, por lo tanto la transnacionalidad cultural necesaria para alcanzar ciertas producciones culturales como la cinematográfica es, aún hoy, problemática.

Este trabajo se ocupa de un *corpus* unido en el tiempo (desde 1997 hasta el 2007) y el espacio (Centroamérica). Una película por país: *Cinema Alcázar*: Nicaragua, 1997; *De larga Distancia*: Honduras, 2000; *Voces Inocentes*: El Salvador, 2004; *Poblado Próximo... Las Cruces*: Guatemala, 2006 y *El Camino*: Costa Rica, 2007.

Desde el análisis de: (a) la transcripción de lo que pasa en las películas, (b) entrevistas a cada una/o de las/os directoras/es y (c) la consulta a datos registrados desde ña historia social, se intenta hacer una sistematización de problemas, situaciones y propuestas narrativas.

Nos parece que estas películas exponen a varios actores sociales de la heterogénea region; sus historias son protagonizadas por personajes surgidos de la realidad centroamericana y representan algunas situaciones sociales de los países en los que fueron producidas. El presente estudio se limita a textos de ficción cinematográfica.

*A Rosa María González, Saray Córdoba,
Yolanda Dachner y Marcela Alfaro;
la línea de mujeres inquebrantables
que tengo el honor de continuar.*

*A George García en la vida cotidiana
que tanto disfrutamos juntos.*

Agradecimientos

Este trabajo no habría existido sin la cuidadosa lectura y la guía incansable de la MSc. Yolanda Dachner, el maestro Gastón Gaínza y el Dr. Dorde Cuvardic a ellos les agradezco el tiempo que generosamente le dedicaron al texto.

No se hubiera alimentado sin las críticas y observaciones oportunas que recibió de la Dra. Laura Chacón, la Dra. Carmen Caamaño, la Lic. Laura Paniagua, el Dr. Carlos Sandoval a ellos les agradezco su valioso aporte y al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Costa Rica la beca otorgada que me permitió tener acceso a ellos.

En esa misma Universidad, mi reconocimiento a la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, en especial a la MSc. Ana Xóchitl Alarcón, a Patricia Coto y a la MSc. Carolina Carazo por la guía y el entusiasmo.

Mi gratitud a la Dra. Ethel García, a la MSc. Alexandra Ortiz y al Dr. Héctor Pérez por sus trabajos, los consejos y los libros; a Kattia Lara, Florence Jaugey e Ishtar Yasin por darme las obras y las entrevistas sobre las cuáles trabajar.

El presente trabajo debe a todos ellos los aciertos, mientras que los errores son de la entera responsabilidad de la autora.

En un plano más personal agradezco a Pablo Hernández, Paola Ravassio, Alexander Jiménez, Myriam Peralta, Yolanda Baires, Carlos Aguilar y Rolando Tellini por su solidaridad, apoyo y escucha; al Comité de los Colegios del Mundo Unido y a la Fundación Galileo y en ellos a Jose Andrés Bolaños, Pablo Ulloa, Flor Silesky, Lilian Márquez, Leopoldo Rojas, Silvia Pérez, Gustavo Morales, Karla Fernández, José Martí Camacho, Fernando Vargas y Els Verbene por la comprensión al tiempo que demandó este trabajo.

A Marja Vargas, Stepan Zelinger, María García, Aiko Pagano, Alexandra Carraz, Michelle Chea porque me recordaron, con su interés, el valor de este esfuerzo; a Álvaro Rojas, Mariana García, Carolina Fernández por el cariño con el que me recordaron el camino, y las prioridades, alguna de las veces en las que me perdí.

Finalmente a mi familia. Por un lado a Arabela, Rocío y Jorge Adolfo Panigua ; Jorge Castro; Esteban y Jorge Mario Alfaro; Samantha Wegmann; Hermida y Octavio Esquivel; Mauricio y Marlene Pérez; Gustavo Córdoba y Karla Araya por el invaluable ánimo que me hizo seguir adelante.

Y por último a Rosa María González, Saray Córdoba, Marcela Alfaro y George García quienes con su ejemplo y apoyo incondicional inspiraron y aseguraron el presente trabajo.

Tabla de contenidos

1 : Introducción	xi
Una mirada retrospectiva hacia la producción de análisis interpretativos	xx
2 : Planteamiento del problema de investigación	xxii
La producción cinematográfica desde la marginalidad	xxii
Las tres perspectivas	xxiv
Interpretación del discurso	xxv
Los ejes semánticos	xxvii
Dominación-Autonomía	xxvii
Cultura-Naturaleza	xxviii
Tradicición-Modernidad	xxix
Nación-naciones	xxx
Invididualidad-Colectivismo	xxxii
Condiciones de producción	xxxiii
Contextualización histórica	xxxiv
3 : Problema de investigación	xxxv
4 : Objetivos	xxxv
Objetivo general	xxxv
Objetivos específicos	xxxv
5 : Estrategia metodológica	xxxvi
6 : Resultados	1
La guerra	2
1a Condiciones de Producción: Guatemala y El Salvador	2
1a 1Casa Comal	2
1a 2Altavista	8
1b La violencia bélica en Guatemala y El Salvador	12

1c Análisis de los Ejes semánticos	21
1c 1 <i>Poblado próximo.... Las Cruces</i>	21
(i) Dominación- Autonomía	21
(ii) Cultura- Naturaleza	25
(iii) Tradición- Modernidad	28
(iv) Nación- Naciones	30
(v) Individualidad- Colectivismo	32
1c 2 <i>Voces Inocentes</i>	37
(i) Dominación- Autonomía	37
(ii) Cultura- Naturaleza	40
(iii) Tradición- Modernidad	43
(iv) Nación- Naciones	45
(v) Individualidad- Colectivismo	47
Los desastres sociales	50
2a Producción audiovisual en Honduras y Nicaragua	50
2a 1 Terco Producciones	51
2a 2 Camila Films	53
2b El terremoto y el huracán	59
2c Análisis de los Ejes semánticos	72
2c1 <i>De larga distancia</i>	72
(i) Dominación- Autonomía	72
(ii) Cultura- Naturaleza	75
(iii) Tradición- Modernidad	78
(iv) Nación- Naciones	80
(v) Individualidad- Colectivismo	82
2c2 <i>Cinema Alcázar</i>	84
(i) Dominación- Autonomía	84
(ii) Cultura- Naturaleza	87
(iii) Tradición- Modernidad	90
(iv) Nación- Naciones	92
(v) Individualidad- Colectivismo	94

La migración	96
3a Condiciones de Producción	96
3a 1 Producciones Astarté	96
3b La movilización de las personas	104
3c Análisis de los Ejes semánticos en <i>El Camino</i>	112
(i) Dominación- Autonomía	112
(ii) Cultura- Naturaleza	115
(iii) Tradición- Modernidad	118
(iv) Nación- Naciones	120
(v) Individualidad- Colectivismo	123
7 : Discusión de los resultados	127
Condiciones de Producción	127
Historia y Discurso	136
8 : Conclusiones	141
9 : Bibliografía	143
10 : Anexos	151
Anexo 1. Transcripción de secuencias de <i>Poblado próximo... Las Cruces</i>	152
Anexo 2. Transcripción de secuencias de <i>Voces Inocentes</i>	158
Anexo 3. Transcripción de secuencias de <i>Cinema Alcázar</i>	167
Anexo 4. Transcripción de secuencias de <i>De larga distancia</i>	170
Anexo 5. Transcripción de secuencias de <i>El Camino</i>	176
Anexo 6. Guía de entrevista 1	187
Anexo 7. Guía de entrevista 2	188
Anexo 8. Ficha técnica de las películas	189

Índice de tablas

Tabla 1.1 Presencia de ejes semánticos en <i>Las Cruces ... Poblado Próximo</i> por secuencia	36
Tabla 1.2: Presencia de ejes semánticos en <i>Voces Inocentes</i> por secuencia	49
Tabla 2.1: Descripción de ejes semánticos por secuencia en <i>De larga distancia</i>	83
Tabla 2.2: Presencia de ejes semánticos en <i>Cinema Alcázar</i>	95
Tabla 3.1: Descripción de semas por secuencia en <i>El Camino</i>	124

Índice de Figuras

Figura 1. Riesgo sísmico y de terremotos	60
Figura 2. Huracanes (1871-1988)	61

Índice de Cuadros

Cuadro 1. Películas por analizar	xvii
Cuadro 2. Número de secuencias por película	xi
Cuadro 3. Factores de producción cinematográfica en Centroamérica	128

Cuadro 4. Relación de costo de las películas analizadas con la Producción per Cápita de los países donde fueron producidas, en el año en el que fueron producidas	133
Cuadro 5. Financiamiento y lugar de formación del equipo	134
Cuadro 6. Eje semánticos en las películas analizadas	140

«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 Zizek

1: INTRODUCCIÓN

Usualmente, cuando vemos una película que nos conmueve agradecemos que entre las imágenes y situaciones que se nos presentan, encontremos situaciones de humor que nos permitan desahogar las emociones que nos provoca una buena película. El cine centroamericano, estudiado en este trabajo, carece casi totalmente de situaciones cómicas o divertidas. El tono que predomina es uno más bien árido; la sensación con la que nos quedamos cuando terminamos de ver las películas es una de pesadez, de impotencia, de frustración.

No es de extrañar que en un espacio geográfico que, aparte de la tristeza histórica, producto de cinco siglos de explotación y exclusión, sufrió más de un cuarto de millón de muertos, en las diferentes guerras de la segunda mitad del Siglo XX (Hall y Pérez, 2001), y más de 25 000 muertos en desastres naturales prevenibles (Autoridades, 2005) nos ofrezca discursos tan cargados hacia el dolor y el agotamiento.

Por otro lado, las opciones esperanzadoras, exhumaciones redentoras, horizontes con caminos posibles hacia donde avanzar y el reconocimiento de 'una nueva generación' que vendrá, también están presentes en estas películas. Estudiar a Centroamérica implica revisar grandes dosis de dolor; la disección de un hormiguero desvinculado, atomizado, balcanizado es una empresa tan retadora como apasionante.

Este estudio se ha propuesto el examen de un corpus cinematográfico desde su ámbito discursivo; la interpretación de sus textos a partir de códigos relevantes y desde dos ámbitos extradiscursivos: el de las condiciones de producción

sistematizadas a la luz de los aportes de Hall (1980) y el de la revisión de los hechos que, desde la historia social, nos explican las circunstancias que provocaron las sociedades que producen este cine.

Este estudio se propone, desde la historia, la sociología y el estudio de las culturas centroamericanas, construir un contexto para la comprensión de las problemáticas que se abordan en los textos cinematográficos a los cuales nos referiremos. La información la hemos organizado de acuerdo con tres temas que hemos predeterminado: (a) la guerra en Guatemala y El Salvador, (b) los desastres naturales en Honduras y Nicaragua y (c) la migración hacia Costa Rica. A partir de la revisión de las películas hemos dividido el istmo centroamericano en estos tres paradigmas, a los cuales llamamos casos de estudio.

Cada uno de estos casos se presenta en un capítulo diferente, con una introducción, en la cual se reseñaron las condiciones de producción del país o países; una revisión de la coyuntura particular que, desde la historia social, nos explican las circunstancias que dieron pie a lo expuesto, y por último se hace el análisis de discurso de las películas desde categorías preestablecidas a las cuales hemos llamado ejes semánticos.

La integración política de los cinco países que comparten elementos estructurales de una historia en común: marginalidad, pobreza, dispersión, ubicación estratégica y fronteras¹ por un lado; iniciativas, deseos y proyectos por otro, es la que nos inquieta e impulsa a hacer este trabajo.

¹ Por frontera, nos referimos tanto a la frontera transnacional como a las fronteras internas. Las fronteras internas se derivan de la relación con la naturaleza, como lo explica Pérez Brignoli: “La frontera es otro elemento cuya presencia ha sido permanente en la vida del istmo. La lucha con la selva, la lluvia inoexorable y las montañas agrestes fue una imposición de la naturaleza al doblamiento disperso y limitado” (Pérez, 1987: 30); y o bien de las fronteras entre grupos culturales adentro de cada país.

Aunque Centroamérica tiene características de unión en su heterogeneidad tal como lo explican los editores de *Istmo*²; diversas circunstancias provocaron una *balcanización* de la región centroamericana. Algunos más que otros, y por distintas razones³, los Estados han fracasado en la dinámica de atracción de los diferentes pueblos que integran estos países y, hasta el día de hoy, no ofrecen un proyecto político, económico o social común. Algunos historiadores señalan, no sin asombro, que en un espacio físico tan pequeño coexisten tres modelos radicalmente distintos⁴ de desarrollo social (cfr. Mahoney, 2001: 3) que van desde los órdenes más ásperos y violentos hasta los más dóciles y pasivos. Así, la organización política de Centroamérica, si bien atomizada desde el Siglo XIX (Torres, 2007: 20); desde la segunda mitad del Siglo XX apunta hacia un orden transnacional. Sobre esto, Pérez (1987: 30) asevera que “la incorporación económica del territorio fue un proceso tan lento y gradual, vivido sobre el escalón de varios siglos”.

Los textos cinematográficos son los productos culturales de mayor costo. En este sentido, los países pequeños que han logrado hacer cine propio lo han hecho gracias a alianzas transnacionales. Para un país cuyo PIB per cápita es de alrededor de 8.000 dólares estadounidenses máximo (Programa Estado de la Región, 2003), una película que cuesta 700.000 dólares estadounidenses representa un gran esfuerzo económico. En la mayoría de los casos, cada país centroamericano ha hecho un esfuerzo separado, independiente de los otros; esto es comprensible en un espacio en

2 “Desde la época precolombina, el istmo ha presentado ciertas características que lo hacen concebirse como un todo en su diversidad. Así lo han comprendido los diversos estudiosos de la historia, la antropología, la arqueología, la etnología, los estudiosos de género y varias otras disciplinas” (¿Por qué..., 2006).

³ Centroamérica tiene más de 70 etnias que mantienen diferentes lenguas, cosmovisiones, formas de organización social, son algunas de las razones originales. Por otro lado, la exclusión de algunos grupos en la construcción original de los Estados y la incapacidad contemporánea de incluirlos en proyecto de ciudadanía es una de las situaciones que detienen la saludable integración cultural y política.

el cual la modernización, la democracia o la preocupación por la integración cultural han sido y son aún enormes retos que se viven cotidianamente (Ramírez, 1975: 279; Proyecto Estado de la Región, 2003: 42-45; Torres, 2007: 200).

La infraestructura económica en la región centroamericana se ha comenzado a trasladar desde un proyecto de desarrollo nacional, que existía 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 tendencias en las representaciones culturales. El cine, por su complejidad narrativa y la facilidad con la que integra discursos y formas de pensamiento que van más allá de las estructuras mentales tradicionales, podría ser una herramienta más poderosa en el proceso de construcción de un imaginario intersubjetivo que integre la heterogeneidad centroamericana en un proyecto democrático.

A pesar de que el cine centroamericano es de limitadísima circulación⁵, que su producción en conjunto -la de los cinco países- no llega al número de producción de Colombia o Cuba (Portal de Cine Latinoamericano, 2007) y que, debido a estas circunstancias, se lo puede considerar, en palabras de Stam y Shohat (2001), como «un cine marginal dentro del cine marginal»; lo cierto es que el cine centroamericano existe, ¿gracias a qué? De esta pregunta clave se derivan otras tantas no menos desafiantes para acercarse al conocimiento de nuestro objeto de estudio; ¿qué nos dice este cine? Más simple de responder, si es que encontramos las películas; ¿cuál impacto produce en la audiencia? En las condiciones actuales no podemos aún, asumir estas y otras interrogantes; no obstante esta investigación aspira al menos a dar respuesta a una pregunta: ¿cuál relación tiene ese mensaje con la historia del espacio-

⁵ El sistema de distribución se limita, como veremos a la exhibición en festivales. Sobre todo en el contexto de la oferta cinematográfica regional es prácticamente invisible.

tiempo del cuál nace? Este es específicamente el objetivo de este trabajo. Es decir, el cine como producto cultural en Centroamérica es pobremente producido y distribuido, pero existe. No solo existe sino que además tiene mensajes que nos hablan de la realidad de la que nacen.

Desde esta aproximación, partimos de dos premisas básicas: (i) que la *realidad-ficcional* del cine centroamericano tiene un anclaje en la *historia social* y (ii) que ese anclaje revela situaciones que ha sido difícil documentar desde otras disciplinas.

Cada cual por su lado, con los recursos que tienen a mano, todos los países centroamericanos se han abierto camino para producir las imágenes propias que las culturas necesitan para levantar la voz y revelar su existencia. Aunque esta voz nos dice lo mismo que ya nos decía 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, también encontramos coincidencias en los discursos de las películas producidas de un país a otro.

Esta situación nos lleva a preguntarnos, ¿será la producción audiovisual el espacio en el que se materialice la unidad de los múltiples imaginarios? Si la cinematografía requiere un esfuerzo económico tan amplio, ¿será la producción cinematográfica la que logre hacernos hablar de una Centroamérica y no de cinco países con herencias sociales derivadas de modelos de desarrollo distintos, como los propone Mahoney (2001)? En la búsqueda de un nuevo enfoque interpretativo de la producción cinematográfica centroamericana, es necesario reflexionar sobre la composición política de la región y la base estructural, sobre las cuales se simentan este mosaico que ha hecho que nos organicemos ¿de qué manera? ¿en 7 naciones? ¿en 5 naciones?. Desde esta perspectiva la indagación de los condicionantes históricos,

particulares, que diferencian cada modelo de desarrollo ha de darnos luz sobre la comprensión de los temas y problemas aquí tratados⁶.

La unidad centroamericana es el proyecto político más ambicioso de la región después de la independencia (1821). Sin embargo, la unidad es aún una utopía. En retrospectiva, dicho proyecto puede verse como una sucesión de intentos cargados de acciones y opiniones insuficientes para asegurarle viabilidad en el largo plazo.

La meta de la integración se ha buscado siguiendo varias rutas: la político-militar, las alianzas entre la clase trabajadora, la unificación de los mercados y más recientemente la vía diplomática en concordancia con las demandas de la economía global. Todo parece indicar que aún no se dispone del mapa correcto para llegar al destino común tan anhelado como marginado

¿Sería excesivo preguntarse si la producción audiovisual tiene algún potencial para contribuir en la construcción de una institucionalidad centroamericana? ¿Será que la cualidad de *aguja hipodérmica*⁷, que se le atribuyen a los medios audiovisuales, puede abrir una nueva ruta para la unidad de este istmo? Si fuera así, las posibilidades de verificarlo se salen, en todo caso, de los alcances de este trabajo.

Volviendo al presente estudio, partimos de que la realidad que genera la producción cinematográfica se puede interpretar. El estudio de la producción

⁶ ¿Cuál identidad toca a los individuos y a los grupos?; ¿la nacional? ¿la política? ¿la cultural? ¿la étnica?. ¿Qué hace que sujetos tan diferentes etnográfica y culturalmente como son los descendientes de jamaíquinos, los descendientes de españoles, los descendientes de indígenas y los descendientes de asiáticos se vean como ticos, chapines, nicas, guanacos, panas o catrachos?. O, por otro lado: ¿Porqué dos descendientes de los mismos españoles e indígenas no se ven a sí mismos como iguales?

⁷ Aunque no es el propósito de este trabajo discutir acerca de la influencia de los medios de comunicación en la audiencia, es interesante resaltar, de la mano de Stam y Shohat que los modelos de narrativa audiovisual «son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada» (1994/ 2002: 118).

Al igual que Stam y Shohat, algunas posturas proponen a los medios de comunicación como «...los medios por medio de los cuales y a través de los que la identidad, la cultura, los significados y la memoria son construidos y representados; ellos organizan nuestros deseos, dan espacio a nuestra imaginación y nos enseñan la realidad mientras la producen» (Universidad de Utrecht t.l., 2007: 8)

cultural⁸ y las representaciones que esta arroja sobre nuestro imaginario⁹ son relevantes en tanto nos aclaran panoramas más amplios. No se trata de dar la última palabra sino de ofrecer una interpretación desde la sociosemiótica, y para ello hemos seleccionado los cinco audiovisuales (ver Cuadro 1) como el corpus de este análisis.

Cuadro 1: Películas por analizar

Película	Director/a	Lugar y año
<u>Cinema Alcázar</u>	Florence Jaugey	Nicaragua, 1997
<u>De larga distancia</u>	Katia Lara	Argentina-Honduras, 2000
<u>Voces inocentes</u>	Luis Mandoki	México- El Salvador, 2004
<u>Poblado Próximo... Las Cruces</u>	Rafael Rosal	Guatemala, 2006
<u>El camino</u>	Ishtar Yasin	Costa Rica, 2007

El propósito de este trabajo no es la enumeración o el inventario exhaustivo de los productos cinematográficos de la región, sino la selección y análisis de algunos de esos productos en concordancia con ciertas categorías previamente determinadas, para profundizar su interpretación.

Los temas que se representan en las películas seleccionadas giran alrededor de diferentes aspectos agrupados en dos niveles: en el primero, (a) la pobreza, (b) la represión bélica, (c) la inequidad en la distribución de recursos, (d) la administración de los recursos naturales; y en el segundo, las consecuencias de las situaciones generadas alrededor de (a) la migración y (b) la guerra.

⁸ ‘Producción cultural’ la definimos como el resultado creativo de las respuestas que los integrantes de un grupo dan a sus necesidades inmediatas. Necesidades básicas o de sobrevivencia como por ejemplo las de alimentación y descanso; pero también necesidades de expresión.

⁹ El imaginario se puede definir como el conjunto de ideas y formas abstractas de las formas que los seres humanos percibimos.

La producción cultural cinematográfica se hace cada vez más posible en Centroamérica¹⁰. Este fenómeno va de la mano de varios procesos más amplios, como por ejemplo: (1) la transnacionalización de Centroamérica, proceso del cual se nos advierte desde hace un par de décadas (cfr. Pérez, 1987, y más recientemente Robinson, 2001 y Molina, 2006) y (2) el desgaste de las identidades nacionales, heredadas del proyecto liberal y socialdemócrata (cfr. Sandoval, 2007; Molina, 2004, 2005 y Garro, 2003).

Este estudio intenta señalar la propuesta de representación narrativa que, desde el cine, se hace de los actores sociales centroamericanos. Para ello, recurrimos a una reconstrucción de estas sociedades desde la narrativa cinematográfica. Para hacer esta reconstrucción, tomamos en cuenta que la evolución del sentido de pertenencia y la identidad se construye también en los discursos, las películas analizadas se constituyen en fuentes valiosísimas para la comprensión del devenir histórico centroamericano.

La construcción de *rasgos culturales comunes*, más allá de las fronteras nacionales es un fenómeno bastante estudiado. En este sentido, un instrumento útil para el estudio de los cambios en la organización cultural centroamericana, es el análisis de textos. 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 proponen sobre sus pobladores. El cine es un producto cultural con dos características muy particulares:

¹⁰ María Lourdes Cortés nos habla de una historia de producción audiovisual que se extiende desde la primera década del Siglo XX, para Costa Rica, Guatemala y El Salvador. Sin embargo, no es sino hasta el año 2007 que, por resolución del Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica se ha insertado en Ibermedia, los otros países aún no están en este fondo audiovisual. Los cinco, en un esfuerzo económico y cultural que comparten todos los países centroamericanos más Belice, Panamá y Cuba, habían construido Cinergia desde el 2004, fondo al que se unieron República Dominicana y Puerto Rico este año. Desde el nacimiento de Cinergia, los largometrajes producidos desde la región han aumentado en un 150%.

A) Por un lado es un producto muy complejo, tal como lo señala Calvo:

“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 propias que nos digan cual es la representación que de Centroamérica se dibuja. Todas estas materias significantes, o expresivas en palabras de Carmona (2000: 81) se unen en un solo mensaje que podemos interpretar. De esta manera podemos decidir, en las representaciones cinematográficas que se nos ofrecen, si somos marginales o centrales, si somos víctimas o victimarios, si somos pobres o ricos, si somos explotadores o explotados. En fin, desde la representación cinematográfica podemos hacer un acercamiento para enterarnos de qué hemos sido, qué somos y qué nos interesa ser.

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

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. Los estudios alrededor del cine centroamericano son pocos, como se mostrará más adelante, y además poco analíticos. Las únicas escuelas de cine -ubicadas en Guatemala y Costa Rica- no producen aún trabajos de interpretación, sino únicamente trabajos audiovisuales en sí. Este vacío de investigaciones interpretativas constituye una veta importante que apenas empezamos a llenar con la propuesta analítica que aquí nos ocupa.

Debido al esfuerzo económico y humano que implica hacer cine dentro de la región, y al rígido mercado de cada uno de los países centroamericanos, el cine es el más raro de todos los productos comunicacionales. Esta producción cultural se inserta en un contexto político y económico desprendido de tres modelos de desarrollo social (Mahoney, 2001) que entorpecen de una manera más o menos enérgica el financiamiento a la producción cultural. La transnacionalización que la producción cultural ha sufrido, sobre todo la presente en los medios de comunicación, hace que el estudio de las representaciones culturales, como lo apuntan Shohat y Stam, obliguen “al crítico cultural a ir más allá del marco restringido de la nación-estado” (2002: 25).

En un momento en el que las identidades nacionales, heredadas del proyecto liberal y socialdemócrata, están en crisis (cfr. Sandoval, 2005, 2007; Molina, 2004, 2005; Garro, 2003), cada vez se hace más necesario abordar el tema de la organización cultural desde nuevas perspectivas.

Las cinco películas elegidas exponen tres casos de estudio. Son películas del área centroamericana, producidas en los años posteriores a los conflictos armados que hubo entre 1960 y 1990, es decir producidas en los años desde 1997 al 2007. Algunos de los temas de estas películas están cruzados por fuerzas político-militares, como un esfuerzo por ejercitar la memoria colectiva; 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.

Territorialmente, hay por lo menos una película de cada país centroamericano que en conjunto, representan la región total. Los temas no son homogéneos, pero algunos son constantes como ya se mencionó.

La producción de estas películas es el producto de una depuración porque han superado múltiples obstáculos políticos y económicos para que lleguen a ser lo que

son. Asimismo, son ficciones que representan las problemáticas sociopolíticas centroamericanas.

En todos estos casos se analizaron largometrajes, y en Honduras y Nicaragua los casos de estudio fueron cortometrajes: Cinema Alcázar y De larga distancia. Se eligieron porque estos fueron los productos disponibles y ambos cumplen con una notable complejidad simbólica y narrativa que los hace particularmente pertinentes para ser integrados en nuestra investigación. Incluso, Cinema Alcázar ha ganado un Oso de Berlín en 1998.

Es importante destacar que debido a los costos de la producción cinematográfica y a la estrechez de los recursos productivos en la región, no siempre las películas han sido registradas físicamente en celuloide. Muchas se registran en formato digital actualmente y se cambian posteriormente al formato cinematográfico, que le da la calidad de imagen codiciada por los cineastas. Por lo tanto, delimitaremos los productos cinematográficos a aquellos que, independientemente de cómo hayan sido registrados, son expuestos a la audiencia por medio de pantallas de cine durante su ciclo de comercialización.

En resumen, los criterios de selección fueron: (1) que los textos tienen en común una lectura de la realidad político-social de un período particularmente traumático de la historia reciente de Centroamérica y representan conflictos político-militares y sus consecuencias desde la ‘memoria colectiva’; (2) que con el ánimo de tener una visión panorámica se eligió una película de cada país, en el caso de los países que carecen de largometrajes se sustió por cortometrajes reconocidos.

Nuestro objeto de investigación es la cinematografía producida en un espacio, la actual Centroamérica, que surgió del pasado colonial y, aún hoy, es moldeable, susceptible de cambios, con límites relativamente móviles. Un espacio que, ante la

pobreza de sus países, intenta integrarse y fortalecerse¹¹. (cfr. Cortés, 2005:18 y 19; Muñoz, 2007). La región centroamericana se puede delimitar y describir sobre todo desde la dimensión histórica, la cual está ampliamente documentada. Las fuentes preliminarmente consultadas arrojan diferentes versiones sobre la unidad o división que representa Centroamérica. La composición étnica y cultural de la región es también variada: desde antes de la llegada de los españoles, lo que hoy es Centroamérica ya era una región habitada por grupos culturales diversos. Esta diversidad es, sin duda alguna, una permanencia en esta región.

La cinematografía que estudiamos alude a un espacio físico-geográfico unido por: (a) su localización geográfica, estratégica en el orden global, sobre todo, por el paso transoceánico; (b) su condición marginal en términos económicos y políticos y (c) un pasado histórico compartido; y caracterizado por estructuras de dependencia histórica, patrones de desarrollo social y, por último la fragmentación de ese espacio en un puñado de Estados asociados a imaginarios nacionales.

Esto apunta a que si bien, por un lado, hay prácticas y rasgos culturales comunes que se derivan de los antecedentes históricos, la geografía, el espacio climático, la producción y las materias primas, entre otras, en cambio las condiciones de producción culturales (en este caso cinematográficas) divergen de un modelo a otro. En medio de este espacio, problemático como es, el cine regional es un arte en ciernes. A diferencia de los textos televisivos, radiofónicos, impresos o de multimedia, los textos cinematográficos centroamericanos están contados como lo demostró Cortés (2005) en *La pantalla rota...*; sin embargo, seguirán aumentando, por eso es importante entender el contexto económico y cultural de donde se generan.

¹¹ Aunque esa unión no venga naturalmente, de hecho, la idea de unir a Centroamérica ha sido una especie de ‘mito de sísifo’ que se ha hecho evidente a través de los recurrentes y fallidos intentos de integración regional, es un ‘mal necesario’ ante la ausencia de otras opciones.

Una mirada retrospectiva hacia la producción de análisis interpretativos

A nivel centroamericano, Costa Rica y Guatemala sostienen escuelas de Comunicación con énfasis en Producción Audiovisual. La Universidad Véritas, en Costa Rica, ha abierto la carrera de Cine y Televisión cuya primera generación se graduó en el 2007.

En estas universidades la disciplina de Producción Audiovisual es probablemente la que menos produce trabajos de graduación en la modalidad de tesis. Como es comprensible, la mayoría de los trabajos son propuestas audiovisuales.

En la Universidad de Costa Rica, algunos de los trabajos escritos en los últimos años en el énfasis de Producción Audiovisual han sido los siguientes: *Análisis exploratorio de las posibilidades de realización de películas hechas para televisión (made for tv movies) en Costa Rica* de José Andrés Fonseca Hidalgo y Ana Catalina Lao Sánchez (2001). Este trabajo se enfoca únicamente en los productos televisivos de Costa Rica. Otro trabajo ha sido *TICOgrafía* de Tracy Mena Young (2005), el cual aborda la evolución histórica del ‘video clip’ en Costa Rica y, por último, el tercero es *Diagnóstico del mercado de la televisión Centroamericana: un nicho para producción audiovisual costarricense* de Roberta Hernández y Cristian Bonilla, el cual sistematiza entrevistas a realizadores centroamericanos y números sobre la importación y exportación de las producciones para televisión en la región. Una de las conclusiones a las que llega este último es que los programas de concursos y deportivos como *A todo dar* o *Deportes Repretel* tienen las características necesarias para ser exportados desde Costa Rica a la región centroamericana.

Todas estas tesis tienen en común dos cosas: (i) son exploratorias porque son pioneras y (ii) sostienen la ausencia de antecedentes, es decir que hay un vacío en investigaciones de esta naturaleza.

La poca producción analítica escrita alrededor del audiovisual en Centroamérica está en concordancia con la limitada oferta y, sobretodo, distribución de las producciones cinematográficas y ‘textos sobre cine’.

En este sentido, el libro de María Lourdes Cortés (2005) *La pantalla rota...* es el antecedente y punto de partida para un análisis que pretenda ir más allá. Este extenso texto aborda el corpus audiovisual centroamericano de la manera más exhaustiva hasta ahora alcanzada; hace un inventario de temas y tecnologías hasta su fecha de publicación (2005) y describe una vasta lista de productos cinematográficos elaborados en Centroamérica desde inicios del Siglo XX.

La pantalla rota... tiene la virtud de ofrecer una perspectiva panorámica de la producción en Centroamérica. Sin embargo, al ser un estudio exploratorio, el libro describe los contenidos de las películas sin detenerse en el análisis ni de forma ni de contenido. Enumera y organiza más de 500 producciones cinematográficas según cronología y país de procedencia, pero deja el análisis de este corpus para estudios posteriores.

Según Cortés (2005), a grandes rasgos, los textos sobre historia cinematográfica del mundo o de Latinoamérica dibujan a Centroamérica por partes, porque ninguno ha abordado el tema del cine centroamericano global y directamente.

Por último, destaca que el futuro del audiovisual centroamericano apunta hacia la regionalización y sugiere diferentes vetas investigativas, entre ellas la que aborda las representaciones culturales centroamericanas. El trabajo que proponemos intentará

precisar características comunes tanto a nivel formal como de contenido en las producciones filmicas por analizar.

2: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN:

La producción cinematográfica desde la marginalidad

El referente teórico fundamental, punto de partida de este trabajo, es el conjunto de consideraciones planteadas por Ella Shohat y Robert Stam en su libro *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, particularmente en el capítulo llamado *Las estéticas de las resistencias*. 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 producen cinematografías “de resistencia”. Shohat y Stam (2002) exponen como ejemplos las películas de la cinematografía asiática, africana y, por su puesto, latinoamericana. Esta última es representada por México, Brasil y Argentina. La cinematografía centroamericana ni siquiera es mencionada.

La cinematografía de resistencia no es una sola producción cultural, no es un simple género cinematográfico sino varias tendencias: “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” (2002: 251).

El cine como producción cultural está inserto en una hegemonía. Esta se define 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).

La capacidad de producir cine depende de la posición en la hegemonía. Partiendo de que la ideología hegemónica es un poder consensuado que tiene un sector de la sociedad sobre los demás, la producción cultural que sale del lado de las “clases particulares” que son dominadas, produce cine subordinado también.

En el libro citado (Shohat y Stam), la sociedad es mundial. En este sentido, la sociedad productora de cultura, en lo que respecta al cine, es vista como una del sistema-mundo y acepta la cinematografía como una industria exitosa en regiones de capitalismo avanzado pero *insuficiente* en otros espacios de dicho sistema-mundo.

El cine, como producción de la cultura, se inserta en una tendencia hegemónica (la de la industria exitosa) o contrahegemónica (la de los ‘otros actores’). 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) sino, de aceptar la contrahegemonía como una tendencia heterogénea, vibrante, creativa.

El cine centroamericano, invisibilizado en la distribución de cine y en los textos que critican al cine latinoamericano, se inscribe en la tendencia contrahegemónica. ¿Qué personajes y situaciones se representan desde ahí? ¿A quiénes afectan estas representaciones? ¿Son estas representaciones relevantes en la construcción de los imaginarios?

Aunque el objeto de este trabajo no es la investigación de las audiencias del cine centroamericano, se hace necesario reflexionar sobre la percepción de la que estas películas puedan ser objeto. La percepción está cruzada por la semiótica: “en el contexto de la semiótica, 'decodificar' implica no simplemente la identificación básica y la comprensión de lo que el texto 'dice' sino que también la interpretación y evaluación del significado con referencia a los códigos relevantes” (Chandler, 2008)¹².

La interpretación de los códigos relevantes se hará limitándose a las categorías preestablecidas. La propuesta es hacer una interpretación semántica-ideológica limitada a los mencionados ejes semánticos.

Las tres perspectivas

Para la ejecución de este trabajo se ha definido como prioritario el desarrollo de tres perspectivas: (1) la del análisis de discurso o interpretación por medio de los ejes semánticos, (2) la de la sistematización de las condiciones de producción y (3) la consideración del contexto histórico. Estas perspectivas nos permiten vincular la teoría, tanto la hasta ahora expuesta, como la que se expondrá a continuación; con la metodología.

¹² Los ejes semánticos los hemos desprendido de la sociología, la antropología y la historia siguiendo la recomendación de Gáinza, quien nos advierte que:

“...si es compleja la operación con que un grupo social se autoasigna identidad, más lo es todavía, la que tendría que realizar otro ente para identificar a dicho grupo [...] está cada vez más claro que [las investigaciones sobre identidad] requieren de la integración de enfoques disciplinarios distintos en la simultaneidad de sus prácticas gnoseológicas” (Gáinza, 1989: 56).

Interpretación del discurso

Esta nos exige definir una teoría desde la cual abordar el discurso audiovisual, el cual tiene dos dimensiones: (A) la del lenguaje audiovisual y (B) la de la representación cultural.

Sobre la teoría del lenguaje, debemos partir del cine como un género discursivo mixto en el que tenemos por lo menos cinco *materias significantes*¹³ trabajando para ofrecer un mensaje organizado. Cinco formas expresivas, a saber: imagen, sonido, voz, música diegética y extradiegética; que se organizan para dar el resultado de la película.

Cada una de las materias significantes tejen el discurso hacia una idea que, reiterada una y otra vez por medio de los dos sentidos, forma un *continuum* semiótico, un mensaje reiterado que es el que permanece en nuestra memoria al final.

Una vez definida la dinámica retórica del cine, tomamos en cuenta que todo texto posee siempre una matriz semántica: esa idea preelaborada que el autor tiene de lo que puede ser el texto para organizarlo narrativamente. En este sentido, partimos de tres premisas para establecer la dimensión del lenguaje necesaria en este análisis:

- (a) la matriz semántica se desarrolla en ‘ejes de sentido’, es decir semas, unidades mínimas de significado, con las cuales se puede dividir, organizar o analizar el texto. Estas serán las variaciones posibles de nuestras categorías o ejes semánticos,

¹³ Tomamos la idea de materias significantes de la adaptación de la propuesta de materias expresivas expuesta por Ramón Carmona (2000: 81).

(b) los ‘ejes de sentido’, son unidades mínimas de significado, los asumimos como complejos dialécticos en los que la afirmación da pie a su negativo y de esta manera dicen pero además niegan¹⁴,

(c) en el desarrollo discursivo de un texto siempre se manifiesta al menos un [...] universo de sentido (Lotman, 1992: 23).

Un semema es “el significado de un morfema, generalmente gramatical y abstracto y constituido por oposiciones binarias de semas” (cfr. Greimas, 1973). Para efectos de este trabajo, los semas son los componentes de las categorías desde los cuales se puede valorar la relevancia de cada ‘eje semántico’ (Greimas, 1973).

La segunda dimensión, del discurso audiovisual, es la de las representaciones culturales. Para abordar esta dimensión, queremos ver el anclaje en la historia, en el contexto inmediato, es decir, en el cronotopo en el que las películas han sido generadas.

El cronotopo es “una *unidad indisoluble* en la que se compenetran lógica y recíprocamente la geografía y su propia historia, captadas y comunicadas ambas por la sociedad a través del lenguaje de sus individuos” (Beristáin, 1985/1998: 117). El anclaje lo hacemos con un espacio geográfico, Centroamérica, y un tiempo limitado que va desde 1986 hasta 1998.

Acerca de las representaciones culturales, y cómo estas organizan el imaginario, Garro (2003: 13) explica que estas se gestan en: “condiciones históricamente articuladas, plenas de contradicciones porque sólo de esa manera se pueden superar concepciones idealistas de identidad carentes de anclaje histórico”. Es

¹⁴ 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. Tomamos, por lo tanto, la definición más simple de todas: la de eje semántico que conlleva únicamente oposiciones binarias (por ejemplo, dominación-autonomía).

decir, las representaciones culturales transmiten el mensaje de un tiempo que se materializa en un espacio, “que media entre lo histórico y lo discursivo” (ídem).

Los Ejes semánticos

Para efectuar el análisis de discurso, hemos construido los ejes semánticos, o compuestos dialécticos de significación, de acuerdo con las definiciones propuestas por sociólogos como Toënnies, Weber, Elias y Camacho, antropólogos como Anderson e historiadores como Le Goff.

Los ejes semánticos los resumimos en cinco: (i) dominación – autonomía, (ii) cultura - naturaleza, (iii) tradición - modernidad, (iv) nación – naciones y (v) individualidad - colectivismo. Cada uno de estos ejes semánticos los asumimos en oposición binaria, siguiendo la sugerencia greimasciana, como se explica a continuación:

Dominación-Autonomía

La dominación, en el sentido weberiano, 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, eventualmente, a acumulaciones económicas distintas. En este sentido, un derivado de dominación es el acceso a recursos materiales.

Stam y Shohat explican que las culturas están inmersas en dinámicas de dominación histórica las cuales, aún hoy, privilegian a los colonizadores (2002) y en los colonizadores a todos sus representantes: la etnia caucásica, la clase burguesa, la religión católica.

El tema que hemos opuesto a dominación es autonomía. La dominación y obediencia forman la base de un entramado que organiza a un grupo humano cuando ambas se consideran socialmente legítimas. En oposición, la autonomía refiere directamente a la capacidad de asumir la ley (nomos) de manera individual (auto).

La ley es la sacralización de la hegemonía, de manera que asumir individualmente la ley significa (a) el reconocimiento de la misma y (b) legitimar su carácter hegemónico. En este marco social la deslegitimación de la hegemonía ocurre cuando un individuo o un grupo social se convierte en sujeto de derecho y se transforman las relaciones de dominación y obediencia, socialmente aceptadas. Aquí estaríamos frente a una situación de crisis de la hegemonía cuya solución puede ir desde la negociación hasta la revolución según se trate de sociedades con regímenes dictatoriales o democráticos.

Cultura-Naturaleza

Según 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:). Así, definimos naturaleza como los espacios donde predomina «lo salvaje» tal y como lo define Le Goff, es decir todo aquello que no ha sido mediatizado por el ser humano y se diferencia de cultura porque esta segunda es la naturaleza mediatizada para dar respuesta a necesidades concretas. En este mismo sentido, la cultura también la entendemos como: “el conjunto de respuestas que las sociedades dan a las necesidades concretas de sus integrantes, ya sean grupos o individuos” (Ortiz y otros, 1996: p.1) o como “la producción que se desprende de la interacción entre los seres

humanos y su entorno. Estas respuestas están menos o más cerca de la naturaleza” (Camacho 1982: 159). En un *continuum* de acciones encontramos respuestas más elaboradas y lejanas a la naturaleza que otras.

Tradición- Modernidad

Tönnies¹⁵ diferencia el orden social (a) tradicional del (b) moderno. Explica que el primero se basa en el consenso de las voluntades y se “ennoblece mediante las tradiciones, las costumbres y la religión” (1974: 66). Las tradiciones y las costumbres se definen como prácticas legitimadas por su repetición a lo largo del tiempo; la religión es definida como el conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales de conducta y de prácticas para darle culto. Una derivación de tradición, que se aplica prioritariamente a Centroamérica, es la de exclusión. En tanto la tradición sea vista como una amenaza para la clase dominante, esta implica exclusión¹⁶.

El orden social impuesto¹⁷, aquel derivado del positivismo es el mismo que Tönnies define como orden social moderno, aquel que se basa en la unión de las voluntades racionales, “descansa sobre convenios y acuerdos, es protegido por la legislación política y encuentra su justificación ideológica en la opinión pública” (1974: 66).

¹⁵ Tönnies distingue entre *Gesellschaft* y *Gemeinschaft*. La primera se traduce al castellano como sociedad y la segunda como comunidad. La primera se enfoca en el conocimiento de la naturaleza visible a ella pertenecen la noción del estado, la mercantilización la vida nacional y la vida de ciudad; la segunda se enfoca en la creencia de seres invisibles, espíritus y dioses, a ella pertenecen la vida de familia y la vida de aldea anteriores al pacto o transacción, la legislación y la opinión pública.

¹⁶ La tradición en otros contextos es un lujo que algunos se pueden dar (i.e. las cofradías en España); sin embargo, en Centroamérica está relacionada con los grupos que no han sido sometidos al orden impuesto.

¹⁷ En Centroamérica, el orden social moderno ha sido impuesto a otros órdenes sociales tradicionales. En este sentido se ha creado una contradicción original: un orden que debía descansar sobre convenios y acuerdos ha sido forzado sobre un grupo y, por eso, podemos hablar de una modernidad forzada.

Nación- Naciones

Este binomio resulta de gran utilidad para el tratamiento de los temas y problemas que aquí nos ocupan. Inspirados en Anderson (2006: 23), asumimos la idea de nación como: “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Este antropólogo ve en la comunidad religiosa y el reino dinástico los antecedentes culturales más próximos de la nación.

La nación, así entendida, nos ayuda a considerar la diversidad de comunidades con un pasado de larga data que hunde sus raíces en el pasado prehispánico. A partir de la colonización europea tales comunidades han experimentado una sucesión de presiones, producto de la aplicación de modelos severos de dominación y explotación. El resultado ha sido la transformación y la adaptación, pero también la supervivencia de una multiplicidad de comunidades.

En Centroamérica, siguiendo esta acepción, la nación parece más una “obra de ingeniería social” que, sin embargo, está inacabada. Las desigualdades sociales, las contradicciones de distribución de recursos y la violencia engendrada han dejado al descubierto la incapacidad de los Estados centroamericanos de proponer las dos condiciones necesarias para crear una ciudadanía: justicia y pertenencia (Morales, 2007: 25). Estas faltas han obstaculizado también la construcción de un espacio de “compañerismo profundo” indispensable para la nación entendida por Anderson (2006: 25).

Estas contradicciones y la consecuente atomización de los grupos centroamericanos son el telón de fondo de las películas analizadas. Las consideraciones anteriores nos llevan a plantearnos el tema de la nación en varios planos de efectividad.

Por una parte distinguimos el plano de la oficialidad de los Estados-Nacionales organizados formalmente según el legado de las democracias liberales y que constituyen sujetos políticos de primera línea. Estos Estados han tejido la urdimbre de la legitimidad a partir de la representación de esa comunidad política imaginada, aquí referida.

En un segundo plano distinguimos otras comunidades atrapadas en los límites geográficos de la nación oficial, que son aquellas en las que los discursos oficiales no son más que el listado de realidades por construir (Delannoi y Taguieff, 1993:11). De igual manera, la falta de justicia y pertenencia han hecho que los regímenes de ciudadanía suelen ser sólo pomposas pretensiones de la burocracia estatal¹⁸. La movilidad de estas comunidades se detiene en las fronteras internas e invisibles.

Hay entonces, una tensión entre la nación oficial y las comunidades recluidas en la profunda marginalidad social que caracteriza la historia de Centroamérica. La pregunta que trata de responder este eje semántico es ¿a cuál “comunidad imaginada” pertenece cada uno de los personajes en estas películas? De esta manera, buscamos oponer nación a naciones con el fin de hacer ver la posibilidad de la diferencia, tomando en cuenta la tensión entre unidad y diversidad siempre presente en los estudios sobre Centroamérica (Pérez, 1987: 12).

Proponemos naciones, como la contraparte de este eje semántico, que vendría a ser pluralidad de compañerismos, uniones religiosas o de condiciones similares que

¹⁸ Sobre el éxito de los proyectos de Estado Nación en cCentroamérica, Pérez (1987, 12) nos comenta: «En un viaje reciente me tocó volar, en una parte del trayecto [...], sentado a la par de una india guatemalteca que hablaba el castellano con poca soltura. Al acercarnos a Ciudad de Guatemala llené su tarjeta de desembarco (la señora era analfabeta). Cuando pregunté por su nacionalidad no pareció comprender la pregunta ; insisto: -¿Es usted guatemalteca ? -No- respondió con seguridad- soy de Totonicapán. - ¿Vive usted en Totonicapán ?, pregunto en seguida. -No- es la respuesta-, yo vivo en Ciudad de Guatemala. Para poner la fecha exacta de nacimiento y el número de pasaporte debo pedirle el documento, el cual acredita, con la pomposidad y suficiencia de las modernas burocracias, que se trata de una ciudadana de Guatemala. La anécdota trasciende la historia la simple curiosidad porque ese diálogo no puede entenderse sin un recurso a la historia; a un pasado de siglos que vive todavía y se mueve».

impulsen alguna solidaridad entre los grupos de individuos. Una derivación de naciones es la de los grupos que no han sido incluidos en el proyecto de Estado-Nación o que han quedado atrapados en un proyecto de Estado- Nación que no los ha incluido.

Por último, y por el carácter de análisis interpretativo de la producción cinematográfica que nos ocupa, cabe tener en consideración la “nación centroamericana”. Aquí nos preguntamos si el cine tiene alguna posibilidad de contribuir a esa obra de ingeniería social que es la construcción de la nación.

Individualidad- Colectivismo

La individualidad es la actitud según la cual se actúa para privilegiar a los seres humanos particulares y no a los seres humanos como grupo. Según Elias, si bien en la actualidad las funciones de protección y control grupal han perdido protagonismo y, por lo tanto, “dentro de las sociedades estatales, más amplias, altamente centralizadas y cada vez más urbanas, el ser humano individual depende más de sí mismo” (Elias, 2000: 143) en el mundo ‘antiguo’ “la pertenencia a clanes, o también a tribus o al Estado, desempeñaba un papel fundamental en la concepción de los seres humanos” mientras que la existencia de los individuos era insignificante¹⁹.

El término ‘individualidad’ lo oponemos directamente a colectividad o colectivismo, es decir: comportamiento que favorece a un grupo o colectivo de individuos. Una consecuencia de la colectividad es la unión (vínculo entre uno o más elementos) y su contrario, la (des)unión, una consecuencia del individualismo. Elias

¹⁹ “por lo visto [en las sociedades antiguas] entre las capas creadoras de lenguaje de su sociedad, y especialmente entre quienes manejaban el lenguaje escrito, no existía ninguna necesidad de formular un término universal que indicara que todo ser humano, sin importar a qué grupo perteneciera, es una persona autónoma, única, distinta a todas las demás, y que, al mismo tiempo, diera expresión a la elevada valoración de tal singularidad” (Elias, 2000:182).

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.

Cada uno de estos ejes semánticos es visto, al menos en uno de los semas, como un síntoma de la hegemonía. Como esta opera a través de la dominación, contemplamos la vinculación de los ejes semánticos y la relación de ese tejido con las construcciones ideológicas a la hora de interpretar los textos cinematográficos. Cada eje semántico es visto como un síntoma de esa dominación, o la ausencia de este.

Condiciones de producción

Para la segunda perspectiva, es decir la sistematización de las condiciones de producción, se han utilizado los datos desprendidos de las entrevistas, hechas sobre el tema de las condiciones de producción, a los sujetos (los/as realizadores) -Jaugey, Lara, Rosal y Yasin- y la consulta a las entrevistas hechas por diferentes medios de comunicación al realizador y al guionista -Mandoki y Torres-. Para las entrevistas se utilizó la guía de entrevista expuesta en el anexo 6.

Las condiciones de producción narradas en estas entrevistas han sido sistematizadas desde la perspectiva de Hall (1980: 166), quien nos habla de cinco factores que intervienen en la producción cultural: (i) condiciones tecnológicas, (ii) relaciones de producción tanto internas como externas, (iii) valores profesionales, (iv) ideología de los propietarios y (v) conocimiento de las convenciones genéricas.

Contextualización histórica

Dentro de la tercera y última perspectiva, la que considera el contexto, hemos puesto especial atención a los aportes documentados desde el estudio de la historia social. El conocimiento histórico nos ha dado explicaciones de los modelos de desarrollo social que han seguido los países estudiados.

Más allá de la explicación de Mahoney, es decir que en Centroamérica se pueden detectar por lo menos tres modelos de desarrollo social: (a) el derivado del liberalismo radical, para el caso de Guatemala y El Salvador, (b) el derivado del liberalismo reformista, para el caso de Costa Rica y (c) el derivado del liberalismo abortado, para el caso de Nicaragua y Honduras, hemos detectado particularidades descubiertas por la investigación histórica, que nos ayudan a contextualizar los tres casos de estudio propuestos.

Desde un acercamiento a (i) el devenir histórico que ha hecho de cada país centroamericano un espacio con sus condicionantes particulares y (ii) las condiciones sociales que permiten condiciones de producción diferentes; esperamos ofrecer un marco de situación desde donde apreciar cada una de las películas centroamericanas.

3: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN:

¿Cómo se representan las realidades sociales y sus actores en la producción cinematográfica de la región centroamericana?

4: OBJETIVOS

- **OBJETIVO GENERAL:**

Analizar cómo se representan las realidades sociales, y sus actores, en la producción cinematográfica de la región centroamericana.

- **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- 1- Identificar las representaciones culturales en las películas *Cinema Alcázar*; *De larga distancia*; *Voces inocentes*; *Las Cruces...Poblado Próximo*; y *El Camino* a partir de la búsqueda de ejes semánticos predeterminados en cada película analizada.
- 2- Identificar las condiciones de producción en las que fueron creados los textos cinematográficos centroamericanos entre 1997 y el 2007.
- 3- Considerar los condicionantes históricos, políticos y culturales útiles para el análisis de la producción cinematográfica propuesta.

5: ESTRATEGIA METODOLÓGICA

El tema de las representaciones culturales centroamericanas es complejo, diverso y por ello nos parece conveniente escrutarlo desde varias disciplinas²⁰. Hemos elegido combinar por lo menos cuatro enfoques disciplinarios distintos: la historia, la antropología, las ciencias políticas y la semiología.

Es decir, tenemos en primer lugar conceptos que vienen de las ciencias políticas, la antropología y la historia. Estos conceptos nos ayudan a analizar semiológicamente las cinco películas para detectar personajes, temas y situaciones recurrentes en el corpus; por otro lado, tenemos información de los contextos inmediatos en los cuales surgen y transfondo histórico que provocaron las circunstancias sociales en las que estas películas nacieron, como producciones culturales.

Este es un estudio analítico. La propuesta es descomponer formalmente los textos audiovisuales del corpus en relación con ciertas categorías conceptuales que se han descrito en la *perspectiva teórico-metodológica*.

Del análisis de las películas, por medio de conceptos derivados de otras disciplinas, esperamos crear un nuevo panorama sobre las representaciones culturales macro espaciales o regionales que se leen en la narrativa de estos textos cinematográficos.

Cada película se desglosó en ejes semánticos, a los cuales los introduce una doble exposición de ámbitos extradiscursivos relevantes:

- (1) El primer ámbito es el de las condiciones de producción de las cinco obras cinematográficas. La sistematización de estas condiciones de producción se hizo con la ayuda de los factores expuestos por Hall (1980). Tomando en

²⁰ Ver referencia a Gaínza, en el pie de página de la página 11.

cuenta el estado actual del conocimiento sobre este tema, se hicieron entrevistas directas a cada/o una/o de las/os realizadoras/es de estas películas o se aprovecharon las que aparecen en fuentes especializadas, sobre todo publicadas en Internet.

- (2) Por otro lado, los contextos históricos más relevantes que nos expliquen situaciones vistas en las películas. Una síntesis de los procesos históricos que han sido documentados en la investigación sobre la historia de Centroamérica.

Luego, desde el ámbito discursivo, se hizo un análisis comparativo de los problemas, las situaciones y los recursos narrativos y estéticos utilizados en cada una de las películas, acentuando el enfoque sobre las representaciones culturales que llevan hacia una noción regional. Aquí se evaluaron conjuntamente los resultados del análisis de las categorías en cada texto filmico, con el fin de identificar las coincidencias que se infieren de estos textos.

Es importante destacar que este análisis se hizo pensando en ‘la construcción de pertenencia a partir del cine’ que explican Shohat y Stam. Esta construcción es múltiple, como viene de voces diversas no construye un solo discurso; la multiculturalidad la alimenta, de manera que se aleja de “una idea de nación unitaria [que] apaga la ‘polifonía’ de voces sociales y étnicas dentro de las culturas heteróglotas” (2003:279).

Cuadro 2: Número de secuencias por película

Película	<u>Cinema Alcázar</u>	<u>De larga distancia</u>	<u>Voces inocentes</u>	<u>Poblado próximo... Las Cruces</u>	<u>El Camino</u>
Número de secuencias	4	7	27	30	17

A cada una de las películas se la sometió al siguiente proceso:

- A) se dividieron por secuencias y se hizo una descripción de cada una de ellas. En este nivel se intentó dar un resumen sinóptico de cada secuencia (ver anexos 1-5). La unidad básica de la descomposición descriptiva y la recomposición analítica fue la secuencia.
- B) se buscó, en cada secuencia, la presencia de los siguientes ejes semánticos, anteriormente expuestos, de acuerdo con la presencia de un sema o su opuesto²¹.
- C) una vez indagados los ejes semánticos descritos, se determinó la inclinación dada a las categorías en la estructura narrativa de las películas analizadas. El método de análisis es cualitativo, pues las 10 categorías se eligieron con la intención de detectarlas en cada secuencia y evaluar la importancia de estas en las historias. La intención es analizar cómo se representan las problemáticas haciendo referencia a las secuencias donde se detectan recursos narrativos que expongan alguno de los semas. Las secuencias exponen, sobre todo, relaciones entre personajes y entre estos y los hechos los espacios sociales o naturales en que se desenvuelven y
- D) Se realizó una síntesis en la que se evaluaron conjuntamente los resultados del análisis de las categorías en cada texto fílmico, con el fin de explorar a la luz de este nuevo estudio *rasgos culturales comunes* regionales que se infieran de estos textos.

²¹ Cada eje semántico se ha definido de manera dialéctica, oponiendo dos semas contrarios, según la propuesta greimasiana expuesta en el apartado anterior.