

6: RESULTADOS

La guerra

“... (el cine) destruye la imagen doble que cada institución, cada individuo ha constituido delante de la sociedad [...] significaría que la imagen, las imágenes (...) constituyen la materia de otra historia que no es la Historia; un contra análisis de la sociedad”

Marc Fero

Para este caso de estudio hemos examinado un largometraje guatemalteco y uno salvadoreño. Cada una de las producciones se ha concretado de manera totalmente distinta, por lo tanto exponemos el caso de cada productora por separado.

1a Condiciones de producción de Guatemala y El Salvador

1a 1 Casa Comal

Después de la firma de la paz en Guatemala, en 1996, la preocupación política se centró en reconstruir una sociedad sanada de las tantas heridas provocadas por la guerra. Las organizaciones sociales llamaron a financiar programas de desarrollo económico y cultural. Entre estos, la cooperación internacional promovió, y sigue promoviendo, proyectos educativos, de sensibilización, que argumenten la producción cultural. Estas organizaciones partieron del supuesto de que había una nueva cultura que proponerse, una cultura que permitiera la tregua entre los habitantes indígenas, mestizos, ladinos y no-indígenas de Guatemala.

En el marco de estas prioridades, nace Casa Comal, en Ciudad Guatemala. Esta Organización trabaja en diferentes áreas, en la formación, producción y difusión del arte en general, su prioridad es la cinematografía. Realiza concursos de guión, festivales de cine a nivel centroamericano, talleres de edición, escritura y dirección.

Casa Comal tiene como objetivo directo financiar productos culturales que ayuden a procesar dolores sociales y, de esta manera, contribuir al desarrollo. Su

función se inscribe en el desarrollo, no en el lucro, y canaliza fondos de países desarrollados para actuar en la región centroamericana.

La fundación de Casa Comal contribuyó de manera decisiva a catapultar la, hasta hace una década débil, producción cinematográfica guatemalteca (ver gráfico 1). Por un lado, ha promovido la formación en el campo audiovisual. Por ejemplo, desde el 2006 ha abierto la carrera técnica en Cine y Televisión en colaboración con la Escuela de Comunicación Social de la Universidad de San Carlos en Guatemala, donde se estará adaptando el *pensum* del primer año del Curso Regular de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba¹ a la realidad guatemalteca (Casa... 2008).

Por otro lado, ha traído a Guatemala la infraestructura tecnológica necesaria para hacer cine. *Poblado próximo... Las Cruces*² es una entre, por lo menos, siete películas que se han producido en Guatemala desde que se inició este proyecto (Contreras, 2007).

Auspiciada por el gobierno de Noruega, a través de la Agencia Noruega para el Desarrollo (NORAD), Casa Comal nace con el propósito de “crear un espacio que genere y cultive el arte en sus diferentes expresiones y que, al mismo tiempo, cumpla con la labor de difundir la cultura y todos aquellos productos artísticos que contribuyan a la construcción de una nueva cultura de paz” (Casa... 2008).

¹ El papel que las instituciones de formación para la disciplina de la producción audiovisual han cumplido en la región es clave a la hora de considerar las condiciones de producción. En Casa Comal trabajan una docena de graduados de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba. En el caso de *Las Cruces* de los nueve integrantes del equipo de producción, seis son graduados de esta escuela.

² Con un costo de 150.000 dólares estadounidenses *Poblado próximo...Las Cruces* logró salir a la luz pública gracias al aporte económico y los subsidios de la Organización Holandesa para el Humanismo (HIVOS), la Embajada Noruega en Guatemala, el Ministerio Noruego de asuntos exteriores y Canal 3 de Guatemala (Casa Comal, 2008).

La articulación entre las políticas estatales, promovidas desde Casa Comal, y el financiamiento extranjero, en este caso noruego, han construido un espacio cultural que a la larga ha atraído la inversión privada hacia la producción cinematográfica en Guatemala.

Así lo explica Elías Jiménez en la entrevista dada en el 2005 a Contreras (2007): “Para empezar, la iniciativa privada y el Estado han pensado en algún momento apoyar la cinematografía nacional como una política de funcionamiento. Entonces hay esperanzas”.

Esta articulación ha permitido relaciones de producción internas que han financiado -es decir, han pagado salarios, alquiler de oficinas, trámites de producción- un ambiente laboral adecuado para la producción cinematográfica profesional.

Por otro lado, en cuanto a las relaciones de producción externas, Casa Comal también ha permitido una distribución aunque modesta, de sus películas. Esta exhibición y distribución, que no es industrial³ ha alcanzado a una audiencia importante.

Se podría decir que los propietarios de Casa Comal son los responsables, en Guatemala, de administrar los fondos provistos por la Agencia de Cooperación Noruega y los consecuentes fondos provistos desde el gobierno guatemalteco. Ellos fueron seleccionados como figuras destacadas dentro de las organizaciones de producción artística guatemalteca para esta administración. En este sentido, los propietarios, en realidad, son administradores.

³ Se basa más bien en la itinerancia de sus películas por los festivales de cine alternativos, entre ellos el Festival Centroamericano de Cine Ícaro promovido por ellos mismos.

Los valores profesionales de Casa Comal, como explica Rosal, están insertos en la dinámica pluralista en la que nace y vive esta iniciativa:

“En Casa Comal parte de la política es crear vínculos con los sectores más disímiles de la sociedad, y así como pudimos entrar al medio de la prostitución y las pandillas juveniles, también tenemos convenios de cooperación con el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores para la realización del Festival Ícaro, y estamos ambas partes tratando de hacer crecer esos convenios. Tenemos buena relación con la iniciativa privada, a través de los circuitos de las salas de cine y los canales de televisión, así como también con la cooperación internacional que nos apoya. Estamos pues abiertos y en colaboración mutua con todos los sectores” (Contreras, 2007).

La apertura intelectual y social de quienes dirigen y administran Casa Comal ha permitido la construcción de una experiencia exitosa en el afán de producir espacios artísticos que deriven en un cine independiente y centroamericano. Una de las prioridades más fuertes de este proyecto es precisamente crear los espacios para que el gremio se conozca y se sienten las bases para una industria cinematográfica a nivel regional. En este sentido, el Festival Ícaro “se ha convertido en el festival de cine más importante de Centroamérica. Se realiza [...] en Guatemala, la penúltima luna llena de cada año, y recorre cada país centroamericano con lo mejor que se presenta durante el festival” (Contreras, 2007).

Con un promedio de 200 trabajos procedentes de todos los países desde Belice hasta Panamá, Casa Comal cuenta con varias características que lo han hecho un buen representante del cine de la región, entre ellas un jurado compuesto por impulsores del audiovisual en todos los países centroamericanos.

En el caso de *Poblado próximo... Las Cruces* -proyecto que nació con la intención abierta de tocar e ‘intentar sanar’ las heridas que había dejado el reciente proceso de guerra en Guatemala- Casa Comal asumió y justificó su producción como una cinematografía hecha para “a partir de eso, ir construyendo una nueva

Guatemala” (Contreras, 2007). La historia de la película⁴ le da una oportunidad a la memoria colectiva guatemalteca de separarse del dolor generado por la guerra y sanarlo.

En esta misma entrevista, hecha a Elías Jiménez y Rafael Rosal, antes de la producción de *Poblado próximo... Las Cruces*, explica Rosal que “el tratamiento general es bastante documental, trataremos de reproducir lo más fielmente posible las condiciones tanto de la aldea, como de los guerrilleros y del momento histórico que se estaba viviendo” (Contreras, 2007).

La ideología de los productores de *Poblado próximo... Las Cruces* responde a los valores profesionales expuestos anteriormente. Se teje alrededor del esfuerzo por promover la tregua entre los grupos que se vieron afectados por el violento conflicto armado.

La paz viene desde la producción y se nota, como veremos más adelante, incluso en la diégesis. Por ejemplo, aunque Cuba estuvo acusada en su momento de ser una aliada política de la guerrilla, y, por lo tanto, de ser enemiga del gobierno guatemalteco representado en su ejército, este conflicto no se ve particularmente reflejado en la historia de *Poblado próximo... Las Cruces*.

En el 2006 un 66% del equipo de producción de la película analizada fue formado cinematográficamente en Cuba y el gobierno guatemalteco, representado en su Ministerio de Cultura, ha colaborado con la institución productora. Aunque los puntos de vista que parecían irreconciliables 10 años atrás, a la hora de la firma de los

⁴ Descrita por su mismo director: “...existe un grupo de guerrilleros que están dispuestos a defender una aldea que se sabe va a ser masacrada [...], y vamos descubriendo que no todo es totalmente bueno, ni totalmente malo, en ninguno de los bandos. Es un deseo de aportar a esa reconciliación nacional con nuestro pasado inmediato. Ahondamos más en los conflictos personales que en las posiciones ideológicas o las razones que motivaron la guerra. Esa historia ficticia, pero que pudo ser verdad, la tratamos de vincular con el presente a través de lo que es el esclarecimiento histórico y todo el proceso de exhumaciones y entierros. El entierro tiene un significado muy especial, ya que es también enterrar lo que vivimos, pero tratando no sólo de olvidarlo, sino de absorberlo, procesarlo y que nos sirva para el futuro” (Contreras, 2005).

acuerdos de paz, ahora se toleran. Esto prueba el esfuerzo que se ha hecho por garantizar la pluralidad dentro la sociedad guatemalteca.

Las circunstancias culturales y sociales que permitieron la producción de *Poblado próximo... Las Cruces* concuerdan con las descritas por Torres y Aguilera (1998) como de la segunda etapa del proceso de reconciliación. Esta es, las que permiten llevar a la práctica los acuerdos que posibiliten respetar la pluralidad. Una política cultural que mira a los sujetos y que los integra independientemente de las propuestas ideológicas.

A pesar de las pretensiones de hacer de *Poblado próximo... Las Cruces* un drama documental, pensamos que se inscribe en el género del realismo dramático. Su relato ahonda «más en los conflictos personales que en las posiciones ideológicas o las razones que motivaron la guerra» (Contreras, 2005). Su propuesta es la de reconciliar las diferentes posiciones ideológicas para construir un nuevo sentido de pertenencia guatemalteco.

Desde las “estéticas de las resistencias”, *Poblado próximo... calza con lo que* Shohat y Stam (2002: 282) definen como “el cine de la posmodernidad y lo arcaico”. Este cine es descrito como uno que supera «las convenciones formales de realismo dramático en favor de modos y estrategias como [...] el realismo mágico, la modernidad reflexiva, y la posmodernidad resistente».

Shohat y Stam se extienden en la idea de que estas estéticas «tienen sus raíces en tradiciones culturales neorrealistas, a menudo nooccidentales o paraoccidentales»; *Poblado próximo* se adecua a la descripción de esta última sobre todo porque aparecen «otros puntos de vista sobre la vida colectiva» (Ídem). Estas particularidades se examinarán más adelante.

Por ahora, es necesario dejar claro que *Poblado próximo...* no toma a los k'ichés como una cultura pintoresca que ayude a pintar un telón de fondo para una historia propuesta “desde occidente” sino escucha las peticiones de estos indígenas y contextualiza su naturaleza y vida cotidiana con lo que ayuda a la audiencia a entender la complejidad del problema.

Aunque esta exposición es apenas sugerida ayuda a tomar con naturalidad la existencia y demandas de un grupo social particularmente diferente como es el de los indígenas y de paso expone la violencia de la que son objeto “desde adentro”.

1a 2 Altavista Films

La idea de *Voces Inocentes*, surgió en Los Ángeles. El guión lo escribió Oscar Orlando Torres mientras trabajaba como transportista en Los Ángeles (Karten, 2005). Torres, al igual que miles de migrantes salvadoreños, trabajaba en el sector de servicios en el estado de California. Con la ayuda “del establecido director Luis Mandoki” pudo “reflejar la cruda rudeza de su infancia, en medio de la guerra civil que el bravo pueblo de El Salvador sufrió durante los ochenta” (Bort, 2007).

La génesis de *Voces Inocentes* es diferente de la de las otras películas centroamericanas. Da la impresión que de la misma manera en la que Torres le propuso a Mandoki desarrollar su guión sobre la historia de la guerra en El Salvador, su propia historia personal, algún otro cineasta pudo proponerle desarrollar la historia sobre la guerra en las Islas Malvinas. Así lo describe el mismo Mandoki: “Oscar escribió el primer guión y me lo entregó mientras filmábamos un comercial juntos. Tres días después lo llamé y le dije que quería trabajar este guión con él, ya que era uno de los retratos más vívidos de la guerra que había escuchado” (Bort, 2007).

Una vez dirigida por Mandoki, cineasta mexicano radicado en Los Ángeles con más de siete películas en su trayectoria (Ávila, 2005), la historia de El Salvador se inserta en la industria cinematográfica hollywoodense que describía Elías Jiménez tan lejana a su realidad guatemalteca: “Las únicas complicaciones las riges el mercado, no los dueños de los cines, y dentro del mercado, ya sabemos que el cine hollywoodense tiene medios avasalladores, por lo que uno tiene que buscar estrategias para su película” (Contreras, 2007).

El hecho de que una distribuidora para cine como Altavista Films, o para DVD Manga Films (ver anexo 8) la acogiera, eximió a *Voces Inocentes* de las situaciones precarias descritas en las crónicas de producción de las otras películas.

Para Mandoki, inserto en la industria cinematográfica, ya no existen las luchas por argumentar que su trabajo impulsará el desarrollo social y que por este motivo es importante apoyarlo con los fondos de Organizaciones No Gubernamentales, como en el caso de Camila Films o Terco Producciones (ver Segundo Capítulo); tampoco las deudas familiares fueron necesarias, como en el caso de Producciones Astarté (ver Tercer caso de estudio).

Aunque para los estándares hollywoodenses *Voces Inocentes* es una película de «bajo presupuesto» (Karten, 2005) costó más y tuvo más privilegios de distribución que cualquiera de las otras películas analizadas para este trabajo.

Además, contó con una infraestructura tecnológica más sofisticada que cualquiera de las otras películas. Por ejemplo, las tomas de *Voces Inocentes* nos enseñan con frecuencia perspectivas hechas con la ayuda de una grúa⁵, mientras que ninguna de las otras películas recurre a esta máquina.

⁵ El costo de una grúa oscila entre 300 y 500 dólares estadounidenses diarios en los países centroamericanos.

Con un costo de por lo menos 500.000 dólares estadounidenses⁶ tuvo la ventaja de ser producida por el mismo Mandoki en conjunto con Alejandro Soberón Kuri y Lawrence Bender⁷. Esto le permitió establecer relaciones de producción internas de carácter industrial. Es decir, en este caso la producción cinematográfica es una inversión a la cual se le cobrará una ganancia que se desprenderá de la taquilla. En este sentido, los costos de producción están cubiertos.

Por otra parte, el hecho de que su director y productores fueron formados en las escuelas de cine reconocidas en Hollywood: London College of Print y London College of Communications (Ayala, 2008), inscribió a *Voces Inocentes* en un camino diferente al que se vieron obligadas a llevar las otras películas. Prueba de esto es la distribución a cargo de las empresas profesionales como Altavista Films y Manga Films, la cual garantizó la fluidez de las relaciones de producción externas; es decir, una distribución sistemática y dinámica.

Una vez inserta en la industria cinematográfica, la lucha por alcanzar los festivales de cine ya estaba ganada y la distribución asegurada. *Voces inocentes* es, al día de hoy, con mucho, la película centroamericana más comentada en los medios de comunicación. Tanto periódicos salvadoreños como estadounidenses, tanto sitios web alternativos como sitios web y medios de comunicación de corriente principal (*mainstream*) han entrevistado a sus productores (Karten, 2005; Bort, 2007; Ayala, 2008).

El sitio web de la película exhibe más de sesenta y tres notas en prensa (*Voces Inocentes*, 2008) que resumen las apreciaciones que desde El Salvador y EE.UU.

⁶ El costo económico de *Voces Inocentes* no pudo ser precisado a tiempo para este trabajo. En los sitios en los que hemos consultado hablan de 'una película de bajo presupuesto para el estándar hollywoodense'. Es decir, alrededor de 300.000 dólares estadounidenses. Sin embargo, notamos que en la producción de esta hay tecnología (i.e.: grúa, simuladores de bombas y disparos) que han de haber subido el costo de producción al monto especulado.

⁷ Productor de Hollywood con más de tres películas por año (Internet Movie Data Base, 2008).

provocó esta película. Por otro lado, el hecho de que Manga Films la distribuya le ha permitido estar en negocios de alquiler de video en Europa, EE.UU. y Latinoamérica.

Aunque la ideología de los propietarios de Altavista está, sin duda, inserta en la lógica hollywoodense, que produce «una forma de cine ‘dominante’ estilísticamente conservador, ideológicamente reaccionario, y producido en masa» (Shohat y Stam, 2002: 26), el director de *Voces Inocentes* insiste en que el tema devuelve la «realidad de la guerra» y, por medio de la exposición de la crudeza de un conflicto bélico, termina reelaborando el discurso que aboga por la búsqueda de la paz. La paz y la búsqueda de la convivencia libre de violencia son los valores profesionales en *Voces Inocentes*.

Por último, el género en el que se inscribe es el del drama realista. El realismo expuesto en *Voces Inocentes* intenta hacer catarsis del «abuso sufrido por las víctimas de la guerra» (Amnistía Internacional, 2005).

Desde el realismo dramático, expuesto a través de unas 27 secuencias, de las cuales 10 tienen escenas de tirotos, disparos y violencia bélica en general (ver tabla 1.2); Mandoki y Torres nos advierten de la pesadilla que implica vivir en medio de una guerra, sobre todo si se involucran niños en ella.

Voces inocentes es un película, cuya producción expone la paradoja centroamericana: mientras es la película con menos equipo humano centroamericano - hasta los actores y actrices son mexicanos- se podría decir que es la película que con más éxito se ha producido, distribuido y exhibido sobre un tema centroamericano entre 1997 y el 2007.

1b La violencia bélica en Guatemala y El Salvador

Dentro del caso de estudio de la guerra, encontramos dos películas unidas en la denuncia de los abusos que se dan en el contexto de un conflicto bélico. Ambas películas han sido producidas en países que han sido afectados de manera particularmente traumática por conflictos armados.

El hecho de que *Poblado próximo... Las Cruces* se desarrolle en un poblado indígena como centro de batalla entre el ejército y la guerrilla es altamente significativo para la historia guatemalteca⁸, ya que nunca antes se había representado en la ficción cinematográfica este tipo de acontecimientos desde adentro.

Poblado próximo... es una historia que narra la batalla entre un grupo de la *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* (UNRG, los compas) y el ejército guatemalteco (los pintos) a mediados de la década de 1980. Esta batalla se dio en una aldea de indígenas llamada *Las Cruces*, la cual los pintos iban a invadir y los compas intentaron defender.

El relato está guiado por historias personales que nos explican los delicados giros que dan los seres humanos en un conflicto bélico y cuántas eje semánticos pesan a la hora de tomar decisiones de vida o muerte (ver anexo 1).

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

⁸ En Guatemala, “el ejército sometió, sin mayores miramientos, a aquellas poblaciones de quienes se sospechaba que podían ser bases reales o potenciales de la guerrilla. Los núcleos más afectados por estas labores de contrainsurgencia fueron los poblados indígenas del norte de Guatemala, los que pagaron un alto costo en sangre por vivir en áreas en las cuales ha operado preferentemente la guerrilla. En la lucha antiguerrillera del ejército guatemalteco, se volvió proverbial la estrategia contrainsurgente denominada “tierra arrasada” que implicaba el desarraigo masivo de los pueblos indígenas y la destrucción de sus poblados” (Acuña et al, 2000: 478).

«En 1980, en El Salvador, estalló una guerra civil que habría de prolongarse durante 12 años. Lo que empezó como un conflicto agrario, terminó convirtiéndose en un brutal enfrentamiento entre el ejército salvadoreño y los campesinos organizados en el movimiento guerrillero FMLN. Cuscatancingo fue uno de los últimos pueblos atrapados entre la guerrilla y el ejército» (ver anexo 2, Prólogo).

La historia está narrada desde la perspectiva de un niño de 11 años, Chava, quien es una de las posibles víctimas del temprano (e, incluso en un contexto de guerra, ilegal) reclutamiento militar.

Si bien la inestabilidad social y política, la violencia y las situaciones de guerra han sido una realidad, con diferentes matices, en todos los países centroamericanos; durante el período de las películas estudiadas⁹ los muertos de El Salvador, Guatemala y Nicaragua podrían alcanzar más de un cuarto de millón de personas (Hall y Pérez*, 2001: 272; Torres, 1994: 187; Paringuax, 1999: 16). El drama vivido en estos países los señala como las principales víctimas de la crisis bélica centroamericana.

Las guerras de la década de los años 80 provocaron una “crisis de la sociedad total en Nicaragua, El Salvador y Guatemala” (Torres, 1994: 200) que afectó a toda la región. Honduras, como sede de la base militar estadounidense¹⁰, Costa Rica como albergue de grupos sandinistas y contras, sobre todo en su zona norte, quienes alimentaban el enfrentamiento en Nicaragua. Además, ambos países recibían refugiados y migrantes de cada uno de los estados en guerra. (Hall y Pérez, 2001: 272 y 273).

La mala distribución de la riqueza, la opresión política y la explotación económica de grupos, sobre todo minorías étnicas y rurales, son procesos que

⁹ Las producciones analizadas se desarrollan, cada una, alrededor de una de las etapas de los últimos conflictos: Poblado Próximo... Las Cruces se desarrolla en Guatemala entre 1986 y 1996 y Voces Inocentes en El Salvador en la década de 1980.

* Todas las citas de Carolyn Hall y Héctor Pérez Brignoli, James Mahoney, William Robinson y Verónica Córdova son traducciones libres hechas por la autora.

¹⁰ Fue durante la década de 1980 que Honduras “prestó el área fronteriza de su territorio para los desplazamientos de la Contra” y “cedió una parte de la zona central de su territorio para la instalación de una base militar norteamericana” (Acuña et al, 2000: 481).

provocaron una escalada de violencia que desencadenó en lo que algunos analistas etiquetan de *holocausto* (Torres, 1994: 185) en el caso de Guatemala y *matanza* en el caso de El Salvador. ¿Cuáles fueron los antecedentes de estas guerras centroamericanas?

Como nos explica Torres, “el sentido común nos deja ver la anécdota y la circunstancia. Las causas de un estallido de violencia, aunque pueden reastrearse en el largo plazo, son muchas y complejas” (Torres, 1998). Para empezar, habría que mencionar que la llegada de los españoles implicó la desestructuración de las sociedades autóctonas, y al mismo tiempo, previó un espacio para la reproducción de la mano de obra que fue la designación de tierras a las comunidades indígenas¹¹ (Pérez, 1987: 54-57).

En la segunda mitad del Siglo XIX, Centroamérica se inserta en economía capitalista mundial como productores básicamente de café y posteriormente de banano mientras que en el plano interno se perpetúan los métodos coheritivos de explotación típicos de sistemas precapitalistas.

En Guatemala y El Salvador los líderes políticos obstaculizaron, desde la independencia, las estructuras de administración comunal de la tierra; estimularon la expansión capitalista agraria y negaron protección a las comunidades campesinas y a los pequeños productores (cfr. Mahoney, 2001: 3).

Estas prácticas fueron heredadas de “un sistema semi-feudal, semi-capitalista” (Robinson, 2001: 543) que sometía a grupos en desventaja –es decir, indígenas,

¹¹ A partir de la independencia y con el proceso de imposición del sistema liberal y la reorganización de la economía mundial, los reformadores liberales en Centroamérica transformaron esas tierras comunales en tierras de propiedad privada. Estas medidas desestructuraron las comunidades indígenas (Cortés, 2003: 35). El proceso de privatización de la tierra creó un mercado de tierras y de mano de obra.

pequeños productores agrícolas– a una estructura económica a la que Mahoney llama liberalismo radical¹².

Apartir los años sesenta del Siglo XIX, los gobiernos liberales en Guatemala y El Salvador tuvieron tres ejes básicos de acción:

- (a) la reforma agraria, la cual reordenó la propiedad de la tierra y la mano de obra;
- (b) la desestructuración de las comunidades indígenas, vistas como un estorbo para el progreso de las naciones del área y
- (c) la centralización del poder, de modo que los centros de poder regionales se sometieran al poder del Estado central (Taracena, 1993: 168).

La inserción de las economías de estos países en el mercado mundial respondió desde el principio a las necesidades de las economías centrales (cfr. Torres, 1971:77-78). La dinámica económica que se generó a raíz de las exportaciones fue creando una organización que permitió el levantamiento de infraestructura poblacional, muchas veces sobre los poblados indígenas ya existentes, y de transporte. La educación estaba en manos de la iglesia y los negocios en manos privadas. La construcción de los Estados-nación en estos dos países estuvo cruzada por –y arrastró– las reformas liberales que provocaron la penetración de organizaciones territoriales comunales con el uso de la fuerza¹³; creando, en el largo plazo, un Estado nacional que, aún hoy, ha fallado en la empresa de integrar poblaciones diferentes de la dominante a pesar de que está compuesto por una heterogeneidad étnica y cultural en un, hasta, 60% de su población.

¹² “Esta época de construcción estatal y desarrollo agrario capitalista se llama típicamente el período de reforma liberal porque los líderes políticos quienes controlaban el gobierno adoptaron una variante centroamericana de la ideología del liberalismo” (Mahoney, 2001: 3).

¹³ “En Guatemala y El Salvador el aparato estatal permanente y el gobierno se fusionaron a través de un mandato militar altamente institucionalizado. Aún dentro de los estándares latinoamericanos, estos sistemas militar-autoritarios sobresalieron por el nivel extremo de represión que utilizaron para lograr la estabilidad política” (ídem: 262).

En estas circunstancias, cada intento por democratizar los recursos fue contestado por el aparato de élites militares y económicas quienes, al final, sistematizaron sus estrategias y establecieron regímenes autoritarios. El ejército institucionalizado endureció la polarización social y restringió el acceso a la riqueza.

El período liberal dejó tres consecuencias principales en la organización de Guatemala y El Salvador:

- (a) la militarización estatal por medio del reclutamiento obligatorio de indígenas y ladinos;
- (b) la polarización del poder y la desarticulación de tierras comunales o ejidales y
- (c) la relación estrecha entre el Estado, es decir la clase política, y la clase económicamente dominante (Mahoney, 2001).

Durante la primera década del Siglo XX, al igual que en muchas otras partes del mundo, se vivió la crisis desprendida del colapso de la economía. Esta forzó una reestructuración social, proceso que no terminó sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

En El Salvador, gobernaban organizaciones militares autoritarias que habían reprimido una y otra vez las organizaciones de resistencia¹⁴. Las organizaciones militares, convertidas en ejército, lograron traumatizar a los indígenas quienes después de la masacre de 1932¹⁵, “no intentaron más la recuperación de sus tierras,

¹⁴ “La explotación extrema de los trabajadores del campo, en El Salvador, permitió que estos se convirtieran en terreno fértil para la germinación de las ideas comunistas. La situación se tornó más difícil con la crisis de 1929, porque los hacendados hicieron sufrir los efectos de la caída de los precios del café a los trabajadores. El clima de tensión fue capitalizado por los líderes comunistas, y Farabundo Martí, uno de ellos, se convirtió en una figura prestigiosa en los sectores rurales” (Fonseca, 1996: 233). En 1932, los militares salvadoreños condenaron a muerte al fundador del Partido Comunista Salvadoreño Farabundo Martí.

¹⁵ La insurrección que se levantó contra el General Maximiliano Hernández Martínez, en enero de 1932, provocó una resistencia que acabó matando a más de 30.000 campesinos e indígenas en una noche. Los ‘rebeldes’ reaccionaban contra el despojo de tierras que habían sufrido por décadas. Este incidente se conoce como *la matanza* (Fonseca, 1996: 232)

ocultaron o perdieron su identidad y pasaron a formar parte de los sectores ladinos” (Fonseca, 1996: 233).

La población indígena de El Salvador se fracturó en una demografía ladina empobrecida y temerosa cuya principal característica fue, en el largo plazo, “la migración hacia los EE.UU.” (Cortés, 2003: 38).

La tensión entre los grupos con aspiraciones comunistas y el ejército creció durante la década de 1970 y polarizó al país. Con el derrocamiento del General Romero, en 1979, se instalaron durante tres años varias juntas que gobernaron en El Salvador¹⁶, la última de estas, apoyada por el ejército, mató a varios miles de civiles entre 1980 y 1981¹⁷ y provocó una respuesta de la guerrilla que desembocó en 12 años de guerra.

La guerra en El Salvador enfrentó a un ejército que defendía los intereses de la clase económica alta y el freno al ‘comunismo’, contra grupos que desarrollaron sus propias propuestas políticas y sociales y que, inspirados en la Revolución Sandinista, se activaron por medio de las armas¹⁸.

En síntesis, El Salvador vivió una guerra civil desde 1980 hasta 1992 en la que el enfrentamiento armado entre el ejército salvadoreño¹⁹ y el *Frente Farabundo Martí*

¹⁶ La primera junta proponía varias reformas entre las que destacan el pacto para respetar los derechos humanos, la desestructuración de la organización paramilitar oficial, la reforma agraria, la nacionalización de la banca y del comercio exterior, el reestablecimiento de las relaciones diplomáticas con Honduras y el fortalecimiento de los lazos con Nicaragua; el programa entero fue rechazado por ambos grupos: el de la extrema derecha y el de la extrema izquierda; la segunda junta retuvo el compromiso con las reformas pero apoyó la represión militar de la insurgencia (Hall y Pérez Brignoli, 2001: 266).

¹⁷ “Las víctimas incluyeron al Arzobispo Oscar Arnulfo Romero, asesinado el 24 de marzo de 1980, mientras oficiaba la misa. [esto se unió a los hechos] y en enero de 1981 el FMLN anunció la ‘ofensiva final’” (Hall y Pérez Brignoli, 2001: 266).

¹⁸ La guerrilla salvadoreña estaba “organizada por rebeldes jóvenes, estudiantes y hasta disidentes del ejército” (Hall y Pérez, 2001: 262) y se enfrentaba a generales, comandantes y lugartenientes formados en La Escuela de las Américas donde “los militares de regímenes latinoamericanos aliados a Washington son formados para que sostengan la contragerrilla” (Paringaux, 1999: 16).

¹⁹ Al cual se le atribuyen 22.000 denuncias de hechos de violencia (Betancur et al, 1992-1993: 41).

*de Liberación Nacional*²⁰ provocaron entre 60 y 90 000 muertos, de los cuales entre 30 y 60 000 eran civiles (Hall y Pérez, 2001: 272).

Esta tragedia humana dejó muchos huérfanos, indigentes, viudas y un descontrolado acceso a las armas que aún veinticinco años después sigue afectando la vida de los/as salvadoreños/as. El tiempo diégetico de *Voces Inocentes* se construye en medio de esta guerra.

Vemos la frustración sufrida por los personajes ante esta guerra (ver anexo 2) a través de la exposición de cómo la ésta penetra la vida de Chava y la de su familia: “Desde que mi mamá empezó a trabajar en casa, la guerra ya no se sentía tan grande”(S 7); los ataques sufridos por la maestra a causa de las balaceras (S11); la escena en la que los niños gritan y «corren por todas partes mientras los soldados irrumpen en la escuela» (S11); el reclutamiento de Temo a pesar de que *solo tiene 10 años* (S 11); la muerte de Angelita, la vecina (S13); el secuestro de las mujeres (S 15); el cierre de la escuela (S 19). En cada espacio: la casa, la escuela, la iglesia, la calle; primero la guerra en general y luego el ejército en particular van invadiendo la vida de los personajes.

Los muertos de El Salvador fueron en su mayoría anónimos. Pariguax (1999: 16) destaca que no fue sino hasta que se tuvo noticia de la muerte de extranjeros²¹ que la comunidad internacional incluyó el conflicto salvadoreño en su cobertura mediática.

El conflicto de El Salvador se unió al que venía dándose en Guatemala y empeoró debido a la guerra fría. En este sentido, los datos históricos consultados apuntan que la violencia en ambos países fue desproporcionada, especialmente inflada

²⁰ Al cual se le atribuyen 800 denuncias de hechos de violencia (Betancur et al, 1992-1993: 41).

²¹ Es decir, ciudadanos pertenecientes a un país con medios de comunicación influyentes dentro de la opinión pública internacional.

por el contexto de guerra fría que organizaba la correlación de fuerza en el plano mundial a través de dos ejes de poder, Washington y Moscú²².

En este sentido, es de particular importancia que, a falta de otra salida mediática, aunque fuera varios años después, se hicieran películas sobre el tema de los conflictos bélicos vividos y las consecuencias traumáticas que trajeron a una parte de la población centroamericano.

En el caso de Guatemala, la violencia estuvo dirigida hacia los grupos de indígenas. Los indígenas fueron obligados a tomar partido en los enfrentamientos²³. El tiempo diegético de *Poblado próximo...Las Cruces* se da entre –y tiene como referencia- dos momentos de la historia guatemalteca: (a) el período del genocidio indígena (operación tierra arrasada) en 1986 y (b) el desentierro de las fosas comunes que quedaron después de este genocidio, diez años después (Comisión de la verdad)²⁴.

Las Cruces es un pueblo más entre los decenas que fueron masacrados durante la operación *tierra arrasada*, uno de los más sangrientos operativos que lideró el general Ríos Montt durante la guerra que duró 36 años²⁵. El conflicto de Guatemala, al igual que el de El Salvador, fue violentamente sangriento. De nuevo, como en tiempos de la colonia, los grupos menos privilegiados fueron los más afectados.

²² “Para nuestro interés, tiene que destacarse que en la dialéctica ofensiva/ defensiva, en los objetivos de la guerra fría, no se tuvieron en cuenta las consecuencias especiales que producirían, las dramáticas modalidades que adoptaría en las sociedades ya militarizadas y propensas de la periferia mundial. De hecho las mayores crisis entre el Este y el Oeste surgieron y se desarrollaron en sociedades del tercer mundo, donde a partir de 1945 y hasta 1985, la guerra caliente, los más de 140 conflictos armados, cobraron más de 20 millones de muertos.” (Torres, 1998:23)

²⁴ El período corresponde al descrito por Torres (1998:49) como uno en el que “la paz [se explica gracias al] debilitamiento del poder *ci* [contrainsurgencia], de sus estructuras sociales, militares y políticas y su gradual sustitución por un Estado democrático, al que debe continuar una sociedad democrática. Las fuerzas sociales que apuestan por la paz y la democracia todavía se enfrentan a quienes se les oponen con diversos argumentos”.

²⁵ Guatemala estuvo sumergida en un conflicto armado entre el ejército defensor de las múltiples dictaduras y al menos cuatro grupos de guerrilleros liderados por la *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca*. Se extendió durante 36 años y dejó un saldo de más o menos 150.000 muertos, de los cuales un 90% era población civil (Torres, 1998: 47).

El momento de la apertura de los casos de guerra responde a una de las etapas del proceso de paz, iniciado a partir de 1996²⁶, para ser precisos la segunda. La etapa de “cumplimiento” no necesariamente terminó con el debido proceso judicial para los responsables (Programa del Informe Nacional de Desarrollo Humano..., 1998: 157) pero abrió fosas comunes y probó el genocidio, como se muestra en la película.

¿Cómo se pasó de la Guatemala en la que 135.000 civiles fueron asesinados a la Guatemala en la que se construye la paz²⁷? Torres explica que el punto de partida para entender las complejas circunstancias en las que se dió el acuerdo de paz es “la dificultad de ponerle fin a algo que no es una guerra civil ni tampoco un conflicto armado permanente, sino una situación que no es ambigua pero sí diferente a todo lo ocurrido en condiciones similares” (Torres , 1998: 89).

Los conflictos bélicos continúan frescos en la historia de Centroamérica. Su complejidad detiene las iniciativas por representar los procesos históricos a la ligera. Sin embargo, la violencia sembrada afecta, aún hoy, la memoria, el imaginario y el comportamiento de las nuevas generaciones y, en este sentido, las representaciones son necesarias para ayudar a cicatrizar tantos recuerdos de horror.

26 “La teoría sostiene que un proceso de paz puede ser dividido en tres etapas: a.la etapa negociatoria, que culmina con la suscripción y entrada en vigor de acuerdos; b.la etapa de cumplimiento, que implica llevar a la práctica los acuerdos al tenor del calendario que los mismos han señalado; c.la etapa de consolidación, imprecisa en el tiempo, pero que marca la maduración de un orden societario caracterizado por los valores de la cultura de paz” (Aguilera, 1998: 151).

27 “La necesidad de transformar, con base en los Acuerdos de Paz, el Estado-nación, está planteada en Guatemala. Se trata de pasar de un Estado heredero de lo oligárquico, racista, centralista y autoritario, a uno que exprese la diversidad étnica y cultural de la nación y, en consecuencia, que sea pluralista, descentralizado y democrático” (Programa del Informe Nacional de Desarrollo Humano..., 1998: 141).

1c Análisis de los ejes semánticos

1c 1 Poblado próximo... Las Cruces

(i) Dominación - autonomía:

Expuesta a partir de las armas y la información, la dominación es militar y está presente en *Poblado próximo...*, el grupo que tiene armas domina al grupo que no las tiene (S 6, 12, 20, 27 y 30).

El sometimiento se muestra, sobre todo, en las comunicaciones y negociaciones que entabla la colectividad de los indígenas con la colectividad de los *compas*²⁸. En estas negociaciones, los indígenas terminan siempre sometidos a las órdenes de los *compas* porque, después de todo, ellos son quienes pueden defenderlos. Un personaje que deja este sometimiento en evidencia ya que, aunque a diferencia de los otros indígenas no quiere quedarse en la aldea y batallar, los *compas* intentan obligarlo, es Simón.

Por otro lado, el hecho de que el ejército torture a Simón (S 27) por medio de golpes y la exposición a los gritos de su hija; (a quien no sabemos qué le está pasando, pero suponemos que la violan); es un abuso más directo y tal vez por eso más impresionante. Esta escena deja en evidencia que los indígenas son doblemente víctimas durante este conflicto²⁹.

Sobre la ambigüedad entre ser guerrillero y no serlo, en la conversación que mantienen Patojo y María (S 26) entendemos que la diferencia entre ser un indígena y ser un *compa* es tener armas. Patojo fue un indígena, que vivía como ellos y cuando su aldea fue destruida, su familia muerta, se sumó al grupo de los *compas*.

²⁸ Como se explicó en el apartado anterior, esta historia trata de la preparación y el enfrentamiento entre el ejército guatemalteco (*los pintos*) y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (*los compas*) en una aldea de indígenas llamada Las Cruces.

²⁹ Desde la historia social, hay posturas que han documentado el enlistamiento de indígenas con guerrilleros, en un último intento por reivindicar sus derechos, sin embargo el relato de *Las Cruces* no menciona esta posibilidad.

Desde el prólogo se nos anuncia que los *caibiles*, quienes representan a una parte del ejército guatemalteco, pretenden dominar a los indígenas (y a quien se les ponga al frente), por medio de la violencia. La escena del Prólogo presenta una pantalla en negro y voces, con lo que se le confiere un carácter anónimo a los personajes del ejército. Una voz grita, hace preguntas cerradas y las otras voces responden sí, no o bien repiten lo que la primera les está diciendo. De esta manera vemos representada la dominación de un líder anónimo sobre un grupo anónimo también.

Durante las reuniones que entablan los indígenas (S 3, 9 y 11) vemos cómo su organización es colectiva y autodeterminada. Todos los presentes tienen derecho a opinar acerca de lo que está pasando. Por medio de las voces y las caras de los personajes nos enteramos que, en una situación de crisis como la que se representa, a algunos les inquieta su vínculo con *los compas*, a otros su seguridad, a otros la seguridad de los más vulnerables (los niños, los ancianos).

En la intimidad de las chozas de reunión, todos los indígenas tienen derecho a levantar su opinión. Cuando la trama lleva avanzado un tercio (S 9), se aíslan al menos dos posiciones: la de Chema y la de Simón. Ambas son escuchadas y aprobadas o desprobadas por unos u otros. Un poco después (S 11), los indígenas llegan a celebrar una votación para decidir si se quedan o se van. Es de notar que de la discusión de estos problemas, por lo demás inclusiva, las mujeres están excluidas. Permanecen en una habitación aparte, escuchando.

En las secuencias en que discuten los *compas* (S 4 y 10) vemos otra forma de organización dentro del grupo. Los personajes reaccionan ante la aproximación de Camilo (S 4), asienten a cada una de sus órdenes. Exponen sus opiniones, con lo cual

demuestran una dosis de autonomía, pero siempre hay una deferencia hacia Camilo. Él es el sargento y los demás obedecen.

El comandante de la guerrilla aparece como un caudillo que necesita ser obedecido. El prototipo de Camilo podría aparecer encarnado en un *chicago boy*, un sacerdote, el patrón de una hacienda, Hernán Cortés o Pedrarias Dávila. Su figura reproduce un método que tiene más de 500 años de historia en América Latina (Herrera, 2003).

A pesar de que ambos grupos (tanto los *compas* como los *pintos*) necesitan ser obedecidos y que, además, lo logran por medio de las armas, el ejército tiene mayor capacidad de destrucción y por eso termina teniendo la última palabra. Simón es el personaje que lo expone con más claridad, desde su condición de indígena, por un lado le dice a su hija: “*Todos son iguales, no importa el uniforme que usen, se pelean entre ellos, solo les importa ganar y quien nos pisa. No les creas hija. Jamás*” (S 26).

Luego, refiriéndose a los *compas*: «*abusan de nuestra confianza, abusan de nosotros*». La autonomía está representada por medio de la figura de Simón. Su destino nos señala la tragedia que implica tomar la ley de manera individual. Al final, Simón termina siendo torturado por el ejército.

La relación que mantienen *los compas* entre sí, no es tan vertical como la que escuchamos al principio tenían los *caibiles*. Sin embargo, no llega a ser una discusión horizontal como la que entablaban los indígenas.

Cuando se juntan dos colectividades: la de los *compas* y la de los indígenas (S 6, 14 y 16) vemos una relación horizontal en el sentido de que los indígenas se ven beneficiados por los servicios que los *compas* les brindan (alfabetización, medicina, odontología). Por otro lado, vertical en tanto son los *compas* quienes deciden qué

pasará con los habitantes de la aldea. Las armas que traen (no porque les vayan a hacer daño, sino porque son las que pueden defenderlos), les dan la autoridad.

Los indígenas obedecen. Vemos como Camilo amenaza a Simón cuando éste se rebela, lo amenaza con declararlo enemigo o traidor si se va (S20). La dureza con la que Camilo trata a los indígenas parece desproporcionada en el momento; sin embargo, la historia termina dándole parcialmente la razón cuando demuestra que su petición es un asunto de vida o muerte.

Las consecuencias de la dominación son representadas de manera evidente en la batalla final (S 29). La matanza de casi todos los campesinos y de todos los indígenas es la representación más clara del poder brutal que tienen y ejercen los grupos por medio de sus armas.

En síntesis, la dominación es representada en *Las Cruces* como una derivada del poder militar. El poder militar puede provenir de la guerrilla o del ejército oficial. En este sentido, esta representación cinematográfica se adopta la versión de que los indígenas eran las víctimas entre los dos monstruos, sin embargo el ejército se representa como el dominador más brutal.

(ii) Naturaleza-Cultura:

El poblado de Las Cruces es el espacio en el que se desarrolla la historia. Aparte de Las Cruces, todo lo que vemos alrededor es selva (S 1-30). Los otros espacios (menos importantes para el desarrollo de la historia) son (i) el camino, en bus o en auto que hacen Javier y Camilo hacia Las Cruces, para llegar a la ceremonia de entierro de la fosa común, (ii) el asentamiento de los *pintos*, donde se nos muestra la tortura de Simón (S 27), y (iii) el campamento (o los campamentos) de los *compas*, donde se reúnen y discuten sus problemas (S 4, 7 y 10).

La selva se representa por medio de fotografía, sonidos diegéticos y algunos diálogos. Todas estas materias significantes nos proponen un espacio natural, virgen, que rodea un poblado, en este caso de indígenas.

La naturaleza, representada por la selva, cumple varias funciones en esta historia. Por un lado es el espacio cotidiano que soluciona diversas necesidades de los habitantes de Las Cruces como lavar ropa, conseguir agua limpia, conseguir alimento; por otro lado, es un espacio de anonimato para los *compas*, quienes en su conflicto armado contra los *pintos*, necesitan ser invisibles y atacar de sorpresa (S 27).

La manera en la que los personajes se relacionan e interactúan con su ambiente inmediato es representada de manera distinta por cada 'arquetipo', de acuerdo con el grupo al cual pertenecen.

Los *pintos* no aparecen representados como personajes, más bien aparecen como una referencia de terror³⁰; ellos son un ente oscuro de individuos cuyo máximo valor es la obediencia. Los *pintos* no cuentan como seres independientes sino como corporación. El ejército es un conjunto de voces sin rostro, desprendidas de su

³⁰ Si sustituyéramos la presencia de los *pintos* por la de un tsunami, tendríamos, guardando los problemas de verosimilitud, el mismo resultado.

autonomía, deshumanizadas. Los *pintos* no son más que una fuerza destructiva, sin ningún relieve ni complicación.

La cultura, expuesta desde la definición de Camacho, se limita únicamente a los indígenas y a los *compas*. Los *compas* viven una cultura excepcional: la militar. Por un lado, viven la guerra; por esta razón, siempre están o buscando espacios para esconderse o planeando ataques (S 4); y por otro, intentan atender a los indígenas médica y educativamente (S 21 y S 15 respectivamente).

La tecnología y el acceso a herramientas de trabajo no-derivadas de la naturaleza, como por ejemplo las pinzas con las que Pablo le saca la muela a Jacinto, diferencian al grupo de los indígenas del de los guerrilleros. Estos últimos saben de medicina, leer, escribir, preparar el campo de batalla y, por lo tanto, son los que mantienen un liderazgo en una situación crítica como la que viven, donde la vida de todos, tanto la de los indígenas como la de los guerrilleros es tan frágil.

Los indígenas viven sus bailes (S1b), alimentaciones colectivas (S1b), celebraciones religiosas (S 25); resuelven sus necesidades básicas (S 14) de higiene (S 21), alimentación, todo esto con elementos de la naturaleza.

El k'iché es la lengua en la cual está el diálogo de la segunda intervención en la película –después del grito de guerra de los caibiles–. El k'iché se inserta en la historia cada vez que se nos exponen ideas, diálogos, situaciones de los indígenas es la forma verbal en la que ellos se relacionan con lo que les rodea, es decir su cultura verbal.

De esta manera, la naturaleza cumple dos funciones (1) de proveedora inmediata de recursos para resolver necesidades básicas (i.e. como alimentación, higiene) y (2) de escondite para los guerrilleros; y la cultura, representada únicamente por medio de los personajes guerrilleros e indígenas, y se muestra como una

permanente estrategia de sobrevivencia por un lado, y como la relación con el ambiente natural enraizada en la tradición centenaria, por el otro.

Ninguna de las representaciones culturales se podría insertar dentro de la noción hegemónica de cultura. Ambas aparecen o sacadas de la cotidianeidad por medio de la inestabilidad producida por el conflicto bélico o sacadas de una estructura cultural occidental.

Muy pocas señas se nos dan de la cultura que mantenían los *compas* antes del conflicto. De parte del otro grupo, vemos una cultura simple, heredada de varias generaciones de indígenas; desde las primeras secuencias de esta historia vemos representada una cultura tradicional, marginal, sometida.

De esta manera, la cultura representada en *Poblado próximo*...nos deja ver, por un lado, la “crisis de la sociedad total” de la que nos habla Torres (1994:200) y, por otro, la pluridad cultural de la cual nos hablaba Elías Jiménez cuando describía los valores profesionales que dieron vida a esta película.

(iii) Tradición-modernidad:

El eje semántico tradición – modernidad es probablemente el más significativo para *Poblado próximo...Las Cruces*, pues deja ver un aspecto medular en las relaciones de poder que muestra la película.

La tradición ha sido, desde cierto punto de vista, un peso para las comunidades indígenas: el precio de mantener la tradición los ha llevado a la exclusión. Les ha puesto una etiqueta de “otros” que, a la larga, los ha excluido de derechos ciudadanos reales. Como veíamos en la introducción, esta es la pluriculturalidad que pesa en la dificultad para crear la “comunidad imaginada” en una sociedad desigual.

La vida simple que llevan los indígenas representados nos demuestra una realidad social con profundas raíces históricas que ha sorteado la colonización y la imposición de otros órdenes sociales. Esa “resistencia cultural”, de alguna manera ha excluido a los indígenas de la modernidad, de muchas maneras.

Nos parece que esta película se inserta, dentro de la tendencia del Tercer Cine, en la estética de la resistencia descrita como de lo “posmoderno y arcaico” (Shohat y Stam, 2002: 282) pues vemos que, lejos de insertarse en el discurso colonizador, responde a un imaginario complejo, en el cual son importantes las particularidades culturales de los indígenas, representadas con sensibilidad y empatía.

El orden social lo vemos representado en las reuniones que entablan el grupo de los indígenas. Es el consenso de voluntades el que hace que este grupo tome decisiones. La costumbre, o ceremonia religiosa (S 25 y 28), representa ese orden

social ennoblecido por la religión, y legitimado a través del tiempo que venera divinidades; es decir, el orden social tradicional en palabras de Tönnies.

En los artefactos de uso cotidiano: los moledores de maíz, las verduras, el licor, los ranchos, la vestimenta de los pobladores de Las Cruces; vemos una vida simple que se ha mantenido a través del tiempo. Todos estos elementos son la consecuencia de una herencia cultural centenaria y nos muestran un ejemplo de voz sumergida en la polifonía que describen Shohat y Stam (2002: 279)³¹.

La modernidad en esta historia, está en crisis durante casi toda la película y cuando llega, llega tarde. La guerra solo se puede dar en situaciones sociales en las que las leyes, los convenios, los acuerdos sobre los que descansa la modernidad están en crisis.

La ceremonia de entierro de los cuerpos, rescatados entre la fosa común en la que perecieron los indígenas, es el quiebre entre la representación del orden social tradicional y el orden social moderno. Esta nos enseña una modernidad tardía. La aplicación de los ‘rituales de sepultura’ 10 años después nos muestra la lentitud con la que algún marco de leyes o convenios derivados de la “unión de voluntades racionales” llega a poblaciones indígenas como la que se nos representa.

De las leyes para restablecer la justicia ante la masacre no se nos dice nada. Sin embargo, la historia social nos da cuenta de la activa vida política que el general Efraín Ríos Montt³² tiene aún en nuestros días.

³¹ La figura de nación es problemática en sí misma “una idea de nación unitaria apaga la ‘polifonía’ de voces sociales y étnicas dentro de las culturas heteróglotas” .

³² Ríos Montt, general que lideró la operación *tierra arrasada* en la década de 1980, fue candidato a la presidencia aún en el período electoral del 2007.

(iv) Nación- naciones:

En *Poblado Próximo... Las Cruces*, como en ninguna de las otras cuatro películas analizadas, no se menciona el espacio político de Guatemala como país o Estado –nación sino en más bien, como se ha dicho ya durante el análisis de varios ejes semánticos, la presencia de diferentes grupos (por ejemplo: indígenas, guerrilleros) que viven y sobreviven en condiciones heterogéneas.

Por medio de los diálogos y la fotografía (S 4, 6, 8-9, 10-11) entendemos que existen colectividades sólidas que en palabras de Anderson contarían como “comunidades imaginadas” e “inherentemente limitadas”. La soberanía es uno de los derechos por los que están peleando, una de las razones por las cuales hay guerra.

Sabemos que hay un país al que se hace referencia. Sin embargo, la pertenencia a ese espacio político es débil, indefinida. Si bien se menciona la «capital» (S 4 y 6), se hace para decir que “*En la capital tienen años de no enterarse de nada*” es decir, para descalificarla como centro político.

En esta película vemos a personajes que nos hablan de la incapacidad de la «nación guatemalteca» de alcanzar todos los rincones de su territorio. Si existe una nación que pueda llamarse guatemalteca, esta no aparece en el film.

El ejército (mencionado, como ya se dijo, bajo los nombres de *pintos* o *caibiles*) es la representación de los intereses políticos que gobiernan en este país, en ese momento. Esta representación es la de un mercenario cruel, sediento de sangre, pintado de negro.

En *Poblado próximo... Las Cruces* la situación que se vive es de crisis

política, de guerra. Esta guerra la entablan un ejército nacional contra un grupo de guerrilleros que no quiere someterse a las leyes que el Estado- Nación intenta imponer por medio de su ejército. El tercer grupo, el de los indígenas, tampoco cabe dentro de las exigencias del ejército. Este grupo está representado por una colectividad solidaria y benévola que intenta mantener su vida cotidiana y su cultura al margen de la violencia en la que los han obligado a vivir.

En *Poblado próximo... Las Cruces* no vemos una nación homogénea sino, al menos tres grupos distintos que luchan por imponer, defender o mantener, respectivamente, su estilo de vida –o su vida en el caso de los guerrilleros y los indígenas; esa lucha, los ha hecho integrarse en tres comunidades distintas que no llegan a ser una Nación.

(v) Individualidad-colectivismo:

Existen tres colectivos distintos en *Poblado próximo*....: los indígenas, los guerrilleros y el ejército. Cada uno de estos es producto de diferentes circunstancias y actúa como una fuerza en el entramado de la historia.

Los indígenas son un colectivo *per se*. Son una comunidad cuyos individuos están vinculados, herederos de una organización social tradicional, no han sido sujetos de derecho. Los guerrilleros, por su parte, son un grupo de individuos que, herederos de la tradición positivista que da marco jurídico e ideológico al aparato político 'Estado-nación', el cual los hace sujetos de ley y, por lo tanto, individuos; en medio de la guerra han renunciado a su individualidad para unirse en un colectivo que lucha por medio de las armas por un ideal político.

El ejército es también un colectivo de individuos, unidos en la profesión de mercenarios, que escarnan la ejecución de una de las cualidades que Weber le otorgaba al Estado: el monopolio del ejercicio de la violencia, sin embargo en el caso de la película que nos ocupa, ese ejercicio de la violencia no es legítimo.

En la interacción entre la colectividad de *los compas* y la colectividad de los indígenas (S 13-15 y 21), escenas en las que *compas* le dan atención médica y escolar a los indígenas y en las escenas en las que entrenan juntos para la batalla, se nota la voluntad de actuar por un colectivo amplio que engloba por lo menos a estos dos grupos.

Esta es la representación de la movilización política de los indígenas provocada, en parte, por la intervención de los guerrilleros de la cual hablábamos en el apartado **1b** de este capítulo.

En el esfuerzo por favorecer a ambas colectividades que se ve representado en el campo, cuando los *compas* y los indígenas se unen para detectar necesidades y

determinar estrategias de batalla (S 14). El trato entre ambos grupos es amable, sin embargo los *compas* siempre dan las órdenes.

Las conversaciones que sostienen los indígenas por un lado (S 3, 9 y 11) y los guerrilleros por otro (S 4, 7 y 10) denotan la cohesión de grupo que viven y la importancia que le dan al vínculo que establecen entre sí. En la descripción que hace la “voz en off” de cada uno de los *compas* (S 8), se nota la importancia del trabajo en equipo es decir, el trabajo para favorecer al colectivo.

El ejército es retratado en su colectividad en el prólogo cuando se escuchan las voces de los soldados y en la batalla final (S 29), cuando *los compas* se enfrentan a un ente colectivo. Del ejército únicamente vemos una cara pintada de negro con los dientes que sobresalen (S29); pero entendemos que es un colectivo por la cantidad de balas que llegan hacia *los compas* y las bombas que explotan.

La individualidad se representa, por un lado, con Simón (S 6-7, 9, 11, 13-14, 16-17, 20-22, 26 y 27) en su insistencia por hacer lo que quiere y no lo que le “aconsejan”; y, por otro lado, con Javier (S 4-5, 8, 15-16, 20 y 22) en los cuestionamientos que hace a las órdenes de Camilo y su desobediencia³³.

En ambos casos la historia los castiga por intentar alzarse como individuos. La desobediencia de ellos es la que provoca la captura y tortura de Simón que, a la larga, es la causa de la gran batalla final. Este giro, demuestra que la disposición de Camilo era un asunto de vida o muerte y no una orden arbitraria.

³³ Sobre todo en la secuencia 22 (ver anexo 1) notamos que Javier desobedece las órdenes de Camilo. De esta manera, deja pasar a Simón y su hija quienes van huyendo de la aldea. En su huída son capturados por el ejército quien los tortura y, de esta manera, averigua las intenciones de los *compas* de dar un golpe sorpresa desde la aldea. La huída de Simón es la causante indirecta de que el ejército gane la batalla de Las Cruces y, en consecuencia mate a todos los habitantes de la aldea y a casi todos los *compas*.

En el caso de Javier, la historia «premia» su rebeldía haciéndolo uno de los sobrevivientes. Su ética lo lleva a tomar una posición, al margen del colectivo que representa, y lo convierte en el protagonista de la historia.

En *Poblado próximo... Las Cruces*, como ya se dijo, cada colectivo tiene su historia: (a) el de los indígenas es un colectivo original del que se intentan desprender algunos individuos (i.e. Simón); (b) el de los *compas* es un colectivo de individuos; es decir, varios individuos que vivían por separado, que se unieron para trabajar con un objetivo en común y (c) el ejército es la representación de otro grupo de individuos que, contratados por el gobierno, para ser militares, se unieron con un objetivo.

El ejército, que además tiene tecnología para matar, es el más efectivo de los tres. El primer grupo nos recuerda un conflicto básico de la modernidad. Los indígenas son una colectividad inherente. El ciudadano es un proyecto político que surge con la Revolución Francesa, en América Latina es la sociedad de las élites dominantes la que les impone esa condición (Herrera, 2003). Para los indígenas k'ichés, el individuo, la condición de sujeto y ciudadano no corresponde con las referencias creadas a partir de su propia evolución.

Para los indígenas, pasar de la colectividad a la individualidad, de relaciones comunales a relaciones societales, es equivalente a ladinizarse, implica un gran esfuerzo de adaptación individual y un enorme costo cultural. La prueba de esto es que la aspiración de todos los personajes indígenas, excepto Simón es el bien colectivo.

Los indígenas k'ichés en *Poblado próximo... Las Cruces* se vuelven individuos cuando son desenterrados. Antes de su muerte no tenían derecho a tierra, a paz, a recursos. Una vez que han traspasado el umbral de la muerte se les asigna una tumba con un nombre.

Por último, es necesario destacar que la misma sociedad que permitió una Comisión Nacional de Reconciliación, una Comisión de Paz y una, aunque insuficiente, Comisión de la verdad; es la que hizo esta película posible. Si, como dijimos antes, esta película representa la Guatemala de dos momentos históricos importantes, el desentierro de esa fosa común lo genera la misma sociedad que hizo posible la institucionalidad de posguerra perteneciente a la segunda de las etapas descritas por Torres y Aguilera (1998).

En la siguiente tabla se puede apreciar el predominio de ciertos ejes semánticos en la historia de Las Cruces:

Tabla 1.1: Presencia de ejes semánticos en *Las Cruces ... Poblado Próximo* por secuencia

Número	Descripción de la secuencia	Ejes semánticos presentes
Prólogo	Grito de guerra	Dominación, Colectivismo, naturaleza
S 1	Anuncio de masacre en La Esperanza	Dominación, Colectivismo, naturaleza, tradición
S 2	Comunicación indígenas-compas	Dominación, naturaleza, tradición
S 3	Discusión de los indígenas	Autonomía, dominación, Colectivismo, tradición
S 4	Discusión de los compas	Colectivismo, naturaleza, naciones, dominación
S 5	(<i>prolepsis</i>) Viaje en bus de Javier 1	Dominación, Colectivismo
S 6	Acuerdo indígenas- compas	Autonomía, Colectivismo, tradición, naciones
S 7	Partullaje de los compas	Dominación, Colectivismo, naturaleza, tradición
S 8	(<i>prolepsis</i>) Viaje en bus de Javier 2	Dominación, naciones
S 9	Discusión de los indígenas 2	Autonomía, dominación, Colectivismo, tradición, naciones
S 10	Preparación estratégica de los <i>compas</i>	Colectivismo, naturaleza, naciones, dominación
S 11	Preparación estratégica de los indígenas (rebeldía de Simón)	Autonomía, Colectivismo, naciones
S 12	(<i>prolepsis</i>) Viaje en carro de Camilo	individualidad, dominación
S 13	Preparación física de indígenas y <i>compas</i> (rebeldía de Simón)	Naturaleza, dominación
S 14	Los compas hacen diagnóstico de necesidades	Colectivismo, dominación, tradición, autonomía
S 15	Los compas atienden escolar y medicamento a los indígenas	Colectivismo, tradición, autonomía
S 16	Preparación del terreno para la batalla	Autonomía
S 17	Preparación de Simón	individualidad, dominación, tradición
S 18	Bridis de los <i>compas</i>	Colectivismo, dominación
S 19	(<i>prolepsis</i>) Viaje en bus de Javier, viaje en carro de Camilo	Individualidad
S 20	Discusión alrededor de la rebeldía de Simón entre Camilo-Simón-don Chema	individualidad, dominación
S 21	Comunicación indígenas- <i>compas</i> .	Colectivismo, dominación
S 22	Preparación para la batalla	Colectivismo
S 23	Patojo espía a María	Naturaleza
S 24	María sale a la ceremonia religiosa	individualidad, tradición
S 25	Ceremonia religiosa	Colectivismo, tradición
S 26	Causa y huida de Simón y María	individualidad, dominación
S 27	Tortura de Simón	Dominación, individualidad
S 28	Escondite de los indígenas	tradición, Colectivismo
S 29	Batalla final	Colectivismo, naturaleza, dominación
S 30	Resultados de la batalla (<i>prolepsis</i>) ceremonia de entierro de indígenas diez años después	Dominación, Colectivismo, tradición

1c 2 *Voces inocentes*

(i) Dominación - autonomía:

En *Voces Inocentes*, desde el prólogo y pasando por todas las secuencias (S 1-2, 6-7, 11-13, 15-17, 20-22), el autoritarismo militar se representa en la forma de los soldados y sargentos que (a) tienen ocupado el pueblo, (b) alzan batallas nocturnas contra la guerrilla, (c) se llevan a las mujeres a la fuerza, (d) disparan contra el altavoz de la iglesia -y cualquier representación de «enemigo» es decir, persona que no quiera someterse a su poder (i.e.: el cura, Ancha)- y (e) reclutan a los niños que llegan a cumplir los doce años.

Todas estas imposiciones desagradables son obedecidas por los otros personajes, bajo el supuesto de que si no obedecen serán el blanco de alguna de las ametralladoras que los soldados cargan todo el tiempo. La probabilidad de encontrar obediencia por medio de las armas se explica debido a la situación de guerra que se vive en la película.

Las botas de los soldados, sus cascos, las ametralladoras que cargan, el miedo en los rostros de los niños nos anuncian un conflicto armado desde el prólogo. En las siguientes escenas, la situación de guerra se expresa por medio de (a) el temor que sienten los personajes durante los toques de queda (S 5 y 12), (b) el tiroteo del cual los niños se cubren (5, y 12) y (c) finalmente, la impactante muerte de Angelita (S 13).

En los diálogos de algunos personajes, sobre todo de Mamatoya (S 6 y 19), se nos demuestra que estos se quejan de la guerra. El conflicto es el elemento de violencia que limita poco a poco la rutina de los personajes, obstaculizando sus medios de desarrollo (i.e.: la educación) y su libertad (con el reclutamiento y los secuestros).

La obediencia de los pobladores de Cuscatancingo es unánime ante las armas y ofensivas militares. Ni ellos ni la misma guerrilla son capaces de decidir sobre su destino. De esta manera, la autonomía está representada por medio de la guerrilla, en su condición de rebelde. En este caso son las armas las que definen los derechos y el poder de las partes enfrentadas.

Una segunda representación de la autonomía, frente a los intentos de sometimiento la vemos en el sacerdote cuando da su discurso, antes de quedar desaparecido. No deja de ser relevante el parecido de este discurso con el discurso que dio Monseñor Romero un día antes de ser asesinado, el 23 de marzo de 1980³⁴.

El ejército de *Voces Inocentes* se representa violento, los militares intransigentes y arrogantes. Desde el prólogo, encontramos la imagen de cinco niños empujados, por ametralladoras enormes, para que caminen bajo la lluvia. A esta escena volvemos casi al final (S 25) y se nos muestra que la vida de estos niños depende de la decisión de los soldados.

Poco a poco, a lo largo de la historia, la dominación por medio de las armas se endurece y la situación de abuso pasa de las batallas en el poblado (S 5, 9) a la batalla en medio de la escuela (S 17); al secuestro de las muchachas (S 15), suponemos que como presas sexuales, a la destrucción de cualquier forma de contradicción –i.e.: los altoparlantes de la iglesia (S 16) hasta llegar a la desaparición del padre. Estas escenas dejan en evidencia que los personajes que no quieren someterse a los deseos del ejército son obligados, destruidos o desaparecidos

La situación llega a su límite cuando se cierra la escuela (S 19), hecho que nos demuestra la desproporcionalidad del conflicto. En un principio, si bien había

³⁴ Para leer el discurso pronunciado en la representación del padre ver anexo 2. El discurso dado por Monseñor Romero el 23 de marzo decía:
 “Pido a los miembros del ejército: hermanos, venís de nuestro pueblo... Ningún soldado está obligado a obedecer una ley contraria a la de Dios... os imploro, os suplico, os ordeno en el nombre de Dios.
 ¡Cese la represión! (Calvo, 2008).

militares por todas partes, era posible mantener una cotidianeidad en la escuela y en la iglesia. Gradualmente la película nos va mostrando cómo esa vida cotidiana se complica hasta que los habitantes tienen que huir de su pueblo.

Por otro lado, los niños sufren una doble dominación: están forzados a sobrevivir en medio de la guerra –entre las bombas y los disparos- (S 2, 5 y 9) y los obligan al reclutamiento en el ejército a los 12 años (S 11, 22 y 25). Sin embargo, el resto de la población también debe obedecer.

Por medio de (a) los diálogos de Mamatoya y Kela (S 6), (b) la *voz en off* del mismo Chava (S 3) y (c) los reclutamientos en la escuela y la toma de los niños (S 25), queda en evidencia la limitación real que sufren los personajes para defenderse ante los requerimientos del ejército.

Las formas en las que el poder del ejército se nos representa son (a) la *voz en off* de Chava, que nos explica que cuando los niños cumplen 12 años deben ir al ejército (S 3), (b) el discurso del padre cuando se da por vencido ante la brutalidad sin límites del ejército (S 18) y (c) el secuestro de los niños en el campamento guerrillero, por parte del ejército. La película nos muestra un ejército abusivo, intransigente, tramposo que quiere ejercer su poder militar a toda costa.

Aparte de la dominación que ejerce el ejército por medio de las armas, la guerrilla obliga a los civiles a ser obedientes ante sus órdenes, en su esfuerzo por defenderse. Por ejemplo, la guerrilla anima a los niños que no quieren sumarse al ejército a hacerlo desde la guerrilla. Sin embargo, aunque vemos que la guerrilla tiene sus armas, no es representada intransigente, abusiva, brutal como sí lo es el ejército.

(ii) Naturaleza-Cultura:

Todo el relato de esta película se desarrolla en dos posibles espacios: el de la selva (la naturaleza) o el del poblado de Cuscatancingo (la cultura). La naturaleza se nota en la lluvia y el río, como elementos importantes para la historia. La selva es el escondite de los guerrilleros, y toma protagonismo cuando el relato nos presenta a Ratón, el compañero guerrillero de Beto, quien aparece de entre la selva para llevarse a Beto (S 14). También se destaca cuando el ejército secuestra a los niños (S 25), ya que lo hace gracias a que transgrede ese espacio perteneciente a los guerrilleros.

La cultura en el pueblo, es decir en Cuscatancingo se presenta inmersa en un proceso que va hacia la paralización de la vida cotidiana por culpa del conflicto. La película nos va dando cada vez más elementos que evidencian el conflicto en Cuscatancingo hasta que llega a un punto en el cual la vida se hace imposible.

Al principio, Cuscatancingo, es el cuartel del ejército. Poco a poco, las batallas se van endureciendo más. El pueblo está habitado por civiles quienes sufren con cada batalla. A lo largo del desarrollo del relato, el poblado deja de ser el hogar de un grupo de civiles para pasar a ser un nuevo terreno de batalla.

Cuscatancingo toma protagonismo como (a) espacio donde se desarrolla la vida cotidiana de los civiles y (b) espacio donde se mantienen las batallas entre el ejército y la guerrilla. La voz del ejército aparece como una presencia constante, agresiva e indeseable durante toda la película. La manera en la que los personajes se relacionan con el mundo está mediada por el conflicto bélico y ellos rechazan esta situación.

El rechazo queda en evidencia en los diálogos que comparten Kela y Mamatoya (S 6) y la advertencia que la vecina le hace a Chava cuando éste acepta una goma de mascar de parte de uno de los soldados extranjeros: *son los que están preparando*

a los soldados [locales] pa' que nos maten (S 8). La cultura bélica es rechazada desde el principio por los civiles, pero toma dramatismo conforme se nos presenta la transformación que sufren los niños cuando son obligados a integrarse en el ejército. La figura de Antonio es clave para presentarnos esta transformación.

El mismo niño que se había orinado del miedo, cuando los militares se lo llevaron de la escuela, es el que vuelve hecho un militar que amenaza a sus amigos y los apunta con una ametralladora, en el río (S 20). Por medio de este recurso nos enteramos de que: (a) el ejército recluta cada vez a niños más chicos, (b) los niños reclutados olvidan su propio miedo y pasan a convertirse en reproductores del terror y (c) la posibilidad de mantenerse neutral, es decir de no adherirse ni al ejército ni a la guerrilla, se está cerrando o anulando.

Por lo menos dos de los elementos naturales participan como recursos narrativos: la lluvia y el río. La lluvia aparece en los momentos de más dramatismo en la historia; por ejemplo, (a) cuando el padre de Chava se marcha y los abandona (S 1), (b) cuando el tío Beto canta después de la trágica muerte de Angelita (S 13) y (c) en la secuencia en la que los soldados llevan a los niños al río, para matarlos (S 25). El río es un espacio que muestra el cambio que sufre el pueblo. Si bien se presenta como espacio lúdico al principio; al final de la historia es donde los niños terminan masacrados.

Este no los mata en ese lugar, donde los encuentra en la mitad de la noche como sí hace con los otros guerrilleros. Es decir, hace una diferenciación entre ellos y los otros. Los niños son los “traidores” al régimen y por lo tanto, deben morir de manera humillante en el río, entre los cuerpos de los otros niños traidores.

Tanto la naturaleza (representada en el río y la lluvia) como la cultura (representada en los rituales cotidianos que se interrumpen) son elementos que

evidencian el proceso de inmersión en la violencia que viven los personajes de *Voces inocentes*. Los dos espacios, la naturaleza como escondite, el pueblo como campo de batalla ayudan a armar un relato en el que el tema predominante es la denuncia ante la violencia de la guerra.

(iii) Tradición-modernidad:

La tradición se ve desde dos contextos: en las relaciones de género que establecen los personajes de *Voces Inocentes* y en los rituales religiosos de la cotidianidad y muerte, que representan los personajes.

El mismo conflicto alrededor del cual se desarrolla toda la película sigue el orden social derivado del consenso de voluntades y ennoblecido por la costumbre de asignar a cada género un rol: los hombres deben luchar o ser los proveedores (S 3 y 14), las mujeres deben ayudar en el hogar (S 4) o ser presas sexuales (S 15).

La despedida del padre de Chava se vuelve especialmente dramática porque se espera, según la tendencia tradicional, que haya un hombre en la casa. Con la marcha del padre, se nos dice que en Cuscatancingo no tiene como mantener a su familia (S 1). La situación del niño, luego de la salida de su padre, es desoladora. De ahora en adelante, Chava deberá ser “el hombre de la casa”. A sus 11 años él es el hombre más grande que hay en su casa.

La madre de Chava debe enfrentar la partida del padre y trabajar fuera de la casa, lo cual no había hecho antes como se nos expone en el diálogo que sostienen Kela y Mamatoya (S 6). También vemos como un rasgo tradicional el temor que despierta en la mujeres el hecho de que el padre no piense volver, como nos lo manifiesta Mamatoya (S 6). Sin hombre, las mujeres viven desprotegidas.

El trabajo de la madre en el hogar, y el trabajo que acaba consiguiendo Chava en la calle nos exponen una vez más los roles de género. Chava puede trabajar como distribuidor de los vestidos que hace su mamá (S 7) o como cobrador del bus (S 10) y su madre como costurera (S 7).

El tío Beto delega a Chava la responsabilidad de escuchar radio (S 14), es decir acceder la información necesaria para la sobrevivencia, este hecho también demuestra que es el niño a quien le recae la responsabilidad (información, reclutamiento) de defender a su familia. Por último, cuando Kela decide enviar a Chava a EE.UU.(S 27), se rinde ante la tradición. Si su hijo continúa en El Salvador, tarde o temprano será reclutado (o muerto) por el ejército.

El orden social basado en el consenso de voluntades y ennoblecido por la religión lo vemos en las secuencias en las que se nos muestran los rituales cotidianos de la iglesia, en las cruces y sepulturas que le dan a los personajes después de la segunda batalla (S 9) y en el rosario después de la muerte de Angelita (S 13).

La modernidad está presente al principio del relato en la representación del comercio. Sin embargo, esta vida cotidiana de un pueblo “moderno” queda suspendida poco a poco por la situación de guerra. En todo caso, encontramos indicios “de vida de pueblo” y dentro de estos algunas características de modernidad, como por ejemplo, el intercambio de bienes y servicios que los personajes hacen, esta no se desarrolla mientras las batallas acosan a los habitantes de Cuscatancingo.

Mientras haya guerra, la ley está congelada. No hay manera de aplicar convenios o acuerdos legales mientras no se haya decidido quien tiene la batuta política del país. Por otro lado, el Estado está en crisis, la opinión pública está constantemente amenazada, la iglesia es agredida y la escuela se cierra. En un momento en el que el orden social moderno ha caído en crisis, el instinto inmediato de los personajes es volver al orden social tradicional.

(iv) Nación- naciones:

Por medio de las palabras del tío Beto (S 14) se nos dice que la capital es un punto de referencia. Las batallas en Cuscatancingo se intensifican conforme es este pueblo el único espacio “no liberado” entre los pueblos que controlan la guerrilla y los que controlan la capital (este dato nos lo explica el texto expuesto al principio de la película, en el prólogo). Liberar un pueblo implica hacerlo de control de la guerrilla.

Sin embargo, la comunidad del pueblo de El Salvador está quebrada en su vida cotidiana. Las balaceras, el forzamiento de los niños para que peleen en la guerra, el secuestro de las mujeres, provoca una situación crítica para el pueblo de Cuscatancingo. La guerra se expone como una pesadilla omnipresente que cambia la vida cotidiana y que violenta los derechos y las vidas de todos los personajes.

En medio de esta intromisión, se delinean tres grupos fuertes: el del pueblo, liderado por el cura; el del ejército, liderado por el sargento y el de la guerrilla. Dentro de cada uno de estos dos últimos grupos se generan lealtades por medio de las armas.

Como en *Las Cruces*, el factor que determina la pertenencia a una comunidad o a otra es la tenencia de armas y no el “compañerismo profundo” del que habla Anderson. Los hombres que tienen un arma pertenecen a la guerrilla o al ejército y quienes no, al pueblo. En *Voces Inocentes*, a diferencia de *Las Cruces*, no logramos entender cuantas mujeres están involucradas en la guerrilla.

En medio del conflicto, cuando la captura de niños por parte del ejército se agrava, vemos como, Marcos (S 22) y Chava (S 24) y sus amigos, deciden sumarse a la guerrilla. Esta es una decisión que Chava, a sus 12 años, toma sin consultarle a su mamá. Su conducta demuestra cómo la violencia obliga a los chicos a sumarse a un grupo o a otro, es decir a alinearse en algún grupo.

En *Voces inocentes* se plantea, de manera implícita, la ausencia de una comunidad nacional. Este es el cuestionamiento más eficaz que pueda hacerse a la viabilidad del proyecto de Estados-Nacionales centroamericanos.

En esta película, los personajes representados mencionan indirectamente la incapacidad de generar los consensos que exigen las democracias modernas. La fuerza del ejército y el terror que ejerce sobre los habitantes «salvadoreños», es la mejor expresión de la debilidad Estado-Nación que en teoría los engloba en una comunidad política encabezada por la «capital» a la que hace referencia el tío Beto.

(v) **Colectivismo-individualidad:**

Las acciones de los protagonistas de *Voces Inocentes* privilegian en todas las escenas al grupo, al colectivo. Encontramos tres colectividades definidas: (i) la de los civiles: pobladores de Cuscatancingo por un lado, (ii) la de la guerrilla y (iii) la del ejército.

El colectivismo se refuerza apoyado en la necesidad de sobrevivencia. De la lealtad que cada personaje demuestre a su grupo depende su vida. La historia de Antonio nos muestra como un niño, de la población civil, se transforma en un miembro más del ejército (S 20). Si bien al principio de la historia él respondía a las necesidades del grupo del pueblo, a partir de que el ejército lo obliga a unirse, funciona como un soldado más y responde a las órdenes del ejército.

Los matices dentro de estas colectividades no quedan claros. Cada una se nos presenta como un ente uniforme. No sabemos si en el pueblo hay personas que apoyen a la guerrilla o si en el ejército hay soldados en desacuerdo con la guerra. Cada personaje actúa como una pieza del colectivo al cual representa y no como un individuo.

La solidaridad entre los civiles se aprecia bien cuando el padre ofrece el discurso acerca del abuso que el ejército está cometiendo (S 18). Cuscatancingo se representa como un espacio de víctimas ante la violencia instituida por el Estado.

La solidaridad dentro de la guerrilla la vemos (S 21 y 24) en los acercamientos que la historia nos da a esa realidad por medio del tío Beto, Ratón y los mismos niños, cuando se integran al grupo guerrillero.

La “individualidad” se nos muestra como un contra-valor que empeora la tragedia de los personajes. Por ejemplo, cuando el padre de Chava se marcha de Cuscatancingo y deja a su familia (esposa e hijos) en medio de la guerra para “irse a

los EE.UU. en medio de la guerra” (ver anexo 2). Esta es una decisión individual que, a la larga afecta de manera trágica la vida de los otros personajes.

Si en *Poblado próximo... Las Cruces* el eje más sobresaliente era tradición-modernidad, en *Voces Inocentes* el que más se nota, porque se reitera, es individualidad- colectivismo.

En la siguiente tabla se puede apreciar el predominio de ciertos ejes semánticos en la historia de *Voces Inocentes*:

Tabla 1.2: Presencia de ejes semánticos en *Voces Inocentes* por secuencia

Número	Descripción de la secuencia	Eje semánticos presentes
Prólogo	(<i>prolepsis</i>) Niños escoltados por militares	Naturaleza
S 1	Salida del padre	Tradición, individualidad, dominación
S 2	Vida cotidiana en Cuscatancingo	Dominación
S 3	Exposición del problema: reclutamiento de niños cuando cumplen los 12 años	Dominación, tradición
S 4	Roles de género entre hermanos	Tradición
S 5	Primera batalla en la película	Colectivismo, dominación
S 6	Visita a Mamatoya: Kela quiere renunciar a su trabajo	Dominación, tradición
S 7	Kela trabaja en casa: toque de queda	Dominación
S 8	Soldados gringos	Dominación, nación
S 9	Segunda batalla en la película: cotidianeidad interrumpida	tradición, dominación
S 10	Trabajo de Chava	tradición, dominación
S 11	Primer reclutamiento: cotidianeidad de la escuela interrumpida	Dominación, colectivismo
S 12	Tardanza de Chava: acentuación de los toques de queda	Dominación, colectivismo
S 13	Muerte de Angelita: endurecimiento de batallas	Dominación, colectivismo, tradición
S 14	Tío Beto le da la radio a Chava	tradición, colectivismo, nación, naturaleza
S 15	Secuestro de las muchachas por parte de los soldados	Dominación, tradición
S 16	Exposición de la radio ante los soldados	Dominación
S 17	Batalla en media escuela	Dominación
S 18	Discurso del padre	colectivismo, dominación
S 19	Cierre de la escuela Traslado de la familia a casa de Mamatoya	tradición, colectivismo,
S 20	Encuentro con Antonio	Dominación
S 21	Anuncio de reclutamiento	colectivismo, dominación
S 22	Los soldados se llevan a los niños a la fuerza	colectivismo dominación
S 23	Inicio de la destrucción de Cuscatancingo, desaparición de Cristina.	Dominación, colectivismo
S 24	Integración de los niños a la guerrilla	Dominación, colectivismo, naturaleza
S 25	El ejército secuestra a los niños	dominación, naturaleza
S 26	Reencuentro de madre e hijo	Colectivismo
S 27	Envío de Chava hacia EE.UU.	colectivismo

Los desastres sociales

En cualquier experiencia, las causas de un estallido de violencia social son muchas y coincidentes, pero la lógica del sentido común sólo alcanza a explicar la anécdota y sus circunstancias.

Edelberto Torres Rivas

2a Producción audiovisual en Honduras y Nicaragua

En el año 2001 Hispano Durón, cineasta hondureño, graduado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), produjo un largometraje: *Anita la cazadora de insectos*. Se describe en el libro de Cortés, donde además se menciona que el guión está basado en el cuento homónimo, que está escrito por Roberto Castillo y que, como película, ganó el Premio a la Mejor Producción en el IV Festival Ícaro de Guatemala, en el 2001.

De cuatro formas distintas el acceso a esta película fue negada para este estudio. A lo largo de la escritura del presente trabajo hemos topado con muchos testimonios que nos apuntan a la precariedad de la distribución del cine. Pero en este caso es el equipo de producción quien niega la película. Lamentamos el obstáculo que desde el circuito de producción cinematográfica se impone al visionado por parte de la audiencia y, en este caso, también por parte de la investigación.

Entre 1997 y el 2007 no se produjo ningún largometraje nicaragüense. La ausencia de largometrajes disponibles en Nicaragua y Honduras nos hablan de las circunstancias en las que se produce cine en estos países. Si ya producir cine en el resto de los países estudiados es difícil –como lo demuestran la poca cantidad de películas– en Honduras y Nicaragua fue prácticamente imposible producir cine durante el

período estudiado.

Por un asunto de tiempo y pragmatismo se decidió cambiar el largometraje hondureño por el cortometraje *De larga Distancia* (Honduras, 10 mins.). Por otro lado, *Cinema Alcázar*, es el cortometraje nicaragüense que hemos escogido. Ambas películas cuentan historias conmovedoras y significativas de la historia reciente centroamericana. Estas tejen sus historias sobre un desastre natural que acontece. Sea el sufrimiento que atraviesan personajes locales cuando están lejos de sus familias en el momento de un huracán o la destrucción, sin recuperación, de la infraestructura managüense 25 años después, ambas producciones nos muestran cómo los aparatos políticos de estos países no cumplen con el papel de solucionar los dolores que sus habitantes padecen.

Cada una de las producciones se ha hecho en condiciones distintas. Por lo tanto, exponemos el caso de las productoras por separado.

2a 1 Terco Producciones

Se define, desde su discurso institucional, como un espacio para la cultura hondureña y centroamericana. Por un lado, pretende:

“contribuir al fortalecimiento de [la] identidad como centroamericanos, generando las condiciones profesionales, físicas, técnicas y comerciales para crear, promover y conservar, expresiones artísticas de alta calidad que puedan competir con las transnacionales del entretenimiento, para salvaguardar nuestra riqueza cultural de la estandarización que hoy se impone en el mundo globalizado” (<http://www.tercoproducciones.com/NPROYECTOS/NPROYECTOS.html>).

Por otro, combina expresiones culturales como la danza, la música y el cine. Trabaja de la mano de Oxford Families (OXFAM), la Organización Humanista Holandesa, (HIVOS), la Oficina de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) y

algunas embajadas, como por ejemplo la alemana, en Honduras.

Desde el año 2000 no ha incurrido en ningún proyecto de ficción cinematográfica. Sin embargo, ha hecho unos cuatro documentales, entre ellos *Corazón abierto* que ganó el Festival Centroamericano de Cine ÍCARO, y *72 horas*, una ficción educativa acerca de las píldoras de anticoncepción de emergencia (PAE).

De larga distancia fue un cortometraje hecho en el marco de los estudios de cine que realizó Katia Lara, quien forma parte del equipo de Terco Producciones, en la Escuela de Cine Eliseo Subiela, de Buenos Aires. Esto facilitó el acceso a tecnología, equipo técnico y humano para realizar el cortometraje.

Como las condiciones tecnológicas de este cortometraje se dieron en el marco de una escuela de cine, esto implicó que el cortometraje se registrara en celuloide, que fuera planificado, registrado y editado con equipo profesional.

En términos de relaciones de producción externas para la realización del cortometraje, los hermanos de K. Lara buscaron ayuda en organizaciones hondureñas y “no lograron el apoyo de ninguna instancia estatal, privada o gubernamental. La plata fue donada por una persona particular [...] Antonio Ramos [aunque] en los créditos aparece HIVOS [ellos no dieron dinero, el nombre está ahí] porque era un requisito de mi Escuela de Cine” (K. Lara, comunicación personal, 28 de enero del 2008). En este caso, también las relaciones externas dependieron de la Escuela.

Los valores profesionales, directamente relacionados con la ideología de los propietarios, tuvieron que ver con la naturaleza académica de la producción. La Escuela, como proveedora de la tecnología y la infraestructura de producción –incluidos los profesionales envueltos en el proceso- es la propietaria final del

cortometraje y de sus derechos de autor. Las particularidades de financiamiento de *De larga Distancia* son descritas por la misma Lara:

“...costó \$1,200 (mil doscientos dólares) No se pagó salario a ninguno de los miembros del equipo (técnicos y actores) y tampoco se pagó el alquiler del equipamiento (luces y cámara) y la edición que fueron aportaciones de la Escuela. Es decir, costó 1,200 dólares en pura producción: película 16 mm, revelado, transfer, doscificado, alimentación, transporte, permisos, efectos especiales (lluvia) vestuario, maquillaje, etc.” (K. Lara, comunicación personal, 28 de enero del 2008).

Por lo tanto, esta es, de entre las películas analizadas, la producción más “barata”.

Las categorías genéricas nos señalan un cortometraje de ficción, en el que la historia es un drama psicológico. Tiene inserciones documentales para reforzar la causa de la angustia y la nostalgia. Estos sentimientos predominan en la construcción del personaje principal, como veremos más adelante.

2a 2 Camila Films

Desde el triunfo de la Revolución Sandinista, el desarrollo de productos audiovisuales se trazó como una prioridad política en Nicaragua. En 1980 se creó el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), el cual se transformó en la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (www.anci.org.ni).

Esta fue legítimamente constituida, en 1988 como,

“...agrupación gremial de los profesionales de las artes cinematográficas y audiovisuales,[...] es una organización que en la actualidad fomenta y apoya sostenidamente el trabajo cinematográfico y audiovisual en Nicaragua, proporcionando financiamiento a la producción de distintas obras audiovisuales, apoyando las fases finales de producción, haciendo difusión de las obras de sus miembros, organizando proyecciones y muestras de audiovisuales y ofreciendo oportunidades de capacitación a los técnicos y artistas de las artes audiovisuales” (www.anci.org.ni).

Tiene como objetivos concretos (i) promover la investigación y difusión de la producción cinematográfica nicaragüense, (ii) promover el desarrollo y capacitación (tanto técnica como conceptual) de sus asociados, (iii) “proteger y promover, apoyar e

impulsar el cuidado y conservación del patrimonio nacional cinematográfico, creando conciencia en sus asociados del valor de este bien, patrimonio de la nación” (www.anci.org.ni).

Para cumplir con estos objetivos, la ANCI promueve la aprobación de leyes que protejan la producción cultural cinematográfica en Nicaragua, más concretamente la Ley de Fomento de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, la cual “va a permitir a los creadores de las artes audiovisuales, contar con un marco jurídico sólido que permitirá un verdadero fomento y promoción a esta actividad artística” (www.anci.org.ni). Esta asociación se declara abiertamente representante de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y “realiza las pruebas de admisión cada año. [...] cuenta con el apoyo de COSUDE quienes otorgan media beca a los candidatos que logren ingresar a la escuela” (www.anci.org.ni).

Camila Films se define como una “compañía productora de cine y video independiente” (véase su sitio web: <http://www.camilafilms.com/index.es>). Está integrada por sus dos fundadores y, como productora asociada a la ANCI. Sus objetivos van en concordancia con los de la asociación (ídem).

Florence Jaugey, una de sus co-fundadoras de origen francés, llegó a Nicaragua por primera vez en 1983 para actuar en una versión cinematográfica de *El Señor Presidente* (Ureña, 2007). Jaugey volvió varias veces a Nicaragua hasta que se decidió a fundar Camila Films, junto con Frank Pineda en 1989.

Camila Films ha producido varios cortometrajes de ficción y documentales sobre Nicaragua “en relación con el ex Instituto Nicaragüense de Cine, canales de televisión europeos u ONG's” (<http://www.camilafilms.com/index.es>). Los temas

recurrentes son el modo de vida de personajes marginales en la sociedad nicaragüense. Desde el año 2003 funciona como Fundación Cinematográfica y tiene como objetivo ampliar sus actividades a la difusión de la cinematografía nacional y a la realización de un largometraje de ficción.

Los profesionales nicaragüenses en cine, formados en tiempos del INCINE, o después en la EICTV o algunas otras escuelas de Europa del Este han apoyado desde disciplinas tan diversas como el sonido, la dirección de arte o la producción de campo la producción hecha desde la ANCI o sus afiliadas. Una de ellas, como es Camila Films, se ha mantenido como uno de los principales donantes a la UNESCO y la Forum Syd, una agrupación de organizaciones suecas que financian proyectos para el desarrollo.

A su vez, Camila Films ha colaborado con producciones internacionales en proyectos filmados en Nicaragua, “entre ellos: Parallax Pictures. para *La Canción de Carla* de Ken Loach, Universal Pictures para *Walker* de Alex Cox y también: BBC, Channel 4, PBS, TF1, Hallmark Channel, TVE” (<http://www.camilafilms.com/index.es>).

Esas fueron las condiciones tecnológicas de esta producción en particular. Sin embargo, tomando en cuenta que durante los años estudiados, y aún más atrás, no se hubiera producido ningún largometraje en Nicaragua, podemos afirmar que estas condiciones tecnológicas, lejos de ser precarias como se pensaría, más bien fueron extraordinarias. En cuanto al costo de esta producción, Jaugey afirma que

“No me acuerdo exactamente, pero fueron 5000 US [sic] de la cooperación española y 10 o 15.000 de Hivos/ Netherlands. El 80% de los fondos recaudados fueron a parar en el laboratorio Du Art en New York. Aquí todo fue colaboración gratis....”(F. Jaugey, comunicación personal, 18 de enero del 2008).

Es decir, las condiciones económicas de financiamiento externo, como en el caso de *De larga distancia*, no fueron capitalistas.

En términos de relaciones de producción externas, *Cinema Alcázar* fue apoyada “únicamente por la cooperación internacional (HIVOS, AECI, PNUD) [quienes] no pusieron ningún requisito fuera del hecho de figurar en los créditos.” (F. Jaugey, comunicación personal, 18 de enero del 2008).

La distribución se facilitó en ámbitos de exhibición de audiovisuales artísticos después de que recibió un Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín, en 1998 y “el Premio de la Sociedad de Autores en el Festival de Documentales ‘Cinema du Réel’ en el Museo de Artes Modernas de París en 2002” (<http://www.camilafilms.com/index.es>).

Como propietaria, esta productora no se guió por una ideología de retribución de lucro. La producción de *Cinema Alcázar* más bien respondió a las circunstancias del momento: cuando Ken Loach, cinasta inglés, grabó *La Canción de Karla*, en Nicaragua, tanto Jaugey como Pineda, su compañero, lo apoyaron en la producción de campo (Ureña, 2007).

Con los “sobros” de *La Canción de Carla*, y “una cámara de la segunda Guerra Mundial” (Ureña, 2007), Jaugey hizo una pequeña ficción documental sobre el uso social que algunos managüenses le dan a las ruinas de un cine que quedó destruido después del terremoto de 1972 en Managua.

El género en el que se inserta *Cinema Alcázar* es categorizado por Cortés (2005: 585) como ficción. Al igual que *El Camino*, esta es una producción audiovisual en la cual se mezclan ficción y documental. Siguiendo la propuesta de

categorías de Bill Nichols (1997: 79), *Cinema Alcázar* se inscribe en la de “documental reflexivo”; es decir, uno que se diferencia de la tendencia de la mayor parte de la producción documental la cual “se ocupa de hablar del mundo histórico y, en contraste, “aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico”. *Cinema Alcázar* habla la relación que mantienen las personas que han sido marginadas del bienestar social en Managua, al hacerlo detiene la cámara en cada pequeño espacio de las ruinas del cine donde viven y nos expone un mundo decadente desde las imágenes y las historias que materializan estos personajes.

A pesar de que, según la misma Jaugey, “no hay ningunas condiciones ni económicas (sic), ni técnicas para producir cine Nicaragua” (F. Jaugey, comunicación personal, 18 de enero del 2008), ella está posproduciendo su primer largometraje de ficción. El proyecto lleva diez años gestándose y será “el primer largometraje nicaragüense de los últimos veinte años” (Ureña, 2007).

Sobre esta nueva aventura, Jaugey afirma que “La Yuma se filmara (sic) en condiciones económicas y técnicas de alta precaridad, gracias a la colaboración y amor al cine del equipo artístico y técnico, y también gracias a algunos fondos para la cinematografía. CINERGIA es uno de ellos, su aporte ha sido imprescindible y ha sido el socio más solidaria (sic) que hemos tenido” (F. Jaugey, comunicación personal, 18 de enero del 2008).

En resumen, la cooperación internacional, el vínculo con Ken Loach y los fondos propios hicieron posible la producción de *Cinema Alcázar*, una pequeña ficción documental (Cortés, 2005:85) que aprovecha una circunstancia particular del momento para denunciar un desastre social en Nicaragua.

2b El terremoto y el huracán

De larga distancia cuenta la historia de Eva, una chica hondureña quien vive en Buenos Aires durante el año de 1998, mientras estudia cine en Argentina. Eva se entera que el huracán Mitch está arrasando con la tierra de su familia a través del noticiero local, e intenta, por todos los medios posibles, comunicarse con ellos. Los pocos recursos económicos con los que cuenta la familia y la estructura social de capitalista hondureña, hacen que su angustiada situación sea aún más dramática.

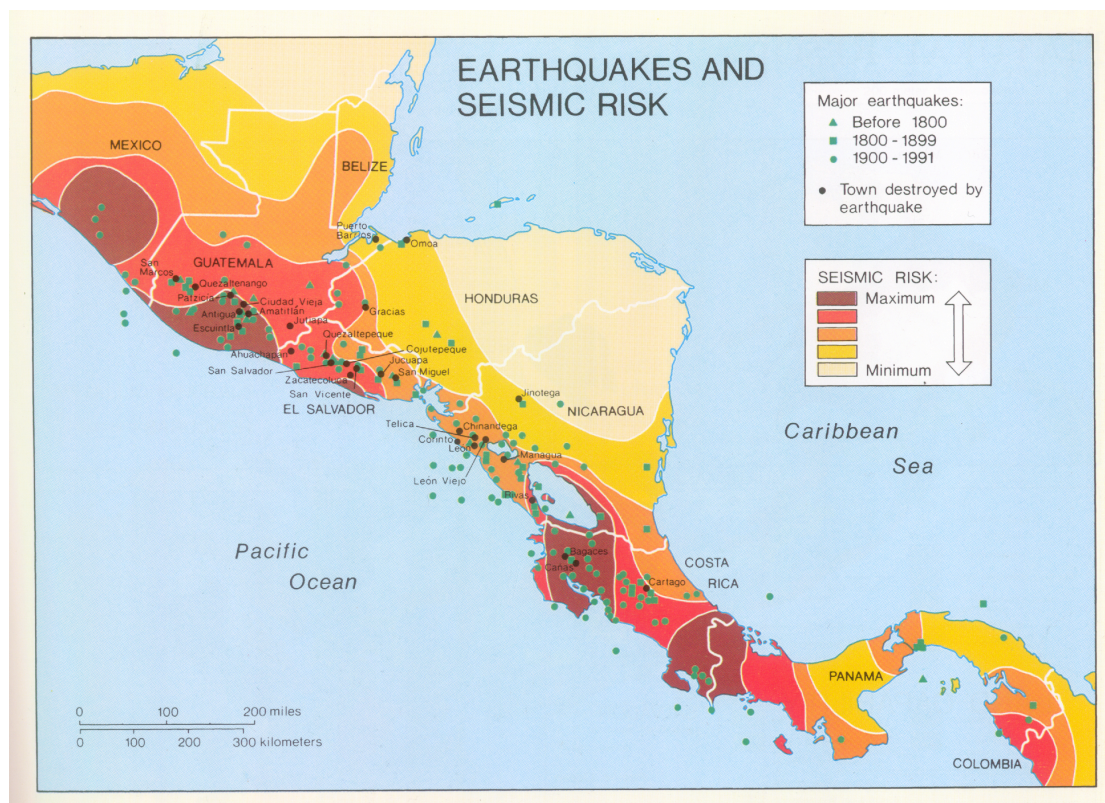
Por su lado, *Cinema Alcázar* es la descripción de un edificio que fue cine alguna vez, y que actualmente alberga en sus ruinas a varios indigentes de la ciudad de Managua. A diferencia de las otras películas analizadas, este es un documental de ficción. Aquí se narra la historia de personajes reales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

Si bien la historia sociopolítica de Centroamérica es azarosa, su historia sismológica no lo es menos. A esto se le une una vulnerabilidad climática derivada de la confluencia de las masas de aire continentales, de tal manera que el istmo enfrenta retos provocados por los desastres naturales.

Aunque estos son fenómenos destructivos que afectan espacios sociales, la documentación alrededor de ellos nos demuestra que son comunes e inevitables. La posición de Centroamérica en el globo terrestre, caracterizada por su condición de istmo, de formación reciente (Hall y Pérez, 2001: 24-25), ha provocado que surjan regularmente terremotos, como se demuestra en las Figuras 1. Por un lado, las formaciones geológicas de tierras nuevas, sobre tres placas tectónicas diferentes, por otro, la pertenencia al cinturón de fuego del Pacífico y la consecuente cercanía a

volcanes y a tierras de variado relieve, provocan un alto nivel de sismicidad. La insistencia de los sismos ha sido documentada a lo largo de 200 años como se muestra en la Figura 1.

Figura 1. Riesgo sísmico y de terremotos.



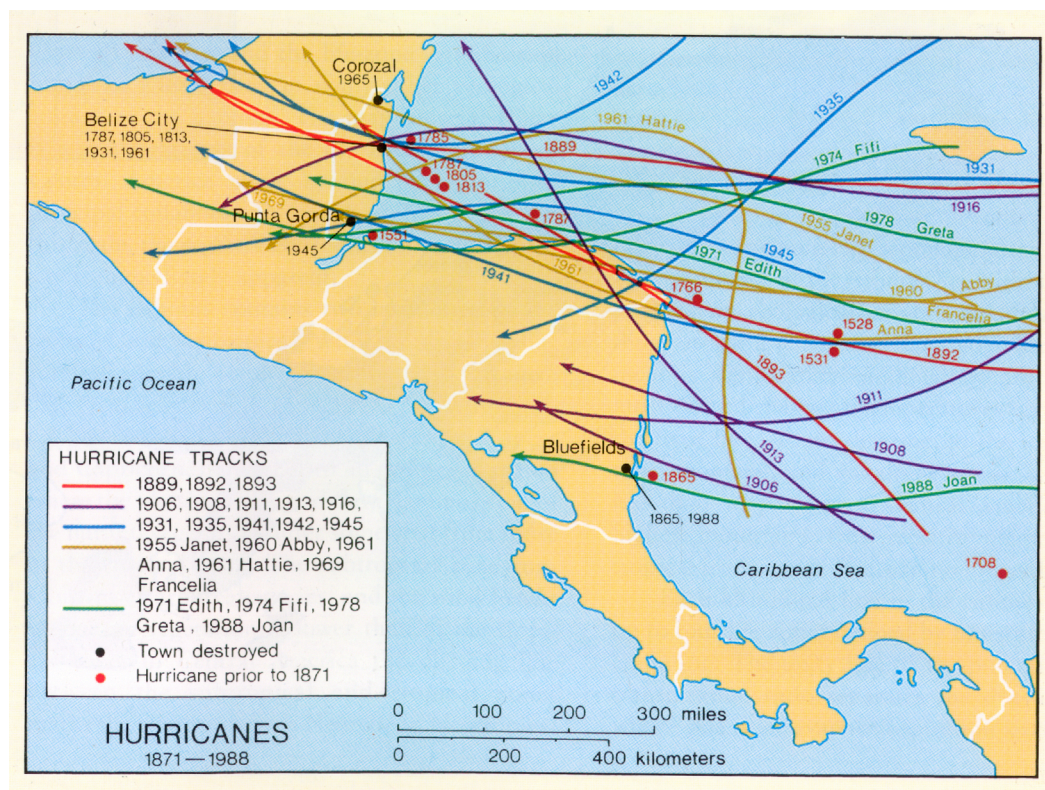
Fuente: Historical Atlas of Central America (Hall y Pérez, 2001: 24)

Adicionalmente, la posición curva del territorio del istmo, con respecto al Mar Caribe, provoca un espacio de atracción de fuerzas atmosféricas que también han sido documentadas a lo largo de 120 años, como se muestra en la Figura 2.

Si en Centroamérica el riesgo sísmico alcanza un promedio de 30 terremotos de máxima intensidad a lo largo de 200 años, esto quiere decir que quienes habitan la

región no deberían de verlos como un acontecimiento aislado, sino que deberían estar preparados permanentemente para enfrentar este riesgo. La repetición sistemática de estos fenómenos nos lleva a pensar que son previsibles. La destrucción que provocan es el producto de la combinación de la fuerza del fenómeno natural con el ausente sistema de protección civil con el que cuentan los países.

Figura 2. Huracanes (1871-1988).



Fuente: Historical Atlas of Central America (Hall y Pérez, 2001: 25)

La gravedad de las consecuencias que se derivan de los desastres naturales, sobre todo las sociales, dependen de (a) los recursos disponibles, (b) la planificación urbana y social y (c) la voluntad política para hacerle frente a la destrucción

provocada por la naturaleza. Por ejemplo, en el 2005 el huracán Katrina, de categoría 5, dejó un saldo de más de 200 muertos y millones de dólares en daños materiales en Lousiana y Florida (Autoridades..., 2005). Mientras que Wilma, un huracán de la misma –o mayor- intensidad, no provocó pérdidas humanas y tan solo miles de dólares en daños materiales en Cuba (Wilma..., 2005). De estos ejemplos, desprendemos que las pérdidas humanas y materiales provocadas por los embates de la naturaleza se agravan dependiendo de la sociedad que los sufra. Hay países con más recursos para enfrentar los embates naturales y hay países que, aunque no tienen tantos recursos, están más organizados y tienen una política de deferencia hacia sus habitantes que les permite enfrentar las fuerzas de la naturaleza de una manera más eficiente.

Es posible prevenir y planificar el bienestar de una población. A través de la historia de la humanidad se han acumulado experiencias en el control de las aguas, con la construcción de puentes, canales o diques. A manera de ejemplo, considérese el legado de los egipcios, los reservorios de agua de los mayas o la construcción de los canales en Suez y Panamá.

Más recientemente podríamos tener en cuenta el sistemático esfuerzo de los holandeses por controlar inundaciones provenientes del mar y de los ríos que desembocan en ese territorio o todo el programa de amortiguamiento del efecto de los terremotos en Japón, a través de sistemas de almacenamiento de aguas y el desarrollo de la arquitectura antisísmica. En los últimos dos casos es notoria la inversión en la producción de conocimiento científico- técnico orientado a aportar recursos cada vez más sofisticados que protejan a la población frente a los desastres naturales.

Existen gobiernos que atienden el dolor de sus ciudadanos de manera inmediata, pero hay otros más indiferentes. El hecho de que los desastres naturales sean previsibles nos demuestra que las catástrofes son, al final, desastres sociales. En este sentido, los dramas provocados por los fenómenos naturales están directamente relacionados con las decisiones políticas. Así entonces, los efectos son tanto más traumáticos cuanto menor previsión tenga una sociedad.

En Centroamérica, sumado a la ausencia de políticas de protección civil, hay que considerar la explotación abusiva de los recursos naturales. La destrucción de los bosques, práctica sostenida durante varios siglos, ha exacerbado el trauma derivado de los desastres naturales. El proceso de colonización aceleró la destrucción del bosque para crear nuevas áreas de cultivo que alimentaran a la sociedad colonial y a la metrópoli de turno. Las plantaciones especializadas, particularmente, devastaron la flora, la fauna y los suelos.

Especial mención merece la explotación de las riquezas maderables del bosque. Desde la expansión de la ganadería colonial, los sembradíos de cacao para atender el mercado internacional, las plantaciones bananeras, de caña de azúcar, de café y, más recientemente, las de plantas ornamentales, crecieron a expensas del bosque.

El análisis de los efectos de la colonización quedaría incompleto si no se considera el efecto ecológico de la misma. Luego del agotamiento de buena parte de los recursos naturales de Europa, estas sociedades dispusieron de los recursos naturales de sus colonias para proveerse de las riquezas de los bosques tropicales. En el presente, ¿de dónde podría tomar recursos Centroamérica para cada una de sus

recurrentes emergencias?

Paradójicamente, los recursos disponibles en cada país dependen, no de su territorio real, sino de la acumulación que se haya alcanzado gracias al dominio que desde el lugar se mantenga sobre *otros* menos afortunados. Por ejemplo, en 1666, ante uno de los varios incendios que destruyó Londres, el Imperio Británico dispuso del bosque de la Honduras Británica, es decir, Belice para, con sus maderas, reconstruir la ciudad capital (Pérez, 1987: 26-27).

Posterior a la colonia, el manejo de los recursos naturales centroamericanos ha sido particularmente depredador en el último siglo. El desgaste de tierras provocado por la deforestación, se ha traducido a su vez en erosiones y deslizamientos que han alcanzado dimensiones catastróficas cuando, por efecto de los fenómenos naturales, sepultaron sembradíos y poblaciones.

En este sentido, no es de extrañar que los desastres naturales centroamericanos hayan sido arrasadores y, en consecuencia, motivos recurrentes en las producciones culturales que se han generado en la región. En 1974, el Huracán Fifi ya había dejado 10.000 muertos y millones de dólares en pérdidas de la infraestructura hondureña; esta pesadilla se repitió en 1998, cuando el huracán Mitch azotó el interior de Honduras, desplazando a más de 2 millones de personas y dejando a más de 18.000 personas muertas o desaparecidas (Rojas y Ochoa: 2002; Cortés, 2003).

De larga distancia nos habla de la angustia provocada por este último desastre natural que dejó pérdidas humanas y materiales en un débil contexto social. Este cortometraje viene a unirse a una tendencia de propuestas artísticas que salieron de la angustiada experiencia del Mitch y que sobrepasaron los límites de Honduras para

mostrar las consecuencias de un embate natural de esas proporciones (Torres y Mackenbach, 2004). El segundo corto que analizamos en este apartado es el documental *Cinema Alcázar*, el cual representa la desesperación de los habitantes managüenses quienes, ante la ausencia de un mejor lugar, invaden las ruinas de un cine.

Aunque los terremotos no tienen una causa derivada de manera tan directa de las acciones humanas, las consecuencias sí pueden contrarrestarse con intervenciones humanas adecuadas. Por ejemplo, las inundaciones que se sufren en tiempo de huracanes son provocados, entre otros factores, por la deforestación, la erosión y el desgaste de las tierras; sin embargo, ninguno de estos factores empeora los resultados de un terremoto.

El terremoto de 1972, de 6.2 grados sobre la escala de Richter, destruyó el 90% de los edificios de Managua y dejó más 10.000 muertos. La magnitud de esta catástrofe se vio gravemente empeorada por el manejo que la dictadura de Somoza le dio a los fondos de ayuda internacional que llegaron.

En 1997, veinticinco años después de la tragedia, los daños causados por este terremoto no se habían atendido todavía. Entre otras cosas, de esto nos habla *Cinema Alcázar*. La poca previsión de los desastres, la baja inversión social y la desidia ante las pérdidas humanas e infraestructurales de parte de los gobiernos hondureño y nicaragüense han empeorado las consecuencias sociales de los desastres naturales.

La desatención, e incluso provocación, de los desastres naturales continúa hoy en estos dos países donde, por ejemplo, son compañías privadas (Unión Fenosa) las que proveen la energía eléctrica; y donde son los organismos internacionales

(Naciones Unidas) las que dan informes sobre la situación social después de un desastre natural (Rojas y Ochoa: 2002) son Organizaciones No Gubernamentales (Terco Producciones, Camila Films) las que buscan desde afuera el financiamiento de las producciones culturales.

Honduras y Nicaragua han tenido enormes dificultades históricas para construir un proyecto político nacional. El débil proyecto ha nacido y crecido con base en la exclusión de indígenas, campesinos y, en el caso de Nicaragua, de los habitantes de la zona Atlántica (Cortés, 2003; Wunderich, 1988; García Buchard, 1998; Córdova, 2001; Salomón, 2001).

En Honduras, las compañías estadounidenses Rosario Mining Company y, ya en el Siglo XX, la Standard o United Fruit Company llegaron a suplir muchas de las funciones que se suponía tenía que hacer el Estado nacional (Mahoney, 2001: 165). Aún los líderes políticos del Siglo XX llegaron al poder a través de golpes de estado o fraude electoral, ambos avalados por el Consejo Superior de las Fuerzas Armadas. Estas apoyaban los intereses de las compañías, ya que se beneficiaban de la alianza correspondiente.

El fenómeno de control de la producción agrícola por medio de enclaves guiados desde afuera, que dio en llamarse *Banana Republic*, no fue ajeno a ninguno de los países centroamericanos. Sin embargo, en Honduras fue particularmente decisivo ya que obstaculizó, por medio del bloqueo financiero, cualquier intento de organización social desde otros espacios que no fueran las compañías extranjeras.

La incidencia de una pugna inter-bananera en Honduras provocó, entre otras cosas, una “modalidad particular de relación en la que la connivencia impregnó la

dinámica sociopolítica en todos sus niveles” (García, 1998: 36). El modelo de desarrollo de Honduras no cambió mucho desde la concesión de las tierras a corporaciones transnacionales en el Siglo XIX. Diversos documentos explican esa quietud política desde recursos retóricos tan distintos como el carisma y la personalidad extraordinaria de Samuel Zemurray (García, 1998: 12-29) o la del “desentendimiento estatal de sus funciones básicas” (Salomón, 2001: 9).

A diferencia del caso nicaragüense, en Honduras nunca se llegó a una revolución. Si bien hay nota de algunas reformas que se hicieron en las década de 1950 con Gálvez y en la década de 1970, con López Arellanos, el mismo camino de estos políticos, así como las acciones de los gobiernos posteriores y la ayuda millonaria que proporcionó EE.UU. a este país en el marco de la guerra *de los contras*, impuso de nuevo los intereses extranjeros sobre los proyectos sociales.

La relación subordinada que los políticos hondureños mantuvieron con el gobierno de Reagan les permitió contrarrestar la crisis política. El premio fue la gran inyección económica que EE.UU. hizo en Honduras. La no distribución de los recursos, la indiferencia de los líderes políticos hacia la posibilidad de un proyecto social hondureño y la intervención extranjera en las decisiones políticas han obstaculizado un proyecto social de Estado- nación (García, 1998: 9).

El fracaso en la construcción del Estado para los casos de Honduras y Nicaragua se explica al considerar la configuración de sus estructuras sociales, políticas y económicas, cuyo rasgo fundamental ha sido una distribución desigual de la riqueza como dato histórico permanente en sus respectivas historias. Dada esa debilidad, el capital extranjero ha encontrado terreno fértil para instalarse, siguiendo

un modelo parasitario, y ha provocado una sociedad polarizada en la que la mayor parte de la población se encuentra en condiciones de vulnerabilidad económica y social.

La recurrente intervención de parte de Inglaterra en el Siglo XIX y de EE.UU. en la segunda mitad del Siglo XIX y el Siglo XX, ha venido a exacerbar las diferencias sociales. La dominación extranjera ha ido configurando paulatinamente una mentalidad colectiva que privilegia lo extranjero sobre lo nacional, tanto en los hábitos de consumo como en la definición de políticas de alcance nacional (E. García, comunicación personal, 27 de marzo del 2008).

En Nicaragua, esta intervención tuvo el propósito de controlar la construcción del canal que atravesaría el río San Juan hasta el Lago de Nicaragua e inundaría los pocos kilómetros restantes desde el Lago de Nicaragua hasta el Pacífico; en el caso de Honduras mantener el control sobre la producción de minerales y, sobre todo, de banano.

En ambos casos se construyeron espacios en los que el poder del Estado fue opacado por el control de las corporaciones multinacionales y los intereses de entes exteriores a los países que basaron la construcción de su infraestructura política en tres características: (i) la mala distribución de la riqueza, (ii) la negligencia del Estado y (iii) la inversión en armamento (Salomón, 2001).

En Nicaragua, los grupos militares que vinieron a proteger a las élites políticas fueron puestos en el Siglo XX en la figura de la Guardia Nacional, y la última de estas intervenciones terminó cuando una de las cabezas de la Guardia Nacional, Anastasio Somoza García, fue instalado como líder marioneta por los *marines*. La dictadura de

Somoza García y sus dos hijos duró 40 años.

Mientras tanto, desde la década de 1920, había en Nicaragua un fuerte movimiento social nacionalista y antiimperialista liderado por Augusto Sandino, a quien la Guardia Nacional mató el 21 de febrero de 1934 (Torres, 2007: 44). La guerra patriótica de la década de 1930 en Nicaragua tuvo repercusiones particularmente fuertes en el resto de Centroamérica donde «exacerbó el descontento nacional y social producido por el paro, los salarios bajos y la escasez causados por la crisis económica» (Ídem: 45).

La formación de la sociedad moderna tampoco estuvo exenta de traumas. Sólo la conformación de un estado centralizado se ha cristalizado a partir de la Revolución. Antes de esta, el manejo de los recursos del país estaba monopolizado por Somoza, quien controlaba un 42% de la riqueza nacional (Córdova, 2002).

El terremoto se registró, en la historia de Nicaragua, como un acontecimiento tan grave que algunos historiadores lo utilizan para explicar la furia de la burguesía no somocista y de decenas de sectores intelectuales, entre los que figuraban personajes como Alfonso Robelo, Sergio Ramírez y los padres Cardenal, quienes se unieron en el *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN) que venía formándose desde 1970.

El FSLN derrotó a la dictadura, expropió y distribuyó los bienes acumulados por la familia Somoza, además instaló un régimen de relativo pluralismo que al menos por un lustro no puso en riesgo la libertad de ideas y de conciencia, ni la de religión (Acuña et al, 2000: 474) y emprendió una masiva campaña de alfabetización que “movilizó a todos los rincones del país a más de 100. 000 jóvenes entusiastas, quienes enseñaron a leer y escribir a centenares de miles de nicaragüenses” (Acuña et al,

2000: 473).

Desde el inicio de la Revolución Sandinista, ésta se vio influenciada por “dos factores ideológicos estrechamente relacionados: la afinidad ideológica entre los sandinistas y los regímenes de los países del “socialismo real” y la abierta hostilidad del gobierno norteamericano de Ronald Reagan al experimento político nicaragüense” (Acuña et al, 2000: 474). Las acciones del gobierno de Reagan no solo sometieron “a los sandinistas a una política de desgaste a través del apoyo a la contra, sino que también los bloqueó económica y financieramente” (Acuña et al, 2000: 482).

Todas estas circunstancias obstaculizaron la construcción de instituciones que velaran por el bienestar de la población.

La angustia y la desesperanza ante la fuerza de la naturaleza, es en buena parte, consecuencia de un sentimiento de desamparo institucional, nacional y estatal provocado por el desentendimiento de los gobiernos, el cual, como ha sido ampliamente documentado, no pudo ser combatido ni por las reformas hondureñas ni por la revolución sandinista.

Después del fracaso de ambos esfuerzos, a Nicaragua y a Honduras les quedó un modelo neoliberal que, entre otras cosas, posicionó a estos países junto a Haití como los más pobres de toda latinoamérica. Esta particularidad será examinada en el siguiente capítulo. Lo que es importante para el presente es que la intervención extranjera, unida a...

“una cultura política autoritaria, caracterizada por la concentración piramidal del poder, la exclusión política, la intolerancia, el irrespeto al Estado de Derecho, la ausencia de pluralismo, la inexistencia de debate y la predisposición a la solución violenta de los conflictos personales, familiares, partidarios, económicos e ideológicos” (Salomón, 2001:9)

...han provocado países institucionalmente débiles que, aún al día de hoy,

manejan con desidia sus retos naturales. El reclamo desde los habitantes hondureños y nicaraguenses ha trascendido a diversas producciones culturales, entre ellas el cine.

2c Análisis de los ejes semánticos

2c1 De larga distancia

(i) Dominación-Autonomía

La pobreza, la incomunicación, el aislamiento se presentan en *De larga distancia* como las características indeseables que está forzada a vivir la protagonista. Eva ha tenido que elegir una vida a más de 3000 kilómetros de su familia, en el espacio de un cuarto y una cocina, con tal de estudiar cine.

Esta circunstancia, si bien parecería ideal –o más bien una situación normal y hasta deseable dentro de las posibilidades de cualquier joven que tiene un proyecto y lo cumple- se vuelve angustiada, frustrante y abrumadora cuando Eva se entera de que su familia está siendo abatida por el Huracán Mitch. La naturaleza *unida* de su familia, vista en los recuerdos que aparecen en cada analepsis, hace que Eva añore Honduras con particular fuerza cuando ve los desastres que ocasiona el huracán Mitch.

La angustia y la frustración están representadas en (a) los correos que escribe a su familia (S 1 y 4), (b) el llanto y la lluvia que cae cuando Eva ve por la ventana de su cuarto (S 2), (c) la carrera que emprende cuando piensa en las palabras de su hermana (S4) y (d) en los intentos de Eva por conseguir un boleto de avión a Honduras (S 6).

El terraplén que Eva ve caer en las noticias, lo interpretamos como la abrumación que Eva siente, es el derrumbre de su estado de ánimo como el de tantos los hondureños y hondureñas que veían los noticieros desde afuera, al ver las dimensiones de este huracán. Eva tarda un poco más de lo esperado en el café internet

y no tiene dinero para pagar; en la angustia de la protagonista vemos que la situación económica que vive la obliga a permanecer en esas condiciones (S 1). En este sentido, su inmovilidad aparece impuesta por el dinero; ésta, unida a la destrucción que sufren sus seres queridos que están tan lejos, es el conflicto en *De larga distancia*. La historia se endurece a causa de los sentimientos que vive la protagonista desde que se da cuenta que, primero su familia y luego, el lugar donde nació y creció han sido abatidos terriblemente por el huracán Mitch.

Eva no pasaría por la angustia que vive si pudiera (i) volar a Honduras, asegurarse que todos están bien y volver a Buenos Aires donde estudia; o (ii) comunicarse con su hermana y asegurarse que sus seres queridos y su casa están a salvo.

Tomando en cuenta que el PIB per cápita de Honduras era de poco más de 2400 dólares por año cuando se hizo esta película, entendemos que Eva es más bien afortunada, ya que tiene la opción de vivir en Buenos Aires y estudiar cine. Sin embargo, este privilegio tiene sus limitaciones y se vuelve paradójico cuando Eva descubre que los vuelos que le ofrecen a Honduras no son para ayudar ante el desastre natural o para llegar al interior, donde viven sus padres; todos los vuelos son con fines turísticos o demasiado caros. Por otro lado, Eva no tiene un teléfono en casa. Debe esperar la llamada de su hermana desde el teléfono de la vecina.

La espera se hace particularmente incómoda cuando el joven de la casa vecina, un chico como de la edad de Eva, obstaculiza la línea mientras Eva espera. De nuevo, la falta de dinero provoca la carencia de teléfono y hace que la protagonista sufra y obedezca. Las limitaciones económicas provocan la angustia y la frustración ante la

destrucción que el huracán está causando en su lejano hogar.

Estas son las dos situaciones que provocan la obediencia de Eva, la cual se ve representada por una parálisis a la que se ve obligada la protagonista.

(ii) Cultura-Naturaleza:

Tanto la cultura como la naturaleza en *De larga distancia* aparecen para contrastar los dos espacios mencionados. Existe un aquí para Eva y un hogar que queda lejos. Ambos manejan la dicotomía naturaleza- cultura de manera diferente. El aquí lo componen la ciudad, la estación de trenes, las aceras, la facultad, la embajada. Todos espacios que aparecen como parte de la cultura que hospeda a Eva. Ella está en un país que no es el suyo: el acento de Eva que contrasta con el de los demás, el pasaporte que entrega cuando se le pide algún documento a cambio del pago que no pudo dar en el café internet (S1), la Embajada a la que recurre cuando busca noticias de su país y la intimidad de su apartamento (la música, la comida, la decoración) son hondureñas (S2).

La naturaleza que quedó en casa es dramática, por un lado, y símbolo de pertenencia, por otro. Honduras está siendo destruida por la naturaleza (el huracán Mitch), esto se nos comunica con las notas informativas en las que la televisión nos muestra un grupo de personas que cargan lo que pueden: desde ropa y cajas con artículos personales hasta ventiladores y electrodomésticos.

El desastre causado por el huracán evidencia la vulnerabilidad de las personas en Honduras y también la pobreza en la que vivían previamente. Las personas huyen del peligro y, en el intento, se aferran a sus artículos personales. Esta carga hace que la huida sea doblemente difícil. ¿Porqué llevan electrodomésticos consigo? Tal vez porque los electrodomésticos simbolizan su hogar, tal vez porque no tienen como reponerlos una vez que la situación se normalice.

La hermana de Eva interviene con su *voz en off* (S4, 5 y 7) para exponernos

lentamente el caso de la ceiba. El árbol es el espacio de pertenencia de la protagonista y su familia entera; es el hogar, el lugar donde Eva jugaba con sus amigos en la infancia (analepsis en el Prólogo S 4, 5 y 7):

Mi papá dijo que eso no era cierto, que ese árbol no se iba a caer. Que se había caído las casas pero que la Ceiba no se podía caer. [...] (S 4)
 Y cuando llegó las primeras personas que llegaron, que se habían venido caminando de Sanjuancito a la casa, entonces contaron ¿no? que se había destruido el centro, que se habían perdido sesenta casas, que se habían caído los puentes. [...] (S 5)
 Y cuando mi papá le estaba diciendo a mi mamá que la Ceiba no se iba a caer, [...] mi mamá estaba parada frente a la ventana, y desde la ventana se miraba el árbol, y mamá vió cómo la tierra se tragó la Ceiba... entonces mi mamá vió caerse a la Ceiba. (S 7)

Nadie espera que la ceiba se caiga y se cae. Las constantes preguntas que hace Eva por la ceiba van dotando al árbol de un simbolismo particular en la narración. Las intervenciones de la hermana de Eva nos enseñan la importancia que le dan al árbol y el vínculo con el personaje.

La ceiba se convierte a lo largo de esta historia en una presencia que nos recuerda la permanencia. El árbol ha estado ahí por cientos de años otras catástrofes han pasado pero el árbol ha seguido estando ahí. Si el árbol se cae ¿qué no se caerá?

En medio de sus intentos por comunicarse con su casa hondureña, la naturaleza es en Buenos Aires un elemento controlado por la intervención humana. Por el contrario, en Honduras es el monstruo que amenaza la integridad de su casa y la de su familia, en Buenos Aires es una suave lluvia que refuerza su nostalgia.

La cultura, por otro, es el ambiente que nos señala el aquí de Eva, la infraestructura y las ventajas de la ciudad a la que vino estudiar: el tren (S 4), el bus (S 2), los edificios (S 6); estos contrastan con el espacio rural, en medio de los árboles en el que vemos a Eva, de niña, jugando e interactuando con su familia hondureña. La manera en la que Eva baila, se prepara tortillas y arroz con frijoles, se arregla, etc. la

identifican como centroamericana, como hondureña.

La naturaleza y la cultura no son opuestos en esta historia. Existe una cultura bonaerense y una exclusiva de Eva. Ambas contrastan: mientras Eva come arroz, frijoles, tortillas; su vecina toma mate. Mientras que en Buenos Aires el desarrollo de esa cultura ha hecho de la naturaleza un elemento indefenso, en la casa de Eva, la cual vemos por medio de la televisión, la naturaleza es predominantemente destructiva.

(iii) Tradición-modernidad:

El orden social repetido y legitimado, a través de los años, lo vemos en el juego de los niños, en el trato de la mamá hacia la niña (analepsis) y en la cultura de Eva: la comida que se prepara, la música que baila (S 2). También la vemos en la autoridad otorgada al padre:

Mi papá dijo que eso no era cierto, que ese árbol no se iba a caer. Que se habían caído las casas pero que la ceiba no se podía caer. [...] (S 4)

Todos le creen al padre. De hecho, la hermana menciona al padre para legitimar la opinión: el árbol no se puede caer porque es el padre quien afirma que el árbol no se caerá.

La nostalgia que le provoca la familia a Eva también es propia de una tradición en la que la cercanía con sus seres queridos y su pertenencia a un clan es importante. La nostalgia nos enseña una relación de dependencia con la familia propia de un orden social tradicional.

La modernidad trajo consigo “soledad”. La introducción de los individuos a un orden moderno y, sobre todo, capitalista hizo que la movilidad de estos se intensificara y ya no fuera posible continuar la vida de comunidad que se llevaba. La modernidad trajo leyes y obligó a personas provenientes de antecedentes muy distintos a convivir. Sin un consenso racional de voluntades esta convivencia no hubiera evolucionado.

La Honduras que recuerda Eva, en cada analepsis, está inscrita en un orden social previo a la modernidad, un espacio donde la movilidad de los individuos no había afectado a sus habitantes. Su familia continúa unida, clánica, comunitaria.

En contraste con las analepsis, este cortometraje *De larga distancia* nos muestra un Buenos Aires en el que los convenios, las leyes, el consenso racional de las voluntades son los que rigen las normas de convivencia. Es la modernidad la que hace a Eva sujeto de derechos, algunos de los cuales ella ejerce en la corta historia.

Por ejemplo, cuando Eva deja su pasaporte, con tal de que la fien en el Café Internet (S 1), o cuando va a ver al Embajador de Honduras (S3), está haciendo uso de sus derechos: un documento legal que la identifica en un país extranjero, en el primer caso y un derecho de amparo internacional, en el segundo caso. Ambos están basados en leyes y convenios desde el gobierno hondureño.

Aún así, las leyes y los convenios, a favor de Eva, no son suficientes. Ninguna ley logra aplacar la angustia que está viviendo y en una agencia de viajes –espacio comercial, también producto de una sociedad basada en modernidad- le hacen ver que para ver a su familia tiene que pagar dinero que no tiene.

La tradición está representada, en este cortometraje, como el orden de una sociedad idílica que se dejó atrás por alcanzar las posibilidades de estudio que no eran viables en Honduras. Desde las imágenes, la tradición se representa con analepsis que llevan a un espacio rural, bucólico.

La modernidad, como en ninguna otra de las películas, se nota como una ventaja que protege a la protagonista en su vulnerable condición de extrajera. A pesar de que todo el personajes es a blanco y negro, en Buenos Aires se nota el espacio urbano.

(iv) **Nación- naciones:**

Las pertenencias en *De larga distancia* están fundamentalmente vinculadas a la familia. La familia y la comunidad a las que añora Eva con especial nostalgia y preocupación ahora que está pasando por un mal momento. Esta comunidad no trasciende un grupo clánico o tribal. Si tuviéramos más información acerca del entorno bonaerense, podríamos hablar de dos pertenencias: la hondureña y la argentina. Sin embargo, de nuevo la brevedad de esta película nos limita el análisis.

Algo que vale la pena mencionar es que debido a las circunstancias descritas en el apartado de contextos históricos, la situación social de Honduras ha expulsado una gran cantidad de seres humanos. En este sentido, se calcula que alrededor de un millón de hondureños viven fuera de Honduras y este número se engrosa año con año (Lopes, 2008: 24).

Como muchos otros migrantes, los hondureños desde el extranjero mantienen vínculos económicos y afectivos con su país, al cual lo ven como esa comunidad a la que quieren pertenecer a pesar de la distancia. Por otro lado, no perdemos de vista que, como lo han demostrado Morales (2007) o Sandoval (2007), en los procesos de movilización de las personas las características culturales se “transnacionalizan” y se llega a un tercer nivel en el cual los individuos no pertenecen a su cultura de origen ni a la cultura receptora.

Volviendo a Eva, en su condición de migrante temporal, migrante únicamente durante el tiempo de estudio, la pertenencia al país “Honduras” no es relevante. En sus preocupaciones priva su familia, su comunidad inmediata. La comunidad imaginada que trasciende a su clan, lo que Anderson llamaría nación, no está presente.

Sobre todo en un momento de temor se reitera su pertenencia a la comunidad inmediata, es decir, a su familia. Esta es la más fuerte que vemos en la película.

(v) **Colectivismo-individualidad:**

La indiferencia que le retratan a cada uno de los personajes bonaerenses, en su individualismo social, nos enseñan un espacio en el que predomina la actitud según la cual se actúa para privilegiar a individuos particulares. Aquí nadie está dispuesto a actuar para consolar la angustia de Eva.

Por ejemplo: la empleada del Café Internet (S 1) quien insiste en que Eva debe pagar cada centavo sin reparar en su sufrimiento; la perplejidad que muestran los compañeros de la universidad (S 6); el despiste que muestra la empleada de la Embajada cuando casi olvida que la hermana de Eva llamó (S 6) –una noticia que Eva había esperado ansiosamente; y, finalmente, la actitud del hijo de la vecina que necesita saber de la aventura que tuvo su amigo con una chica antes que cederle el teléfono a Eva (S 7).

Aunque la solidaridad es mostrada por algunos pocos personajes como la vecina a quien vemos más pendiente de las emociones de Eva (prólogo y S 7) o los empleados de la Embajada de Honduras, quienes intentan ayudarla de una forma más institucionalizada (S 3), lo que predomina en Buenos Aires, según nos muestra la película es indiferencia, individualismo y soledad.

El colectivismo está representado por medio de las *analepsis* que nos muestran la familia de Eva tal y como ella la recuerda. La angustia que vive Eva durante toda la historia es consecuencia de la dependencia que demuestra tener con la unión del grupo, del colectivo que es su familia, su comunidad y su árbol.

La dicotomía individualidad–colectivismo se nos muestra como representativa de la dicotomía Buenos Aires- Honduras. En esta película, en particular, cada eje

divide a un espacio de otro. Honduras es Autonomía, representada sobre todo por medio de juegos (tradicción), espacios familiares (colectivismo) y espacios rurales (naturaleza); y Buenos Aires se representa como el espacio que materializa la dominación, dominación de la naturaleza pero también de las acciones humanas por medio del capitalismo, un lugar donde median las leyes y los consensos propios de la modernidad y donde predomina la actitud según la cual se favorece a los individuos.

En la siguiente tabla se puede apreciar el predominio de ciertos ejes semánticos en la historia de *Cinema Alcázar*:

Tabla 2.1: Descripción de ejes semánticos por secuencia en *De larga distancia*

Número	Descripción de la secuencia	Eje semánticos presentes
Prólogo	Presentación de Eva como personaje	Colectivismo
S 1	Café internet	Nación, Individualidad, dominación
S 2	Noticia	Nación, autonomía
S 3	Embajada	Nación, solidaridad, autonomía
S 4	¿Qué pasó con la ceiba?	Nación, individualidad
S5	Importancia de la ceiba	Nación
S6	Indiferencia	Individualidad, dominación, nación
S7	Llamada	Dominación, individualismo

2c2 Cinema Alcázar

(i) Dominación-autonomía:

Los personajes, apenas delineados en la pequeña ficción- documental *Cinema Alcázar*, sufren algo peor que la simple ausencia de poder: la desesperanza y consecuente pasividad ante las condiciones de pobreza, falta de higiene y precariedad en que viven. Las limitaciones materiales y salubres están representadas en el inmueble que se describe con imágenes que se caracteriza todo el cortometraje.

Desde la primera secuencia se nos muestran las condiciones deterioradas en las cuales los personajes viven (comen, duermen, se reproducen) en este cine. El documental hace especial énfasis en la situación económica y social en la que los personajes están insertos. Los habitantes de *Cinema Alcázar* son un sector social y económico excluido dentro del espacio urbano que vemos representado. Este estado de marginalidad se manifiesta por medio de las descripciones que hace la narradora sobre las promesas que les han hecho en las elecciones y que no han sido cumplidas (S 4).

Aunque la marginalidad se muestra desgarradora, injusta e indeseable esta no provoca en sus víctimas, ninguna iniciativa de protesta. En las cuatro secuencias de este corto documental hay una violencia de lugar, de espacio pero no bélica. En este sentido, a diferencia de *Las Cruces* o *Voces Inocentes*, los habitantes del edificio del destruido cine no sufren su desgracia por una fuente de dominación directa.

Las limitaciones económicas y la desesperanza, ante la posibilidad de cambiar la vida de pobreza, están representadas en el inmueble en el que más de cinco familias viven. La narradora expone la muerte como la única salida de esa pesadilla: Me late

que no voy a salir para otra parte. Que en este cine me quedo. Por dicha ya estoy lista para el final. Poco me queda, por dicha ya voy de viaje.

En medio de la desesperanza, la carencia material y las condiciones insalubres, la falta de opciones de vida que permitan salir de la pobreza y que obligan al robo, la prostitución y el trabajo infantil, estos personajes apenas sobreviven y ven la muerte como la salida ideal.

Se podría decir que en el documental hay una dominación patriarcal representada en la niña que, a sus 15 años, ha parido dos veces o en el travesti que se acomoda su atuendo antes de salir a buscar clientes. Se podría decir que hay una dominación generacional que se expresa en la manera en la que los adultos tratan a los niños. Por ejemplo, vemos que los niños son explotados laboralmente cuando la narradora “denuncia” el hecho de que su vecina no ponga a trabajar a sus nietos vendiendo en los semáforos (S 2).

Sin embargo, más que una dominación patriarcal o generacional, o económica, *Cinema Alcázar* nos muestra la condensación de múltiples formas de dominación. Lo que vemos es la resignación y, a través de esta, la indiferencia hacia la posibilidad de tener alguna cuota de decisión. Más que dominación, *Cinema Alcázar* nos muestra la situación de vida de los habitantes de la Managua, destruida por el terremoto, que no fue nunca reconstruida.

Por otro lado, nos muestra la pasividad con la que los personajes le hacen frente a esta situación precaria de vida. Es decir, aún en la pobreza y la carencia, o tal vez debido a esta, lo que predomina es la desesperanza, el desgarró vital.

Los habitantes del *Cinema Alcázar* están representados como entes de un

destino fatal, herederos de una utopía muerta. Están resignados a vivir en la miseria, desde esa condición obedecen a su condición de marginales.

(ii) **Cultura-Naturaleza:**

La ciudad que se nos presenta se podría clasificar como cultura, una cultura de la miseria, una cultura del deterioro: un espacio lleno de desgaste, pobreza, carencia, limitaciones y abusos.

La manera en la que los habitantes del *Cinema Alcázar* resuelven sus necesidades inmediatas se deriva de los elementos a los que tienen acceso desde su condición de marginales. El arroz que lava nuestra narradora, en medio del patio del cine, es la expresión simbólica de las limitaciones de su alimentación; su ropa raída y gastada, es la representación vívida de un personaje excluido de la sociedad de consumo; las goteras en la infraestructura en la que viven todos los personajes (incluidos niños y ancianos), el deterioro de las paredes y los pisos nos señalan la precariedad del techo en el que sobreviven (S 1, 2 y 4); y el cuartito donde vemos al niño recién nacido (S 3) nos muestra que ni siquiera los más frágiles se salvan de estas circunstancias. Para enfatizar las condiciones insalubres del sitio, la narradora nos menciona que la niña que tuvo antes la María Isabel se murió.

La vida de los habitantes del cine (S 4) depende de la economía informal, como vemos hacia el final del documental, cuando los hombres vuelven del trabajo jalando carretillos en los que transportan *baratijas*. Todos los elementos que se nos presentan como propios de la vida de estos personajes muestran la condición de sobrevivencia. La economía informal es el último refugio de supervivencia, en el marco de la legalidad, que ha dejado el modelo neoliberal para quienes no están en la posición socio-económica que les permita insertarse en el mercado.

A la hora de la reunión familiar para ver una telenovela en la televisión, que

según la narradora es de dudosa procedencia, ella declara *No me pregunte como consiguieron la televisión y todos esos lujos que andan ahí. ¡A saber de donde sacaron tanto chunche! (S 2)*, ... esto nos expone dos aspectos de la relación que los personajes establecen con su entorno inmediato.

Por un lado, nos sugiere que se han robado el televisor porque ese es un “lujo”, (es decir un objeto fuera del alcance económico de los personajes), en consecuencia nos sugiere que los personajes podrían ser delincuentes; por otro lado, nos representa a un grupo numeroso, al menos cuatro adultos en edad productiva, gastando su tiempo en ver como viven los personajes de las telenovelas. La enajenación representada en la atención a esa vida “ajena” explicaría, al menos en parte, la ausencia de iniciativa para la vida propia. Sin embargo, el documental no llega a problematizar si la televisión genera necesidades en los personajes que ellos no estén en condición de satisfacer, un tema que ha sido estudiado para explicar la *delincuencia*.

Por otro lado la naturaleza, está ausente del espacio diegético. En los diálogos se hace referencia a “otro” espacio, un espacio rural que sirve como punto de partida para decir que el espacio urbano es sucio y denigrante. En este sentido, de particular relevancia es el comentario que hace la narradora hacia el final (S 4): *Cuando chavala, cuando yo vivía en el campo, la lluvia era alegre yo la miraba como bendición. Pero aquí en este cine, la lluvia solo trae desastres*

Esta cita nos habla del sometimiento al que se ven forzados los personajes en la ciudad. Estos, quienes bien pueden ser de los campesinos que nos explica Cortés (2003b: 34-35) fueron expulsados durante la “modernización’ de la agricultura” que

se vivió “a partir de la década del cincuenta” y con su desplazamiento generaron “cordones de miseria y barrios marginales en la mayor parte de las capitales y principales ciudades centroamericanas”.

La evocación a la lluvia en el campo viene de la anciana narradora, quien guarda aún en la memoria el recuerdo de su pasado rural. Las fuerzas que la empujaron hasta el destruido Cinema Alcázar, hacen más fuerte esa evocación bucólica, en la que el campo, la lluvia y la juventud eran la fuente de su alegría. El campo es el pasado perdido, el presente, por el contrario, es vejez, pobreza. Los elementos naturales en el contexto del decadente cine, nos exponen cómo los mismos elementos naturales son experimentados como desastre en la ciudad –sobre todo desde la marginalidad- y como bendición en el campo.

En este sentido, el cine se nos presenta como una alegoría a la ciudad, y con ella al país del cual es capital. El cine se nos presenta como un techo roto que no ha logrado satisfacer las necesidades de sus habitantes de una manera adecuada.

(iii) Tradición-modernidad:

Algunas tradiciones, sobre todo derivadas de la repetición de valores patriarcales, como el servicio de las mujeres hacia los hombres, la atención de los niños por parte de las mujeres (S 2), el rol de proveedores económicos de parte de los hombres (S 4), están presentes en este documental.

La religión es sin duda la tradición más visible. Un caso en el que aparece esta, precisamente contrapuesta a la modernidad (la medicina moderna), es el de la María Isabel. Sobre ella la narradora nos cuenta:

Aquí en el cine le nació la criatura. Ella no quiso irse al hospital. Pa qué? Si esos doctores de ahora te sacan los reales y solo son zanganadas...ni quiera Dios. Pero la chavala, anda con la idea de que este tierno se le va a morir también, como la primera que tuvo. Por eso la María Isabel ha pintado unas grandes cruces por todos los muros, por el mal de ojo, pues. Cruces bien imponentes, cruces poderosas.

A sus 15 años, la María Isabel ha dado a luz a dos criaturas. Como en el orden social en el que vive no se contemplan los servicios de salud, y además ella no tiene el dinero para pagar atención médica ni confía en la honestidad de los médicos, no tuvo otra opción más que tener a sus hijos en su casa, es decir en el cine.

El primer niño se le murió, hecho que habría sido evitado, después de todo, si existiera un lugar donde pudiera dar a luz, en un espacio donde se proteja la vida de la criatura. Ahora que tiene a este segundo niño, aún no tiene una opción de atención médica, y ante esa ausencia, confía en las cruces.

En el desamparo que reina en el Cinema Alcázar, las cruces “imponentes y poderosas” son la evocación a una cosmogonía particular. Es en ese imaginario donde esperan encontrar una luz de esperanza que alivie el espíritu. Lo que han negado las fuerzas naturales, se espera alcanzar por medio de las “sobrenaturales”. La tradicional religión católica viene a sustituir la estructura de bienestar que el Estado no le provee

a sus habitantes. Los habitantes de este cine, son la suma de voces de muchos otros nicaragüenses y centroamericanos que no ven una opción en “las leyes y convenios, derivados del consenso racional de las voluntades” y sustituyen esa protección con las prácticas derivadas de “la repetición del orden social ennoblecido mediante la costumbre y la religión” (Töennies, 1974).

La ausencia de un orden derivado de la unión de voluntades racionales no se puede argumentar más que de una manera especulativa. Los consensos, las leyes, aunque parecen ausentes de la vida de los personajes de este documental, no dejan de ser un tema de denuncia para ellos. La denuncia se expone desde la voz baja de la narradora quien la expone sobre todo desde la desesperanza: *Primero yo que esa tierna no se le vaya a arruinar ni ahora ni nunca. Porque aquí, aquí se malea la gente, aquí se ve de todo.*

Hablando sobre la niña recién nacida de “la María Isabel”, la narradora reconoce la vulnerabilidad en la que tanto ella como sus vecinos se ven obligados a vivir, no porque crea que hay otra manera de hacer las cosas sino con el simple afán de exponer su condición. Este reconocimiento lo hace como una reflexión hacia sí misma. Al igual que todo el resto de la exposición, esta reflexión se hace desde la soledad de la narradora lo cual refuerza la desesperanza.

El orden social tradicional, que incluso incorpora la tragedia de la existencia como tradición, no deja espacio para un orden social moderno. Los personajes sustituyen con la religión y la resignación, la estructura legal que les permitiría vivir dignamente. Desde una perspectiva humanista no podemos decir que los habitantes del Cinema Alcázar viven; no, algunos sobreviven y otros mueren como el primer

niño de “la María Isabel”.

(iv) Nación- naciones:

Llama la atención que en una de las puertas del cine, en la que se detiene la cámara (S 1) aparece una calcomanía que dice *censada*. Un censo es el resultado del esfuerzo de un gobierno que lo financia y argumenta desde el punto de vista legal-institucional. En este sentido, ese detalle nos habla de un marco nacional al cual pertenece este espacio que se nos muestra.

Se podría interpretar esa calcomanía como una denuncia al gobierno nicaragüense que, aunque sabe que estas personas viven en ese lugar y en esas condiciones, no hace nada por hacer valer las leyes que le garantizarían el derecho a una mejor calidad de vida.

Las elecciones de las que habla la narradora, cuando explica que les han prometido sacarlos del cine (S 4): *Para las otras elecciones, nos prometieron zinc y tablas y que nos iban a sacar del cine y a llevarnos por la carretera norte.*

nos señalan un proceso democrático que es directamente dependiente de una nación o espacio estatal-político. Este espacio estatal-político es uno que ha fallado en sus promesas, aunque que existe de referencia.

La narradora no apela a esa referencia política más que para reprochar el abandono. Su pertenencia está más ligada a su trágica condición de habitante marginal del *Cinema Alcázar*.

Antes que referirse a Managua o a Nicaragua, en términos de pertenencia, ella se refiere a su cine:

Pero ¿qué? Aquí quedamos. Esperando, esperando siempre y siempre reempapándonos. [...]Ay sangre de Cristo. Yo me estoy quejando de balde. ¿qué más quiero? Me late que no voy a salir para otra parte. Que en este cine me quedo. Por dicha ya estoy lista para

el final. Poco me queda, por dicha ya voy de viaje.

Del discurso de la narradora desprendemos que la única comunidad a la que siente que pertenece es la de los habitantes marginales del cine. Cualquier otra pertenencia imaginada o no, está ausente de esta representación.

El Estado nicaragüense, existe únicamente como referente de mentiras e institucionalidad demagógica. Es decir, el gobierno está presente cuando se hace el censo o en tiempo de elecciones para prometer “zinc” y un espacio habitable más acorde con las necesidades de los habitantes del cine; sin embargo, el resto del tiempo es como si no existieran.

(v) **Colectivismo-individualidad:**

Las familias son los grupos en *Cinema Alcázar*. La actitud según la cual se actúa cómodamente en grupo se ve descrito en algunas de las escenas, como la que representa la actitud de la familia que contemplan la televisión en grupo (S 2). Sin embargo, en esta escena no vemos una actitud dirigida a “favorecer” activamente a ningún grupo. Esta solidaridad, si bien legítima, no es activa, es un simple deseo.

Por otra parte, los grupos familiares son disfuncionales, es decir que no encajan con el modelo de familia socialmente aceptado como ideal. La familia es en este caso una organización unida por vínculos sanguíneos en la que los padres y los hijos están ausentes, como desprendemos de los comentarios de la anciana narradora quien se queja de que está sin la protección de sus hijos.

La historia de la María Isabel, de quien la narradora habla con cariño, demuestra la solidaridad que siente por ella. Las palabras de la narradora cuando dice ‘*Primero yo que esa tierna no se le vaya a arruinar ni ahora ni nunca. Porque aquí, aquí se malea la gente, aquí se ve de todo*’ (S 3) demuestran la preocupación hacia “la María Isabel”. La narradora siente piedad por la María Isabel.

Sin embargo, el tono de todo el documental nos da la sensación de que no hay una actividad dinámica según la cual se favorezca a un grupo (ni siquiera porque se identifiquen como mujeres).

Cuando la narradora nos describe a los nietos de la ‘mujer imperio’ (S 2):

‘la doña con nietos ya macizos. chavalitos vagos, ni los mandan a la escuela, ni los mandan a vender a los semáforos ni nada. Solo pasan fregando. Ay, ya quisiera yo tener hijos chiquitos, pa ponerlos a trabajar y que me ganaran buenos reales’.

... nos deja claro que el objetivo por el cual una debería tener hijos es para ponerlos a trabajar, para hacer una economía familiar. Esta apreciación la termina de

exponer con la historia de sus propios hijos: *‘Yo tuve ocho hijos, chiquitos se me murieron cuatro y los que salieron avante... ¡Miren, botada me dejaron aquí!... Después de aguantarles todas sus zanganadas’*. La relación entre madres e hijos que se desprende de las palabras de la narradora es de explotación hacia estos últimos.

No queda clara cual es la relación familiar que sostiene la “mujer imperio” o la María Isabel, pero por lo que sabemos a través de la narradora se trata de familias con una red de relaciones problemáticas.

En suma, en Cinema Alcázar, los individuos sobreviven, unidos por la pobreza con nexos afectivos inestables y sin espacio para la organización de una colectividad a través de la cual se visualicen salidas a la desesperanza y el desamparo.

En la siguiente tabla se puede apreciar el predominio de ciertos ejes semánticos en la historia de Cinema Alcázar:

Tabla 2.2: Presencia de ejes semánticos en *Cinema Alcázar*

Número	Descripción de la secuencia	Eje semánticos presentes
S 1	Presentación de Narradora	nación, dominación, tradición, cultura, solidaridad
S 2	Presentación de ‘mujer imperio’	tradición, individualismo, cultura, dominación
S 3	Presentación de María Isabel	Dominación, cultura, solidaridad
S 4	Énfasis en deterioro del cine y cierre	Nación, dominación, modernidad, cultura

La migración

« ...la cultura popular, incluso la más comercial, es como una gran reserva natural de donde los escritores podemos tomar infinitos temas para establecer una comunicación directa con los lectores ».

Haruki Murakami

3a Condiciones de Producción

El Camino, una co- producción de Nicaragua, Francia y Costa Rica; nos muestra otra faceta de la realidad de millones de centramERICANOS que han tenido que migrar para sobrevivir. Se trata de una película realizada por Producciones Astarté en la que las condiciones de producción fueron asumidas principalmente desde Costa Rica y Nicaragua.

3a 1 Producciones Astarté

La sociedad cultural Astarté, cuyo objetivo es «la producción y creación de proyectos audiovisuales de calidad que puedan ser difundidos y comercializados para lograr sostenibilidad financiera» (www.elcaminofilm.com), ha producido ya media docena de documentales, cortometrajes y un largometraje.

Al igual que Terco Producciones y Camila Films lucha por hacer un balance entre la producción artística-cultural y la estabilidad financiera, es decir, la rentabilidad de los proyectos.

Aunque la experiencia de Producciones Astarté en cuanto a producción cinematográfica es limitada, la experiencia de su fundadora en el campo de la

dramaturgia ha facilitado el camino de esta sociedad hacia el primer largometraje.

El costo de este primer largometraje, 700 000 dólares, (I. Yasín, comunicación personal 29 de agosto del 2007) es abrumador para la realidad económica de la mayoría de los países centroamericanos. Aún en Costa Rica, donde en apariencia hay más solidez económica y técnica y se ha producido un promedio de una película anual (Garrido, 2007), la cifra es muy alta para el presupuesto de una producción cultural.

La recaudación de los fondos para producir *El Camino* implicó seis años de esfuerzo perseverante. Yasín califica esta situación de «excesiva», afirmando que lo normal es que un largometraje se tarde 2 años en preproducción.

La idea original es de Yasín, esta fue el punto de partida para obtener fondos que, de hecho, fueron un reconocimiento al valor del trabajo de la productora. El equipo de producción tuvo, entre otros, el acierto de llegar a fuentes tanto familiares como privadas con sensibilidad para destinar recursos a proyectos de desarrollo cultural. Perspicacia y perseverancia fueron las características que más visiblemente hicieron posible esta producción.

El equipo de producción de *El Camino* está conformado por personas que o (i) fueron entrenadas durante la época del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), o (ii) estudiaron en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (en Cuba) o (iii) han trabajado en la industria cinematográfica francesa. El Asistente de Dirección y el sonidista vinieron de Nicaragua, el Director de Producción de Guatemala, el Director de Fotografía, la editora y la distribuidora de Francia.

La formación de este equipo en particular, ha permitido que Yasín tenga

acceso a tecnología, que no es fácilmente localizable en Costa Rica. Traer equipo humano desde tantos lugares tan lejanos aumentó sin duda los costos de la producción.

El costo del transporte, alojamiento, alimentación, búsqueda de visas y condiciones legales de trabajo, si bien alto, es la base que facilitó alcanzar el nivel de calidad de la película. El pago de todos estos rubros componen en conjunto los factores que son parte de las relaciones internas de producción. La producción se encarece de manera significativa si los profesionales tienen que ser *importados*. Sobre esta situación, al igual que las otras dos realizadoras entrevistadas para este estudio (K. Lara y F. Jaugey, comunicaciones personales 18 y 28 de enero del 2008), Yasín insiste en que, a pesar de la existencia de los recursos económicos y técnicos para hacer cine en la región, hacen falta recursos exclusivos, es decir, que estén disponibles únicamente para hacer cine, y, sobre todo, formación y experiencia entre los profesionales de la producción audiovisual:

Faltan estructuras que permitan dedicarse por completo al proyecto. Yo creo que sí existen las condiciones técnicas, económicas pero que falta experiencia, falta conformar equipo humano. Es sumamente difícil que la gente trabaje si no hay recursos. No hay mística ni dinero para crear de otra manera (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007).

En el caso de Astarté Producciones, a diferencia de Camila Films y Terco Producciones, esta estuvo fuertemente apoyada, de tres maneras:

(i) de manera tangible, por muchas instituciones: por ejemplo, la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y el Instituto Humanístico Holandés (HIVOS) dieron dinero para esta producción por su valor social;

(ii) de manera intangible, es decir con trabajo voluntario inspirado en lazos afectivos o

la posibilidad de aprender de la experiencia, por la familia de la directora y equipo estudiantil y, por último

(iii) por varias empresas que esperan un reintegro de su 'inversión', por ejemplo: Cinequanon, AOKI y Fundación Mesoamérica quienes se encargaron de la posproducción de la película. Esta última ya había apoyado, en las mismas condiciones, la producción.

Las colaboraciones económicas más fuertes vinieron desde dos fuentes: por un lado de capitales locales privados que esperan una retribución económica; por otro, de colaboraciones simbólicas de promotores culturales extranjeros. Otro apoyo fueron los capitales de la familia de la directora (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007).

De la misma manera que en el caso de *Voces Inocentes*, donde teníamos a un director de cine ya consagrado en una de las industrias cinematográficas más grandes del mundo, llamando la atención de la maquinaria de producción cinematográfica sobre un tema más bien de tragedia social, es decir, cuyo interés es la exposición de un problema y no tanto la retribución metálica que esa historia vaya a traer a la productora. En este caso tenemos a una directora no consagrada llamando la atención de un grupo de empresarios y jefes de organizaciones no gubernamentales sobre un tema sensible y sin un mercado seguro.

Aquí encontramos tres desventajas en términos de relaciones de producción: (a) Yasín no es una directora consagrada, (b) ella no trabaja en Hollywood y (c) su historia está propuesta desde el cine de autor, el cual debe abrirse paso a través de rutas sinuosas que los lleven al público. En este sentido, mucho del trabajo invertido

en *El Camino*, sobre todo el trabajo original de Yasín, se logró gracias a la ilusión de sacar adelante una historia escrita de manera personal, por una preocupación personal.

El equipo que se fue formando alrededor de Yasín no tuvo grandes ganancias económicas, y aceptó el reto de la producción en mucho por la misma ilusión de llevar la historia a la pantalla. En este sentido, «el 98% de los actores de esta película no son actores profesionales» (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007) y un 60% del equipo de apoyo en la producción eran personas en formación, profesionales de menos de 30 años.

Sobre los valores ideológicos, de los productores Yasín asevera que, «Todos los patrocinadores colaboran bajo el presupuesto de que será una inversión recobrada» (Ídem). Para alcanzar la gran cifra que costó esta película, Yasín luchó, como ya se dijo, durante más de seis años tratando de convencer a los eventuales patrocinadores de que la historia podía ser producida, que además sería bien recibida por una audiencia y que esta audiencia pagaría para retribuir el dinero invertido. Ella como guionista, directora y productora de esta película se interesa por la producción artística personal:

El Camino es una producción de cine de autor. Es decir: escrita, concebida, producida, dirigida por UNA persona. El cine de autor es difícil en todo el mundo (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007).

En lugar de apelar a una amplia audiencia que vaya a pagar por verla, su producción está orientada a conmover a una audiencia cotidiana, sobre un problema social. Lo que hace que *El Camino* le guste a la audiencia, según su propia productora, es la sensibilidad

Lo que quiero es que ellos la sientan. Yo quisiera llegar a la gente más simple, *El Camino* no es una obra elitista. La manera en la que está narrada puede ser comprendida y sentida por personas de estratos sociales muy diversos (I. Yasín, comunicación personal, 27 de agosto del 2007).

La producción de *El Camino* fue hecha casi por completo en Nicaragua. «Esta película fue filmada en un 70% en Nicaragua y tiene un 90% de actores nicaragüenses» (Ídem), la película está legalmente inscrita en este último país. *El Camino* es una película pensada desde Costa Rica, pero cuenta la historia de sus vecinos.

Pensar en el “otro” es, si se quiere, otra novedad de esta puesta en escena. En este sentido, la obra se sale de la tradición nacionalista que ha impedido asomarse al patio del vecino para caminar más allá de las fronteras. La realidad, históricamente construida en cada país de la región, produce infinidad de temas que también son invisibilizados, Costa Rica no es la excepción. Sin embargo, la productora da un paso interesante, se acerca al “otro” próximo, al vecino. Este gesto lo interpretamos como el reconocimiento de una historia compartida.

La comunidad imaginada que construyeron los liberales decimonónicos y que fue alimentada principalmente por el sistema educativo, en el siglo siguiente, creó un imaginario nacional en un sector de las sociedades centroamericanas. Gran cantidad de artistas, de géneros diversos, fueron seducidos por los furores nacionalistas y produjeron obras *nacionales*, es decir, que esa “comunidad limitada” de la que nos habla B. Anderson, fue el marco que posibilitó y restringió gran parte de la producción artística. De nuevo, *El Camino*, traza una ruta distinta. La productora rompió los límites del nacionalismo, abrió otro camino.

Por otro lado llama la atención, dentro de esta nueva tendencia, desde dónde y de cuáles personajes se narran las historias. Se podría interpretar como basado en el presupuesto de que las historias de personajes costarricenses no representan las

historias desgarradoras de sus vecinos. Tanto en términos económicos como culturales, Costa Rica viene a convertirse en un destino estable con más recursos desde donde dar a conocer problemas reales y, de esa manera, (¿porqué no?) sensibilizar a una opinión pública global que atraiga más esfuerzos para combatir los problemas sociales.

El género cinematográfico de *El Camino*, aunque tiende a la ficción, porque narra una historia estructurada de un personaje particular, sostiene un nivel de ambigüedad: «Mi fórmula es autodidacta, prevalece la ficción pero el documental es fuerte y envuelve. La ficción se vuelve documental, el documental se vuelve ficción» (I. Yasín, comunicación personal, 27 de agosto del 2007). La propuesta narrativa y estética que resultó no es fácilmente encasillable en una categoría de género. Coherente con el cine de autor, mezcla las referencias estructurales, de forma y contenido para dar una obra auténtica.

Finalmente, en las relaciones externas de producción, si bien los capitales externos a Costa Rica que permitieron la producción de *El Camino*, como se dijo antes, vinieron de instituciones gubernamentales (Como la Embajada Francesa en Costa Rica) y, sobre todo, de la Distribuidora *Wide Management* ninguno de estos aportes garantizaba la distribución de la película.

Llegar a una distribuidora, en el campo cinematográfico, equivale a encontrar una editorial interesada en una obra en la literatura. Entre más amplia sea la cobertura de la distribuidora, mejor. En el caso de *Wide Management*, esta le exigió a Producciones Astarté un 25% de todas las ganancias que diera *El Camino*. También puso como condición para distribuirla el que la película fuera aceptada en un Festival

de Cine de categoría A (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007).

En enero del 2008 se anunció la selección de este largometraje (el primer centroamericano en lograrlo) en el Festival de Cine de Berlín (la Berlinale), uno de los 5 principales festivales de cine del mundo (Fernández, 2008), mientras que en abril pasado se anunció su selección para el Festival de Cine de Cannes, en Francia.

Subir la película al formato de cine ha costado «alrededor de 90 mil Euros» (Ídem), cifra que se contempla en los costos de producción anteriormente mencionados. Este rubro en particular fue asumido por la empresa que la distribuiría, pues como lo explica la misma Yasín:

Para que una película sea distribuida debe ganar en algún festival internacional. El Distribuidor *Wide Management* difunde la película en diversos festivales internacionales de cine de categoría A. Estos festivales exigen un producto *premier*. Esto incluye la exhibición en formato de 35 milímetros (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007).

Desde un punto de vista financiero, si Producciones Astarté logra recuperar un 50% de los 700 000 dólares invertidos por todas las partes habrá hecho uno de los mejores negocios en la historia del cine centroamericano; desde un punto de vista simbólico y cultural solo con la selección para los Festivales de Cine de Berlín (Berlinale) y Cannes ya dió un paso para la visualización, apreciación y mercadeo del cine centroamericano.

3b La movilización de personas

El Camino muestra una historia de centroamericanos desde dos perspectivas: la pobreza y la desesperanza social, por un lado, y la movilización humana que estas dos condiciones provocan, por otro. Las causas de la desesperanza social en Centroamérica son múltiples: procesos de control y violencia hacia grupos originarios para mantener el monopolio de la riqueza socialmente producida, fundación de aparatos estatales débiles y excluyentes, priorización del financiamiento de armas por encima de la inversión en salud o educación, mala atención de las necesidades de la población de parte de los gobiernos centrales...

Por otro lado, el momento histórico en el cual se desarrolla *El Camino* le da un extraordinario interés mediático y, en consecuencia de opinión pública, al fenómeno del movimiento de las personas. Si bien el fenómeno no es nuevo (Castro, 2007: 26), su discusión sí es reciente, como lo prueban más de 20 obras escritas alrededor (cfr. Morales, 2002, 2007; Fleming, 2007; Castro, 2007; Gatica, 2007; Cortés, 2003b; Sandoval, 2002, entre otros).

Para empezar a entender el fenómeno representado en *El Camino* es necesario registrar la migración interna. El alto crecimiento demográfico y el «acelerado agotamiento del espacio colonizable» provocaron primero una migración interna: «la segunda mitad del siglo veinte fue testigo de aceleradas y profundas transformaciones sociales en Centroamérica [región que] todavía en 1950 era una [...] profundamente rural» (Cortés, 2003b: 32-33).

Las *profundas transformaciones* de las que habla Cortés implicaron un fenómeno de «modernización de la agricultura» que «‘expulsó’ a la parte de la

población rural que no se insertó en la nueva dinámica » (Cortés, 2003b :35). Paralelamente a las transformaciones en el agro se impulsó un nuevo sector de la economía, el manufacturero o secundario. La nueva diversificación económica privilegiaría la manufactura de productos que solo necesitan ensamblaje, ofreciendo un tipo de empleo que exige una limitada preparación y, en consecuencia, muy bajos salarios.

La producción económica que se puso en marcha, siguió la tendencia de sustitución de importaciones, es decir que estaba destinada a la producción de bienes de consumo final y no bienes intermedios. En otros términos, se producían vestidos pero no los materiales, la técnica ni las máquinas para producir esos vestidos. A pesar de las limitaciones del nuevo modelo para generar un desarrollo de largo aliento, esta situación socio-económica abrió un sector manufacturero que, a su vez, estimuló otro de servicios –terciario-. Las industrias y servicios, sobre todo informales, se concentraron en las ciudades (Torres, 1977: 238-9).

En toda Centroamérica se vivió una dinámica migratoria que llevó a grandes poblaciones, hasta entonces rurales, a la ciudad. No todos los migrantes quedaron exitosamente insertos en las economías urbanas, de esto nos hablan dos de las películas analizadas en este trabajo.

Las ciudades centroamericanas se convirtieron en grandes conglomerados sucios, desordenados, con anillos de miseria de crecimiento acelerado en ciudades que no estaban preparadas para recibir esa migración, que no tenían los servicios básicos necesarios (Torres, 1977: 238). Estas circunstancias de vida provocaron la sobrevivencia de algunos migrantes internos a partir de los espacios y objetos

desechados por los pobladores más acomodados de las ciudades.

Esta realidad de miseria, que ya habíamos visto representada en *Cinema Alcázar*, y que ha sido motivo de otras producciones culturales, como por ejemplo *Única mirando al mar*, la vemos ahora en el abuelo de Saslaya quien, junto a sus nietos vive en un basurero.

Los personajes de *El Camino* son verosímiles porque representan alegóricamente a miles de centroamericanos que fueron expulsados del espacio rural –nicaragüense en este caso, pero también pudieron ser salvadoreños, hondureños o costarricenses- y, por eso, aunque viven en Managua, sobreviven en un basurero, de manera muy precaria, rodeados de desechos y dedicados a la economía informal. Esta es una situación presente en una parte de la población urbana centroamericana, sobre todo la que migró desde el campo (Cortés, 2003; Morales, 2007).

Durante la crisis de los años setentas y ochentas se paralizaron los proyectos que, en modalidad particulares, tenían el desarrollo nacional como meta. Una vez terminadas las crisis bélicas, todos los países del Istmo abandonaron los planes de desarrollo nacional para privilegiar las exigencias de la economía global.

A grandes rasgos, los modelos de desarrollo social ensayados en Centroamérica, después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, el modelo agroexportador, de sustitución de importaciones y de implementación militar y dictatorial, provocaron una crisis que a la larga desembocó en la exclusión de grandes grupos de centroamericanos. Estos sectores excluidos recorren errantes *El Camino* que les ha trazado el neoliberalismo.

La otra migración que nos expone *El Camino* es la “migración

transfronteriza”. Esta, causada por la desestabilización de las economías centroamericanas, tuvo múltiples y complejas raíces: «mientras que las migraciones anteriores eran la forma en que grupos periféricos se integraban al mercado de trabajo, las migraciones actuales son la manifestación de una integración periférica de las sociedades centroamericanas en el sistema mundial». (Morales, 2007: 9).

Este nuevo fenómeno social atrajo nuevamente a grupos expulsados a centros económicos. Morales (2007: 25) lo expone de la siguiente manera:

“si la región disfruta de un clima de paz relativa, si no hay insurrecciones en curso, y si las frágiles democracias no han sucumbido pese a sus reconocidos defectos, ni los mercados se han derrumbado pese a que no distribuyen, no ha sido gracias a la razón neoliberal dominante, sino al simbolismo heroico de unos **cinco millones de centroamericanos** y centroamericanas que para salvar a sus pueblos, se decidieron a huir de ellos” (el subrayado es nuestro).

En un territorio donde la mayoría de los habitantes están desposeídos, donde la educación y la salud no son fácilmente accesibles y donde, en consecuencia, la calidad de la vida de una gran cantidad de habitantes está deteriorada, lo que dictaría el sentido común es que haya un cambio.

La sugerente propuesta de Morales nos expone una posible explicación a la pregunta de porqué el sentido común no trabaja en Centroamérica. Si la gran cantidad de habitantes que vive en las deterioradas sociedades centroamericanas migra y envía remesas a su país este alivio económico también paraliza un posible cambio.

En el caso que nos presenta *El Camino*, es decir el de Nicaragua, «la masiva reducción del empleo en el sector público, así como una amplia desregulación de los mercados laborales» (Cortés, 2003b: 41) redujeron las fuentes de empleo. Esta situación, sumada a «elementos de naturaleza económica –particularmente la aplicación de medidas drásticas de ajuste estructural en Nicaragua en 1993 y 1997-»

(OIM, 2001: 8 citada por Cortés, 2003b: 41) explican en conjunto la mayor parte de las migraciones acaecidas en los años noventas.

La historia de la madre de Saslaya y Darío, quien se movilizó hacia Costa Rica, es la misma que la de otras miles de mujeres que entre 1990 y el 2001 y, como consecuencia de la crisis económica y de ajuste estructural, migraron de manera documentada o indocumentada (Cortés, 2003b: 32). Estas personas, descritas desde la literatura de las ciencias sociales como migrantes económicos, son las y los héroes de quienes nos habla Morales.

La migración centroamericana no es exclusiva de Nicaragua. Durante los años posteriores a las posguerra de Centroamérica, (aunque las cifras son difíciles de precisar, pues la mayor parte de la movilización humana se hace desde la ilegalidad), el último número que se ha documentado es de 5 millones de guatemaltecos, costarricenses, salvadoreños, hondureños y nicaragüenses (Morales, 2007: 25).

Sin embargo, para examinar el fenómeno general de la migración centroamericana hemos escogido una película que, producida desde Costa Rica, representa las condiciones de miseria, en Nicaragua. Así, limitamos la reflexión acerca de los factores que provocan el fenómeno en este país.

La guerra provocada por la contrarrevolución y la puesta en práctica de las medidas neoliberales establecidas por el Consenso de Washington desgastaron a Nicaragua y endurecieron la exclusión hasta llevarla a una situación social insostenible (Cortés, 2003b: 37).

La desesperanza ideológica puso a un gobierno de derecha liberal el cual, legitimado por la democracia popular, empeoró las prácticas de no distribución de la

riqueza y terminó de hundir a Nicaragua en la miseria:

«La fuga de capitales, el boicot económico y la hiperinflación generaron una profunda crisis económica en Nicaragua caracterizada, entre otros factores, por desempleo, pobreza y escasez de alimentos básicos» (Sandoval, 2002: 57).

Todos estos factores provocaron el que hoy Nicaragua sea, después de Haití, el segundo país más pobre del hemisferio occidental. El Camino habla sobre todo de Nicaragua. El tema que toca la película provoca preguntarse si las historias de personajes de Costa Rica no son interesantes. Y si es así ¿porqué?

Costa Rica ha estado al margen de algunos de las principales causas de desesperanza social. El ejemplo más evidente es la guerra; sin embargo, la construcción de una institucionalidad basada en un código de trabajo, en la educación primaria universal, en la creación de un sistema de seguro social y la nacionalización de la energía eléctrica son, entre otros, algunos elementos a considerar si se quisiera hacer un análisis comparativo.

La producción de espacios diferentes en una misma región se explica en términos de *cambios sociales*, los cuales hacen que una región expulse o atraiga población. La estabilidad social de la que gozó Costa Rica, causada por el mismo fenómeno de distribución de la riqueza que evitó la guerra, derivó en un modesto pero constante desarrollo económico.

Por otro lado, la inestabilidad social que sufieron Guatemala y El Salvador debido a sus crisis militares, y Nicaragua y Honduras provocada por los regímenes dictatoriales en el caso de la primera y los golpes de estado en el caso de la segunda, además de la intervención extranjera en el caso de ambas, terminó de construir *paradigmas* de desarrollo radicalmente distintos.

La institucionalidad construida, en contraste con la lamentable inestabilidad de

sus vecinos, le dió a Costa Rica una ventaja comparativa y, a largo plazo, la delineó como destino para las poblaciones empobrecidas que buscaban hacia donde migrar. Costa Rica, con su sistema productivo intacto, el desarrollo de un estado de bienestar y la ausencia de cicatrices de guerra, se convirtió en uno de los destinos de más de un millón de desplazados nicaragüenses (Cortés, 2003b: 38). La frontera que vemos en *El Camino* está producida por dos circunstancias puntuales: por un lado, la cercanía geográfica con Nicaragua la hace la opción más expedita para que los expulsados encuentren donde asentarse, vivir y eventualmente enviar dinero a sus familias; y, por otro lado, la incapacidad de exportar el *modelo de desarrollo social más efectivo* hizo que Costa Rica se convirtiera en receptora de personas e iniciativas.

Los desplazados que vemos viven situaciones de rechazo en los países a los cuales llegan porque, entre otras razones, las economías de los lugares receptores «parecen haber llegado a un límite en su capacidad de absorción» (Cortés, 2003b: 43). Un síntoma de este rechazo, representado en la película, es todo el recelo y la violencia con los que la frontera se maneja.

La segunda circunstancia, si bien es más difícil de documentar, está indirectamente relacionada con la estructura transnacional que da origen a estos migrantes, en primer lugar. Ellos, como nos lo expone Morales (2007: 25): «Antes que emigrantes, fueron los perdedores del ajuste, los excluidos de la nueva racionalidad lucrativa, arrastrados fuera por la desnacionalización y desvanecimiento (sic) de las economías tradicionales».

Debido a la cercanía y el contraste entre Costa Rica y Nicaragua, la aceptación de la población nicaragüense en el primer país ha sido frecuentemente conflictiva; sin

embargo, Costa Rica también ha asimilado esa población y de esa manera ha ayudado a los habitantes más pobres, quienes con frecuencia son los primeros excluidos, a pagar la factura del sistema de violencia histórica.

Por otro lado, el nacionalismo, útil sobre todo a la estructura de poder, ha creado enemistades gratuitas entre pueblos hermanos y vecinos. Esos son los “otros”, los que quedan más allá de la frontera de la “comunidad imaginada y limitada”. La xenofobia es la forma concreta que adquieren esas enemistades gratuitas.

En el lugar de contribuir a la estabilización de sus vecinos, y con ello a la estabilización de la región, Costa Rica ha contribuido y magnificado, el rechazo a los excluidos. Este rechazo es, entre otros factores, el que alza la violenta frontera que vemos *El Camino*, la cual nos habla del último tema de este estudio: la movilización de personas en Centroamérica.

3c Análisis de ejes semánticos en *El Camino*

(i) Dominación-autonomía:

La dominación aparece como un flujo continuo en casi todas de las secuencias de *El Camino*. En este caso, la dominación va derivada del poder otorgado por el sistema patriarcal, capitalista y nacionalista. Los hombres, el capital y la nacionalidad se erigen como insumos de una minoría que dirige sistemáticamente las acciones de los otros personajes y ordena la conservación de su posición dirigente es decir, los poderes legítimos en *El Camino*.

Al principio de la narración, la dominación más evidente y pesada que vemos es la del abuelo hacia su nieta. Esta es una dominación derivada del poder del patriarcado que, si quisiéramos adherirnos a Weber (1977: 708), incluso podríamos clasificarla como tradicional. Ya se nos había anunciado que el abuelo tiene autoridad sobre los niños desde el basurero. Una vez en el tugurio ambos varones se sientan a la mesa mientras la niña cocina. Sin embargo, ninguna de estas escenas representa con tanta claridad el hecho de que, aún contra su voluntad, la niña está determinada a hacer lo que el abuelo le pide, como en la escena de la hamaca (S 3).

La autoridad del abuelo, expuesta en el resto de la película a través de los deseos sobre la conciencia de Saslaya, es tan fuerte que, a pesar de que ella huye de él, la imagen del abuelo vuelve tres veces en los sueños de la niña (S 6, 8 y 12).

A partir de la secuencia 4 vemos como es la autonomía la que la impulsa a buscar su propio camino. La autodeterminación la vemos en todas las decisiones que toma la niña: andar por las calles sola y recitar en el bus (S4), contarle su historia a los compañeros migrantes (S 7 y 10), abordar ambos barcos (S8 y 10), cruzar la selva (11). Por otro lado, tanto ella como su hermano encuentran en el camino fuentes de

dominación distintas al patriarcado. La más urgente es la pobreza. El hambre aparece cada tanto (S 5, 6 y 9) y los niños no tienen cómo resolverla -excepto en la selva de la mano de los otros migrantes.

Sobre todo en el mercado de Granada vemos la dominación derivada de la legitimidad del capital, es decir legal: aunque hay comida por todas partes, los niños no tienen dinero para comprarla. El hambre hace que ellos esperen al pie de cada plato que dejan otros comenzales.

La dominación aparece de forma casi caricaturesca en dos ocasiones: cuando la niña entra en el lupanar de Costa Rica y ve a un tipo afilando un cuchillo mientras una niña lo espera en la cama (S16) y cuando el niño del parque de Granada recita su poema (S5):

Al otro lado del mundo, se escucha el clamor de un pueblo. El sufrir de los ancianos, el sufrir de los niños. Este pobre pueblo que no sabe con quien confiar porque todos los gobiernos solo se dedican a robar. Con la mano bien abierta, le pedimos a nuestro señor... que acabe con tanta miseria y también con la corrupción (*Ver Anexo 5*).

Aunque la película no nos muestra personajes de otra nacionalidad, la frontera –representada con la cerca que pasan los personajes migrantes y los balazos que escuchamos mientras ellos corren- son la vivencia de estas personas excluidas del espacio geográfico de “su” Estado-Nación que los expulsa. Aún si no conociéramos la situación de exclusión social que vive una gran cantidad de centroamericanos, descrita en el primer capítulo del presente estudio, entenderíamos que hay una realidad indeseable, de la que todos los personajes quieren huir. Es decir, la película tiene una trama que se sostiene por sí misma.

En las líneas de Pajarito encontramos el problema expuesto de manera verbal:

Un día me voy a ir. Mi papá se fue, todos se han ido. A veces se olvidan. ¿Y vos? [...] ¡Yo me iré a buscar vida a otro lado! ¡Aquí no hay vida!

La frontera, ese espacio selvático donde Saslaya pierde a su hermanito, esa cerca donde se escuchan disparos y donde el grupo de migrantes que debe salir corriendo en todas direcciones para cuidar su vida, nos recuerda de manera alegórica a los miles de centroamericanos que por el «efecto combinado de la violencia política, de los efectos de las reformas económicas impuestas por el ajuste neoliberal a la dinámica del mercado, de los desastres ambientales [...] fueron los perdedores, [...] los excluidos de la nueva racionalidad lucrativa» (Morales, 2007).

El sometimiento de las mujeres ante los deseos de los hombres, el hambre provocado por la falta de recursos económicos y la exposición de la vida de los personajes son las tres situaciones que nos aíslan la dominación ejercida por medio del poder legítimo del patriarcado y la exclusión ejercida desde el orden neoliberal y el recurso legal de la nacionalidad. Al final de la película (**S17**) se nos reitera lo que se nos venía diciendo desde el principio: las niñas son la parte más vulnerable de todo el entramado de poder.

(ii) Naturaleza - Cultura:

En *El Camino* encontramos la cultura, de las maneras más extremas. La mayoría de las acciones de los personajes nos hablan de la pobreza en la que están obligados a vivir y de la que -como desprendemos de los testimonios en la lancha (S 10)- quieren huir.

La violencia a la que se ven sometidos, la cual desprendemos de las representaciones del hambre, pero también de las anécdotas de muerte causada por las minas en tiempos de guerra (S 10), son parte de una cultura «de sobrevivencia». Los migrantes representados exponen con detalles un mundo del que todos quieren huir (S 7, 10 y 11). Se ven, al principio de la película, buscando en las montañas de basura - entre los desechos- su alimento, sus herramientas, sus juguetes, su ropa, sus objetos personales (S 2).

En el tugurio escuchamos varios anuncios en la radio dirigido a las personas que han migrado (S 3):

Un mensaje para los hermanos de Gabriel Machado, que su mamá no ha venido todavía a Guaco. Ella está todavía enferma. Un mensaje para Costa Rica de Jose Lacayo: que su abuelita Petronila está muy grave, que si puede venir a Nicaragua, por favor venga.

La búsqueda entre los desechos aparece como la manera en la que los personajes resuelven su hambre. Los mensajes radiofónicos son, a su vez, la manera en la que los personajes resuelven sus necesidades no solo de comunicación, sino que teniendo noticias de los suyos pueden sentir que aún tienen un vínculo con sus parientes, con sus raíces.

Una vez sola, sin el amparo del tugurio de su abuelo o el basurero de donde sacar alimento, Saslaya recurre a su acervo cultural, a su memoria, para sobrevivir. En el bus vemos a Saslaya recitando lo que acaba de aprender en la escuela con tal de que

los otros pasajeros le den dinero para que ella y su hermanito puedan comer (S 4).

En el parque de Granada, bailando con los otros niños, vemos en la música de los niños, en sus bailes y en lo que recitan las demandas que se hacen popularmente a un orden social gastado y pobre. Ya en el camino, cuando los migrantes se atreven a cruzar la frontera, la cultura de los bailes, la música de la guitarra, la máscara del güegüense que cargan a través de la montaña nos hablan de la importancia que le dan a su entretenimiento, en este caso heredado desde la colonia.

En la mitad del camino vemos cómo es la naturaleza la que los cubre, los esconde, los alimenta. La naturaleza representada por los volcanes, el lago, el bosque exhuberante, la selva, los animales, los potreros con apenas una cerca de púas y finalmente el río.

La naturaleza es también el espacio en el que Saslaya pierde a su hermano. En medio de la confusión generada por el sonido de lo que parecen disparos, pero podrían ser minas también, Saslaya se descuida de la mano de su hermano a quien, como hemos visto (S 6 y 9), protegía y buscaba con mucha atención desde que salieron de la casa.

Darío no vuelve a aparecer en la historia la naturaleza, representada por la selva, sus sonidos, su espesor verde que cubre toda la imagen, lo absorbe. Darío ya había desaparecido antes. La primera desaparición es consecuencia de las circunstancias impuestas por la «cultura de sobrevivencia». Saslaya lo había encontrado en el mercado comiendo los sobros que unos comensales habían dejado en el plato.

Esta segunda desaparición de Darío, la definitiva, se empeora, porque en su

condición de sordo no puede escuchar los gritos de Saslaya y el espacio espeso y virgen que, al igual que esconde a los migrantes, ahora impide el reencuentro de los hermanos.

La cultura de *El Camino* aparece como una cultura de sobrevivencia, movilización y miseria que cuida sus legados culturales y los reproduce. Por su parte, la naturaleza aparece como un espacio ambivalente que acoge, esconde, protege pero que también traiciona a los personajes.

(iii) Tradición-modernidad:

Si bien la escuela y la educación (S 1) se podrían señalar como propias de un orden social «moderno», ya que existen leyes que apoyan el derecho a la educación; el urgamiento en el basurero (S 2) se podría considerar como propia de un orden de negación de la modernidad que llega a «permitir» que un grupo desposeído urge entre los desechos del consumo.

Toda la historia de *El Camino* se debate en un espacio que tira hacia esta segunda opción. Los pocos derechos que observamos y del que gozan los protagonistas, son violentados por las circunstancias del viaje que deciden emprender. La misma decisión de emprender este viaje es una medida drástica que nos señala una vida de privaciones y violencia a la que no cuesta renunciar.

En un contexto de derecho y legislación los niños no se verían violentados por carecer de alimentación, higiene y respeto a la integridad física y sexual como sí se ven en la película. En un contexto de derecho y legislación los niños no tendrían que salir a buscar a la mamá que tuvo que pasar por el sacrificio de dejarlos para conseguir oportunidades o por la sobrevivencia, como entendemos que es la situación general de los migrantes que van en la lancha junto a Saslaya.

Una primera señora entrega sus joyas a cambio del boleto de la lancha que los llevará (como hemos escuchado de Pajarito) a cruzar la frontera (S 9)

Otra señora explica porqué va para Costa Rica (S 10):

Voy por mis hijos, para darles una mejor alimentación y una mejor vida. Yo, si yo me logro quedar aquí, pues primero Dios... me traigo a mis dos muchachitos y ya me quedo radicando para siempre ¿verdad? Porque busco un futuro, un presente para ellos...primero ellos antes que todo.

Una de las migrantes de esta lancha nos explica su historia: *Tengo dos, uno de*

*doce y una niña que tiene ocho, los dejé cuidando, mientras yo voy a buscar vida.
Dinero, como ganar dinero y... cómo mejorar nuestras vidas.*

Estas intervenciones, anécdotas e historias de vida entendemos porqué la madre de Saslaya se ha ido, porqué los ha dejado con el abuelo. La pobreza parece ser la razón generalizada. Pobreza, como vimos en el apartado de historia, creada por años de guerra, saqueo y desamparo político.

La ausencia de un orden social moderno -amparado en leyes, convenios, acuerdos y legislación- se complementa con una serie de prácticas propias de un orden social tradicional que tuercen la balanza hacia este último sema.

La tradición se despliega en *El Camino* desde dos ópticas:

- (1) una de maltrato y sumisión de los débiles, generalmente las mujeres, la cual vemos ilustrada en el servicio doméstico que le da Saslaya a su abuelo y a su hermano (S 3), el trato sumiso que tanto Luz como Yorleni tienen frente al Hombre del Bastón (S 5) y la utilización sexual de las mujeres en la casa de Costa Rica (S 15 y 17) y
- (2) otra de alegría y apoyo solidario que la vemos en el poema que recita el niño en el parque de Granada y la pequeña fiesta que se arman los migrantes en media selva, de camino hacia Costa Rica.

El orden social tradicional lo vemos como inevitable, presente en las prácticas de los personajes por costumbre, por consenso. El orden social moderno parece ausente de las posibilidades reales de estos personajes.

(iv) Nación-naciones:

Vemos por lo menos dos tipos de comunidades:

- (ii) la de la pobreza, representada en el abuelo, los niños y las personas en el basurero y
- (iii) la de los migrantes.

En la escuela de *Acahualinca* (S 1), la comunidad a la que apela la maestra es una antigua, que tiene que ver con una raíz cultural anterior a la del actual Estado nicaragüense:

Hace 8000 años... los primeros managuas dejaron sus huellas en el barrio de Acahualinca.

Esos primeros managuas, que no se vuelven a mencionar en el resto de la historia, aparecen como una referencia dispersa de la pertenencia que la maestra quiere que los niños sientan.

Conforme la historia avanza, comprobamos que la comunidad real a la que pertenecen estos niños, es el tugurio en el que viven vive con intensidad la pobreza, las limitaciones y la violencia. Es natural que quieran huir de esta comunidad a la que pertenecen solo por casualidad.

En el camino que emprenden, para buscar a su madre, encuentran una comunidad solidaria que escucha sus historias, que los alimenta, que los protege y advierte de los peligros que hay en ese “otro” lugar al que quieren llegar para encontrarse con su madre.

Ninguna de estas comunidades es ni la del basurero, ni la de los migrantes es lo que Anderson definiría como una nación. Por esta razón, creemos que las comunidades representadas en *El Camino*, al igual que las representadas en todas las

otras películas, se inclinan hacia la parte del eje semántico que niega la pertenencia a una nación y más bien propone múltiples pertenencias de acuerdo con sus necesidades inmediatas.

Por otro lado, sobre todo a través de la frontera, tenemos un espacio geográfico limitado y violento que no permite la libre entrada. El país al que se dirigen los migrantes, aparece retratado sobre todo en cuanto a la frontera que hay que cruzar (10, 11 y 12), no hay un elemento que destaque de manera más clara las limitación de un país que una frontera. Sobre todo si es una frontera peligrosa como la representada. Esta la vemos con selva (que ayuda ocultar a los migrantes) y disparos.

La primera vez que se menciona el destino propuesto por los niños es a través de la radio, cuando escuchamos los anuncios a los nicaragüenses que tienen familiares en Costa Rica (S 3). Más adelante en la historia, cada vez que la niña le cuenta a alguien su historia, es indispensable mencionar que su madre vive en allá (S 7 y 10).

La frontera es el límite entre el lugar de pobreza y violencia y ese espacio al que quieren llegar para encontrar a su madre. Si bien los niños nunca llegan a encontrar a su madre, lo que encuentran al otro lado de la frontera es más violencia. Costa Rica es un espacio donde da miedo estar, donde cosas terribles pueden pasar como por ejemplo la muerte de un ser querido, o la pérdida de un hermano.

Una figura interesante en *El Camino* es la de *el tico y el nica*. Estos andan por todas partes cargando una mesa (proyecto en común) y llevan el mismo camino de Saslaya desde Managua hasta Costa Rica -nunca se aclara que parte de CR. Los vemos siempre juntos cargando su proyecto en común (S 2, 4, 8 y 9). Recuerdan la unión que, a pesar de las limitaciones políticas impuestas, buscan las comunidades a

ambos lados de la frontera y su necesidad de ayudarse para resolver problemas compartidos.

(v) **Colectivismo-individualidad:**

Las acciones de los personajes que privilegian a individuos particulares, por encima de grupos, las vemos, por lo menos, en todas las secuencias en las que los niños sufren abandono: **(i)** en el bus que los llevará a Managua, **(ii)** en las calles de Granada y **(iii)** en el barco hacia San Carlos.

Cuando los niños están en la estación de bus, obligados a pedir limosna (S4):

Llega un bus a la estación y los niños se suben a él. El bus tiene un rótulo que dice *Granada*.

Una vez sentados, el bus echa a andar y Saslaya saluda, se presenta y dice el nombre de su hermano. Advierte que el que quiera le puede dar una moneda para que ella o su hermano puedan comer algo. Luego comienza a recitar.

En las calles de Granada (S6) cuando vemos cómo resuelven su hambre:

Aquí está Darío con el niño al que habían conocido la noche anterior viendo varias mesas con comensales. Unos hombres dejan restos de comida en una mesa, los niños se avalanzan sobre los restos. Saslaya llega donde está Darío. Lo reprende y luego se sienta a comer con ellos. Tiene mucha hambre.

En las noches de las calle de Granada y del barco hacia San Carlos vemos las alusiones de Saslaya: «...ambos niños se acomodan en una acera. Saslaya recoge a su hermano en brazos y recuerda a su abuelo echado en la hamaca»;

«Anochece, todos duermen en el bote. Los adultos duermen sentados. Darío duerme acostado entre unos sacos. Saslaya tiene mucho cansancio en su cara. Cierra los ojos y ve a su abuelo meciéndose en la hamaca».

Este recuerdo la atormenta, la persigue, parece que la llena de culpa. Es el recuerdo de la pesadilla que dejó atrás, y vuelve reiteradamente para mostrarnos que lo sobrelleva sola, sin ninguna ayuda.

En esa misma escena (S 8), vemos la carencia que está viviendo Saslaya :

«El hombre del bastón le ofrece dinero, ella lo rechaza. Él insiste, ella vuelve a rechazarlo. Ella lo piensa un momento, luego le acepta el dinero. El hombre del bastón se queda en la cubierta. Saslaya ve hacia el agua, en un bote un poco más pequeño van el Tico y el Nica, ambos jalan la misma mesa que llevaban antes».

Una vez en el puerto de San Carlos de Nicaragua, el hambre vuelve a hacerse presente: «Vuelven a buscar comida. Llegan al puerto donde una señora está partiendo varios pescados. Intentan ayudar, con tal de ganarse uno pero la pescadora los ve y los echa».

Por último, el momento en el que Saslaya es sexualmente violada por El Hombre del Bastón es probablemente la escena que materializa mejor las acciones de los personajes según las cuales se privilegian a los individuos sobre los grupos.

El mundo por el que transitan los niños parece estar hecho para humillarlos. Se detectan sus necesidades; por ejemplo, el hambre, el cansancio, la falta de respeto hacia su cuerpo, y no hay medios saludables para solventar esas necesidades. Lo que se ofrece alrededor es siempre humillante.

Las acciones lideradas para beneficio colectivo están representadas en las distintas relaciones que entablan los personajes. Sin embargo, las más sobresalientes son:

- (i) las acciones para favorecer el colectivismo demostradas por los diferentes individuos del grupo de migrantes demuestran una solidaridad de clase, diferentes individuos que se sienten en la misma posición social y
- (ii) la empatía que le demuestra Luz a Saslaya propone acciones que favorecen una solidaridad de género y, de alguna manera, maternal.

La primera la vemos desde San Carlos, cuando los viajeros se reducen a aquellos que van a cruzar la frontera (S 9). La cohesión de este grupo y la compasión que sienten unos/as por las historias de otros/as se hace más relevante conforme cuentan sus historias (S 10). Escuchando sus historias, nos enteramos que todas/os

comparten un pasado de pobreza, limitaciones y que han sacrificado la convivencia con sus seres queridos (padres, hijos) para ir a Costa Rica.

La acción más claramente dirigida hacia el bien colectivo la vemos en la selva cuando los migrantes, en medio del inhóspito monte sacan pequeños puños de comida que se reparten en proporciones iguales. Es esta la secuencia en la que vemos que Saslaya y Darío sacian su hambre sin humillación (S 11).

Por otro lado, Luz consuela y baña a Saslaya (S14 y 16). Luz defiende a Saslaya hasta donde puede. Sin embargo, su poder es limitado.

Las apariciones de *el tico* y *el nica* sugieren una preocupación por actuar de manera colectiva. Sin embargo estas intervenciones son de una narrativa desarticulada, intercalada en la narración principal.

Tabla 3.1: Descripción de semas por secuencia en *El Camino*

Número	Descripción de la secuencia	Eje semánticos presentes
Prólogo	Niños corren por el camino	Naturaleza
S 1	Escuela	Autonomía, naciones
S 2	Basurero	Dominación, individualismo, <i>tico y nica</i>
S 3	Vida de tugurio	Solidaridad (radio), dominación, nación, tradición
S 4	Calles de Managua, bus	Individualismo, autonomía <i>tico y nica</i>
S5	Calles de Granada	Individualismo, dominación (niño que recita)
S6	Los niños tienen hambre	Individualismo, dominación
S7	Orfandad de los niños	Naturaleza, solidaridad, nación, autonomía
S8	Barco	Autonomía (bote), dominación (abuelo), individualismo, nación, <i>tico y nica</i>
S9	San Carlos	Tradicición, <i>tico y nica</i> , individualismo, autonomía, nación (frontera, colones)
S10	Lancha a papaturro	Nación, solidaridad, dominación (peligros, dinero, desprendimiento familiar)
S11	La selva	Nación, solidaaridad, autonomía
S12	Saslaya pierde a Darío	Individualismo, dominación, nación
S13	El abuelo le prende fuego a la champa	Dominación
S14	La feria: Saslaya encuentra a Luz	Solidaridad
S15	Saslaya entra a la casa	Autonomía, dominación
S16	Luz lava a Saslaya	Solidaridad
S17	El hombre del bastón pide a Saslaya	Dominación, individualismo

7: Discusión de resultados

1. Condiciones de producción

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 historia social en la que nace, pero el impacto que esos mensajes puedan tener en su entorno, es tema para otro estudio. Desde la aproximación realizada, lo que nos interesa destacar es (i) que la *realidad-ficticia* del cine centroamericano tiene un anclaje en la historia social y (ii) que ese anclaje, desde ya, revela situaciones que han sido difíciles de documentar desde las perspectivas de otras disciplinas.

A más de un siglo de su nacimiento, la producción cinematográfica es considerada un indicador de desarrollo cultural; es en el marco de la promoción del desarrollo cultural que las oficinas de apoyo de algunas embajadas, como la noruega en Guatemala o la francesa en Costa Rica, han sufragado parcialmente, los costos para hacer largometrajes que, desde estos países, traten temas que expresan el dolor social que impregna el escenario centroamericano.

La manera en la que estas películas han sido producidas no corresponde con una industria cinematográfica, sino más bien con los esfuerzos de organizaciones que han coadyuvado a conformar el cine centroamericano, entre otros factores. Como se puede observar en el cuadro 3, estos factores han sido sistematizados según los criterios de Hall (1980).

Cuadro 3. Factores de producción cinematográfica en Centroamérica

Factores de producción	<i>El Camino</i>	<i>Voces Inocentes</i>	<i>Poblado próx. ... Las Cruces</i>	<i>Cinema Alcázar</i>	<i>De larga distancia</i>
Tecnología	Vídeo HD para subir a cine	Cine	Vídeo	Cine	Cine
Relaciones de producción Externas	Wide Management EICTV	Altavista Hollywood	Casa Comal EICTV	Camila Films	Escuela de Cine Eliseo Subiela
Valores profesionales	Sensibilización social y sostenibilidad	Sensibilización social y lucro	Construcción de la paz	Denuncia	Elaboración de un dolor social y personal
Ideología de los propietarios	Realización personal / sostenibilidad	Lucro	Bienestar social	Inconformidad	Realización personal
Conocimiento de los géneros	Realismo documental	Drama	Realismo dramático	Ficción Documental	Cortometraje de ficción

Fuente: Elaboración propia a partir de la información desprendida de Contreras, 2005; F. Jaugey, I. Yasín y K. Lara comunicaciones personales, agosto, 2007 y enero, 2008.

En el cuadro anterior, tanto como en el cuadro 5, se observa que las organizaciones no gubernamentales dedicadas a apoyar la producción, como Casa Comal, han hecho un esfuerzo social y económico de producción en Guatemala. También organizaciones como Camila Films, Terco Producciones y Producciones Astarté han realizado esfuerzos individuales de producción que abarcan desde el cortometraje o los documentales reflexivos, hasta los largometrajes como *El Camino*, analizado en este trabajo, y *La Yuma*, en proceso de ser posproducido.

Estas sociedades culturales, como ellas mismas se definen, tienen en común una mujer talentosa y fuerte al mando. Los trabajos de Florece Jaugey, Kattia Lara e

Ishtar Yasín, en Nicaragua, Honduras y Costa Rica respectivamente, llevan diez años de maduración y han encontrado algún apoyo en los Departamentos Culturales de Embajadas, organizaciones humanitarias y organismos dependientes de las Naciones Unidas. El apoyo que han recibido de algún organismo nacional es bastante pobre.

Por otro lado, la relación que cineastas salvadoreños han tenido, y tienen, con la industria cinematográfica hollywoodense³⁵ ha materializado ya una película que se puede denominar como producción salvadoreña-mexicana y aborda el tema de la guerra en El Salvador: *Voces inocentes*.

Cada cual por su lado y con los recursos que tienen a mano, todos los países centroamericanos se han abierto camino para producir las imágenes propias que todas las culturas necesitan para levantar la voz de sus preocupaciones, y aunque esta voz nos dice lo mismo que ya nos decía la historia social, también encontramos coincidencias en los discursos. Quiere decir, que no hay una Centroamérica sino varias y que la variedad de las centroaméricas no se restringe necesariamente a los límites de los Estados-nación instituidos como tales (Cuevas, 2006: 41).

No es de extrañar que cada país haya hecho su esfuerzo desintegrado de los otros. Sin embargo, la infraestructura económica en la región centroamericana se ha trasladado desde un proyecto de desarrollo nacional, que existía antes de la crisis de

³⁵ Oliver Stone había dirigido en este país *Salvador* en 1986 y John Duigan dirigió *Romero* en 1989. No es que la génesis de *Voces Inocentes* sea menos valiosa que la de las otras películas centroamericanas, lo que pasa es que es una historia diferente. Da la impresión que de la misma manera en la que Óscar Torres le propuso a Luis Mandoki desarrollar su guión sobre la historia de la guerra en El Salvador algún otro cineasta pudo proponerle desarrollar la historia sobre la guerra de las Islas Malvinas. Así lo describe el mismo Mandoki: “Oscar escribió el primer guión y me lo entregó mientras filmábamos un comercial juntos. Tres días después lo llamé y le dije que quería trabajar este guión con él, ya que era uno de los retratos más vívidos de la guerra que había escuchado” (Bort, 2007). Una vez dirigida por Mandoki [cineasta mexicano radicado en Los Ángeles con más de siete películas en su trayectoria de cineasta] la historia de El Salvador se inserta en la industria cinematográfica hollywoodense que describía Elías Jiménez como tan lejana a su realidad guatemalteca: “Las únicas complicaciones [para la distribución del cine guatemalteco] las rige el mercado, no los dueños de los cines, y dentro del mercado, ya sabemos que el cine hollywoodense tiene medios avasalladores, por lo que uno tiene que buscar estrategias para su película” (Jiménez entrevistado por Contreras, 2005). El hecho de que una distribuidora como Altavista Films acogiera a *Voces Inocentes*, la eximió de las situaciones precarias que vivieron las otras películas.

los años setenta, hacia un proyecto de desarrollo cuya meta es la inserción en el crecimiento económico del mercado global (Robinson, 2001t.l.: 539). Este cambio económico ha provocado un giro político que a la larga ha afectado las tendencias en las representaciones culturales.

La Centroamérica actual busca la paz y el desarrollo. Las sociedades quedaron en un estado de crisis social, económica y cultural después de las guerras y, aún hoy, buscan reconstruir un proyecto social y cultural.

El arte contribuye de manera decisiva en las dinámicas de restitución cultural: “El intelectual debe ayudar a restituir tantos valores destruidos y burlados, tantas promesas incumplidas, tantas esperanzas rotas [...] El intelectual incluye al artista, al poeta, al músico, etc. y su tarea principal es la de crear [...] el arte muestra y crea universos alternativos, pues el arte nos da lo que la realidad nos niega” (Serrano, 1995: 134-5).

La producción cultural cinematográfica se hace cada vez más viable en Centroamérica³⁶; por ejemplo, en el año 2007 el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica se ha insertado en la CAACI e Ibermedia, lo cual le ha dado acceso a grandes presupuestos para la producción audiovisual (Muñoz, 2007: 17).

También por medio del proyecto de ley “Costa Rica Audiovisual”, liderado por PROCOMER, COMEX, Cine Alianza, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, Fundación Mesoamérica y el Instituto Centroamericano de Administración de Empresas (INCAE), Instituto Costarricense de Turismo, (ICT), entre otros, da la impresión que el cine se hace cada vez más posible.

³⁶ Cortés (2005) 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.

Si bien este proyecto de ley de Fomento a la Industria Audiovisual se propone restringidamente para Costa Rica³⁷, desde hace ya varios años muchos de los realizadores de la región insisten en la importancia de producir televisión y video pensando en un mercado centroamericano (Hernández y Bonilla, 2005: 42).

Aunque estos proyectos se enfocan desde el lucro, no se pierden de vista las ventajas que traería en términos de vinculación regional. El cine, en países donde la prioridad es fortalecer una “cultura común” como Nueva Zelanda, Dinamarca, India o Cuba, es una herramienta poderosa que encauza los imaginarios, registra y documenta la realidad, de manera que la población pueda seguir la cultura y sus cambios conforme estos se van dando.

En este sentido, Costa Rica no es un mercado suficientemente grande y las autoridades políticas lo exponen así en la introducción al proyecto de ley «Costa Rica Audiovisual». Por ejemplo, en dicho documento se insiste en las ventajas que tendría la producción audiovisual para Centroamérica: «Algunos números: La industria de contenido digital en Australia (menos de la mitad de la población de Centroamérica) es \$21 mil millones, casi 3.5% de su PIB» (Ídem). Es decir, a la hora de argumentar un desarrollo audiovisual no se piensa solamente en 4,400,000 habitantes, porque se sabe que este mercado sería insuficiente. Aunque el proyecto se propone para el límite de Costa Rica, se parte de las ventajas que tienen la extensión y población de Centroamérica.

Los otros países de la región aún no están en Ibermedia o la CAACI; sin embargo, en un esfuerzo económico y cultural que comparten todos los países centroamericanos más Belice, Panamá y Cuba, y con el apoyo de varios fondos para

³⁷ «Esta ley tiene por objeto establecer instrumentos y mecanismos de acción pública y privada, que contribuyan en forma integral a desarrollar y consolidar la industria cultural de la cinematografía y, en general, de la industria audiovisual en la República de Costa Rica» (Garrido, A., 2007)

el desarrollo, como el de la Fundación Ford e HIVOS, han construido Cinergia desde el 2004. Ahora, esta unión de diez países, desde que se sumaron República Dominicana y Puerto Rico en el 2007, ha provocado un aumento del 150% en los largometrajes producidos en la región (Portal de Cine Latinoamericano, 2007), lo cual indica que conviene aunar esfuerzos regionales para lograr mejores resultados.

En todas las entrevistas hechas destacan a Cinergia como fondo para “democratizar” la producción cinematográfica. Es evidente que Cinergia está permitiendo que personas que no cuentan con un fuerte apoyo económico de sus familias también puedan producir.

Por otro lado, el hecho de que *Cinema Alcázar* haya ganado un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín y, que *El Camino*, diez años después, haya sido seleccionado en este mismo festival y también en Cannes, muestran el esfuerzo, talento y persistencia que los/as cineastas centroamericanos/as tienen.

Si hablamos de Tercer Cine (Shohat y Stam, 2002) es preciso especificar el costo económico que este tiene en relación con la riqueza de los países donde se hace. En este sentido, argumentamos que el Tercer Cine como uno cuya relación de producción puede llegar a ser el de la producción anual de setenta personas en el país de origen, como en el caso de Costa Rica. Esta relación se muestra detalladamente en el cuadro siguiente.

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

<u>Película</u>	<u>Costo de la película en dólares estadounidenses</u>	<u>PIB per cápita del país y el año de producción en dólares estadounidenses</u>
<u>Cinema Alcázar</u>	15.000	Nicaragua, 2000*: 2.366
<u>De larga distancia</u>	1.200	Honduras, 2000: 2.453
<u>Voces inocentes</u>	f.d	El Salvador, 2004: 5.041
<u>Poblado próximo... Las Cruces</u>	150.000	Guatemala, 2005: 4.568
<u>El camino</u>	700.000	Costa Rica, 2007: 10.180

Fuente: Elaboración propia a partir de la información desprendida del Segundo Informe del Estado de la Región y F. Jaugey, I. Yasín y K. Lara comunicaciones personales, agosto, 2007 y enero, 2008.

Comprobamos aquí la posición de Stam (2003); Shohat y Stam (2002) y Cortés (2005), quienes aducen que la producción cinematográfica es desproporcionadamente cara en comparación con la realidad económica de los países analizados. Sin embargo, esta es una situación que va camino al cambio. ¿Cómo se está dando este cambio?

Hasta hace unos diez años la producción de largometrajes cinematográficos en Centroamérica estaba restringida a instituciones con algún superávit que pudieran argumentar la relevancia de construir un patrimonio audiovisual como por ejemplo universidades, organizaciones no gubernamentales (ONGs) o fundaciones de apoyo al desarrollo.

El financiamiento que se deriva de estos fondos ha sido, y sigue siendo concebido desde una mirada compasiva, solidaria y, a excepción de la hecha desde las

universidades, también extranjera. Todas las historias elegidas han sido financiadas por alguna institución de patrocinio humanitario (ver Cuadro 5).

Cuadro 5: Financiamiento y lugar de formación del equipo

Película	Fuente de financiamiento	Distribuidora	Lugar de formación del equipo
Cinema Alcázar	Familiar/ Hivos	Camila Films	Francia/ Cuba/ Nicaragua
De larga distancia	Familiar / Universidad Eliseo Subiela	Terco Producciones	Argentina
Voces inocentes	Empresa Productora Altavista	Altavista Films	Hollywood / Inglaterra
Poblado Próximo... Cruces	Las Hivos / Embajada de Noruega	Casa Comal	Cuba
El Camino	Familia / Hivos / OIM / Fundación Mesoamérica	Whide Management	Cuba / Francia

Fuente: Elaboración propia a partir de la información desprendida de Contreras, 2005; F. Jaugey, I. Yasin y K. Lara comunicaciones personales, agosto, 2007 y enero, 2008.

Como dato periférico, queremos señalar que el predominio de personajes marginales nos lleva a pensar que las historias reciben apoyo económico y simbólico con la condición de que involucren a estos sectores más débiles y necesitados, y que denuncie las situaciones de injusticia social o problemas que hayan sido justificados para recibir fondos de ONGs. Es lo que podríamos llamar la “oenegización de las historias”.

El apoyo de las ONGs conviene al desarrollo de la producción audiovisual y llama al apoyo desde otros fondos provenientes de instituciones de educación superior, fundaciones, empresas, embajadas u oficinas dependientes del gobierno (Contreras, 2005). Sin embargo, es una fuente de financiamiento muy frágil que

obliga a una resignación del protagonismo de las catástrofes. ¿Qué pasará cuando ya no haya dolores que sanar en Centroamérica?

Desde la fundación de Cinergia y Fundacine en el 2004, las condiciones económicas y técnicas para producir cine han cambiado y se han independizado de la condición victimaria predominante hasta entonces. Como explica Kattia Lara: “para comenzar tenemos a CINERGIA (sic) el primer fondo de fomento al audiovisual de centroamérica y el caribe, contamos con un Festival Centroamericano cada año más fuerte: ICARO - guatemala, que estimula la producción, la empresa privada ha comprobado que se puede invertir en cine” (K. Lara, comunicación personal, 18 de enero del 2008).

Las condiciones de producción precarias en general, pero trágicamente descritas para el caso de *Cinema Alcázar*, hace una década, han sido más o menos superadas en la actualidad. En este sentido, Cinergia se perfila como la institución que más apoyo da al cine en cada uno de los países centroamericanos (Contreras, 2005 y F. Jaugey, I. Yasín y K. Lara, comunicaciones personales, agosto, 2007 y enero, 2008).

En síntesis, de las entrevistas hechas a tres de las productoras cinematográficas y del escrutamiento en prensa alternativa y *mainstream*, podemos afirmar que las condiciones de producción están en un proceso de transición. Este cambio es generalmente percibido como un mejoramiento de las condiciones de producción.

2. Historia y discurso

Desde la perspectiva del contexto histórico podemos organizar las películas estudiadas en tres temas principales, en los cuales estas se inscriben: (a) la guerra, (b) los desastres sociales y (c) la migración.

En este universo, la hegemonía representada por medio de una jerarquía basada en las armas y la tradición, es constantemente cuestionada, atacada, deslegitimada, señalada por su negligencia y desidia. Cada caso de estudio ofrece un abanico de posibilidades en cuanto a derechos, condiciones y calidad de vida que a la larga, como lo hemos demostrado a lo largo de este trabajo, se hace patente en las historias analizadas.

En cuanto a los discursos, en términos de los temas escogidos, se puede deducir del análisis desarrollado a lo largo de este trabajo, que las representaciones de los actores y situaciones sociales están cargadas hacia la dominación, naturaleza, tradición, colectivismo y precariedad de una nación como referencia (naciones).

En todas las películas encontramos un grupo o un elemento que obliga a otro grupo hacia la obediencia; es decir, que lo domina. En términos generales, encontramos en las películas las “formas opresivas de dominación [que en la actualidad] fueron substituidas por nuevos mecanismos de subordinación, entre los cuales los mecanismos ideológicos han resultado más efectivos para asegurar la obediencia civil de las masas” (Morales, 2007: 11). Estas películas, pertenecientes a un momento histórico de transición, nos muestran la dominación todavía dependiente de centros concretos como el patriarcado y la coerción por medio de la violencia bélica (ver cuadro 6).

La probabilidad de encontrar obediencia es reiterada desde tres fuentes de poder: (i) las armas y el sometimiento de los desarmados, (ii) el poder patriarcal y (iii)

la anarquía derivada del desamparo de un centro político. El centro de poder es mencionado en las formas de la **los hombres armados** en *Poblado próximo...* y *Voces inocentes*, **gobierno** en *Cinema Alcázar*, **recursos económicos** en *De larga distancia* y los **hombres** y **recursos económicos** en *El Camino*.

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

Por su parte, la atadura y la dependencia que demuestran los personajes con la naturaleza llama la atención extraordinariamente en las cinco películas analizadas. La naturaleza es, ante todo, el espacio donde resuelven sus necesidades de alimentación, de protección, de higiene pero también la que provoca desastres severos y la que mantiene un espacio de misterio.

La naturaleza es un factor poderoso que predomina en la diégesis de todas historias. El *Poblado Próximo... Las Cruces* funciona como proveedora de alimento y recursos higiénicos para los indígenas; en *Voces Inocentes* es la lluvia que anuncia la tragedia (partida del padre de Chava, sacrificio de los niños) y el río que sirve de referencia para exponer el cambio en la vida de Cuscatanzingo. En *Poblado Próximo...*, *Voces Inocentes* y *El Camino* la naturaleza sirve como espacio de misterio, de escondite para los personajes sean estos guerrilleros o migrantes.

En *De larga distancia* es el huracán que está destruyendo el hogar de la protagonista, en última instancia, la causa de su angustia; en *Cinema Alcázar* es el elemento en común que permite la comparación entre el espacio rural perdido y el espacio urbano de desastre. Ambas representaciones cobran especial significado,

tomando en cuenta la manera en la que tanto Nicaragua como Honduras han enfrentado sus desastres naturales.

En este sentido, la naturaleza se expone sobre todo desde dos perspectivas: a) el uso social y la protección y b) la destrucción (ver cuadro 6). La coincidencia en cuanto a la naturaleza es que en todas las historias, para bien o para mal, esta es preponderante. Los centroamericanos representados en el cine tienen muy presente la naturaleza, su existencia, su fuerza y el riesgo que puede traer.

La tradición la vemos representada sobre todo desde dos perspectivas: a) una que trae alegría, orgullo cultural, respuesta efectiva a necesidades inmediatas. Esta la vemos en los rituales religiosos y de celebración cultural, en el uso de la lengua k'iché (*Las Cruces, El Camino, De larga distancia*) y b) otra que deja en evidencia cómo el orden social basado en la repetición y la costumbre como el de las relaciones de género violenta derechos individuales (Vgr. *Cinema Alcázar, El Camino*).

En cuanto a la comunidad imaginada, limitada y soberana que trascienda la tribu o la familia (Anderson, 2006) es necesario señalar que está ausente en las cinco películas analizadas. La pertenencia de los personajes representados, como se pudo comprobar con el análisis hecho, está mediada por el grupo al que se pertenece por medio de las armas (*Las Cruces, Voces...*), de la familia (*De larga distancia*), de las condiciones de pobreza o movilización (*Cinema Alcázar, El Camino*).

Cuando se mencionan centros políticos es siempre para desprestigiarlos, los diferentes grupos (indígenas, guerrilleros) viven y sobreviven en condiciones heterogéneas. La representación de los personajes marginados de alguna comunidad que se pueda definir como nacional está siempre expuesta por medio de colectividades solidarias y benévolas que intentan mantener su cultura –o defenderla– al margen de la violencia en la que los han obligado a vivir.

En este sentido, si la legitimidad del régimen de ciudadanía se puede evaluar en función de la capacidad de reacción del Estado y la actitud que sus instituciones políticas para proveer pertenencia y justicia (Morales, 2007: 27), es evidente que los personajes representados no son ciudadanos legítimos.

Por último, si partimos de que una película no es más que la narración de algo muy importante que pasó en un espacio limitado de la vida de los personajes, algo digno de ser contado, vemos que las historias dignas de ser contadas para el cronotopo elegido son todas colectivas³⁸. El sentido de clan, grupo o colectivo, es privilegiado por casi todos los personajes de las películas analizadas. En las cinco películas los personajes aspiran a pertenecer a un grupo. Estos están unidos por el terror y la situación de guerra (*Las Cruces* y *Voces inocentes*), la miseria (*Cinema Alcázar*), los lazos familiares (*De larga distancia*) o las circunstancias de migración (*El Camino*). La colectividad, y la solidaridad desprendida de esta, es la herramienta que los personajes utilizan para defenderse de los embates que viven desde el poder.

La solidaridad llega a unir las precarias fuerzas de colectividades, de por sí, débiles ante las estupendas fuentes de dominación. Desde la dominación -desprendida del patriarcado, las armas y la anarquía-, el sentido de colectividad hace un contrapeso a las situaciones de desastres sociales derivados de desastres naturales, guerra, pobreza y crisis político militar de Centroamérica.

³⁸ Todas, excepto *De larga distancia*. En esta película, el drama expuesto es personal.

Cuadro 6: Eje semánticos en las películas analizadas:

Película	Dominación- Autodeterminación	Cultura- Naturaleza	Tradición - Modernidad	Nación- Naciones	Individualidad - Colectivismo
<u>Cinema Alcázar</u>	POBREZA	RURAL- URBANO	PATRIARCA D O RELIGIÓN	NO NAC.	MISERIA
<u>De larga distancia</u>	POBREZA	VIOLENTA REALIDAD	JUEGOS INFANTILES	NO NAC.	FAMILIA
<u>Voces inocentes</u>	ARMAS	ESCONDITE	RELIGIÓN - PATRIARCA DO	NO NAC.	CIVILES UNIDOS ANTE EL TERROR
<u>Poblado Próximo... Las Cruces</u>	ARMAS, TECNOLOGÍA	SOLUCIÓN A PROBLEMAS COTIDIANOS Y ESCONDITE	COMIDA, CELEBRACI ONES, LENGUA, RELIGIÓN	NO NAC.	INDÍGENAS UNIDOS ANTE EL TERROR
<u>El camino</u>	POBREZA, DESAMPARO PATRIARCADO	ESCONDITE, FRONTERA	PATRIARCA DO	NO NAC.	MIGRANTES

Fuente: elaboración propia a partir del estudio expuesto en este trabajo.

8: Conclusiones

De la síntesis presentada y los resultados de este estudio, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- En estos momentos, el panorama de la producción audiovisual centroamericana es más bien optimista. Después del gran esfuerzo que llevó la producción cinematográfica de la última década, desde la filmación de *Cinema Alcázar*, existen fondos que salen a concurso cada año para financiar desde desarrollo de guión, pasando por producción hasta financiamiento de postproducción. Estos apoyos han de significar un avance a mediano plazo para el cine centroamericano.
- También los cambios tecnológicos dan su aporte, al permitir la digitalizar y, en consecuencia, disminuir los costos de registro de imágenes hasta en 3500 dólares estadounidenses diarios, Con esto, el caso centroamericano se inscribe en el fenómeno mundial de abaratamiento de la producción audiovisual.
- Las producciones analizadas son parte de ese cambio pues, como se puede apreciar en el Cuadro 4, ya dos de ellas han sido registradas en video y «subidas a cine».
- Todas las películas analizadas se insertan en la tendencia contrahegemónica, porque sus discursos rescatan personajes que han sido marginados del poder. Por su parte, solo una de ellas depende de una industria cinematográfica establecida, mientras que el resto han sido producidas fuera de esta línea.

- La tendencia dentro de las historias centroamericanas va hacia la tragedia y la exposición de lutos derivados principalmente del abuso del poder bélico, la desidia gubernamental y la desesperanza social. La heterogeneidad de las propuestas cinematográficas se insertan en las estéticas de la resistencia donde predomina el realismo dramático y van desde lo posmoderno arcaico hasta el documental reflexivo.
- Las películas proponen una veta de investigación aún no explotada por los científicos sociales en Centroamérica. La creación de las historias que han salido de la imaginación de los cineastas tiene una estrecha relación con los datos que se han registrado desde la historia social. Por ello, es importante recalcar la necesidad de continuar con esta línea de investigación para fortalecer el bagaje de conocimiento que pueda generarse sobre el cine centroamericano. La experiencia acumulada en los últimos años debe ser objeto de estudio permanente por parte de los científicos sociales.

10: BIBLIOGRAFÍA

Acuña, V. H. (ed.) (1993). Historia general de Centroamérica. Tomo IV: las repúblicas agroexportadoras. San José: FLACSO.

Acuña, V. H. et al. (2000). Historia de Centroamérica San José: ECR.

Aínsa, F. (1998). *El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada*. En: Fronteras e identidades.:S.J., Costa Rica: EUCR.

Amnistía Internacional. Sitio de Amnistía Internacional para EE.UU. Recuperado 13/08/07 de:
http://www.amnestyusa.org/Perfiles/Luis_Mandoki_y_Oscar_Torres/page.do?id=1104780&n1=1057&n2=1069

Anderson, B. (2006). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Autoridades intentan aliviar crisis por huracán Katrina con millonario plan de ayuda. (1 setiembre, 2005). La Nación, (San José, C.R.) Recuperado 04/04/2008 de: http://www.nacion.com/ln_ee/2005/septiembre/01/ultima-sr475230.html

Ávila, J. (2005). *Voces inocentes*. Recuperado 13/08/07 de: Moviola.
http://www.moviola.com.mx/peliculas/v/voces_inocentes/voces_inocentes.html

Ayala, F. (2004) *Voces inocentes. Una historia de inocencia perdida*. Recuperado 2/03/08 de: El Faro.net:
http://www.elfaro.net/Secciones/el_agora/20051128/ElAgora4_20051128.asp

Beristáin, H. (1998). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Editorial Porrúa.

Betancur, B.; Figueredo Planchart, R.; Buergenthal, T.(1992-1993). De la locura a la esperanza. Washington D.C.: Naciones Unidas.

Bort, D. (2007). *Luis Mandoki inicia la carrera al Óscar con Voces Inocentes*.
 R e c u p e r a d o 1 9 / 0 8 / 0 7 . d e :
<http://www.terra.com/ocio/articulo/html/oci58373.htm>

Bonilla, C. y Hernández, R. (2005) Diagnóstico del mercado de la televisión centroamericana: un nicho para la producción audiovisual costarricense. San José, C. R.: Proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual.

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

Calvo, E. (2002) San José, C.R.: Brochure publicado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

- Camacho, D. (1982) (y otros). América Latina: Ideología y cultura. San José, C.R.: Ediciones FLACSO.
- Carmona, R. (2000). *Como se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Chandler, D. Semiotics for Beginners. Recuperado 04/04/2008 de: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08c.html>
- Chaverri, A. (1998). *Hacia la noción de frontera* En: Fronteras e identidades. San José, C.R.: Ed. UCR.
- Contreras, A. Y. (2007). *Una conversación con Elías Jiménez Trachtenberg y Rafael Rosal Paz y Paz: Dos cineastas pioneros en el surgimiento actual del cine guatemalteco*. En: Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, No. 11, julio-diciembre, 2005. Recuperado 15/ 07/07 de: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/>.
- Cortés, M. L. (2003a). El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica. San José, C. R.: Norma.
- _____ (2005). El espejo roto: un siglo de cine en Centroamérica. México: Taurus.
- Cortés, A. (2003b).
- Cousins, M. (2005) Historia del cine. Barcelona: Blume.
- Cuevas, R. (2006). Identidad y cultura en Centroamérica. San José: Editorial de la UCR.
- Dancher, Y. (2000). De la nación centroamericana a la patria chica. Ideas sobre la nación costarricense en el SXIX. SEP, UCR.
- Delannoi, G. y Taguieff, P.A. (1993) Teorías del naccionalismo. Barcelona: Paidós.
- Díaz, T. y Pérez, V. (2006) (editoras) El Estrecho Dudoso. San José: Teorética.
- Elias, N. (2000) La sociedad de los individuos. Ensayos. Barcelona: Península.
- Fonseca, E. (2001) Centroamérica: su historia. San José, C.R.: Educa.
- Gaínza, G. (1989) *Herencia, identidad y discursos*. Herencia. Volumen 1 (1): 53-58.
- Gaínza, G. (1993) *De exilios y extrañamientos: el componente ideológico de la identidad*. Herencia. Volumen 5 (2): 81-90.
- García Buchard, E. (1997). *Empresa bananera e intervención política en Costa Rica (1899-1939) y Honduras (1912-1933)*. En : Revista de historia. Volumen 1 (35): 9-41.

- _____ (1998). Poder político, interés bananero e identidad nacional en Centroamérica. Tegucigalpa : Editorial Universitaria.
- García Canclini, N. (2002). *La cultura visual en la época del poscolonialismo*. En: Nueva Sociedad: julio/agosto – setiembre/octubre: 250-262.
- _____ (1998). *Las identidades como espectáculo multimedia*. En: Fronteras e identidades. EUCR: S.J., Costa Rica.
- Garro, L. (2000). *De crisis en crisis. Discurso de identidad nacional y hegemonía*. En: Vega, Patricia (compiladora). Comunicación, política e identidad. S.J., Costa Rica: EUCR.
- _____ (2003). Diario La Nación, discurso editorial y discurso de identidad Nacional 1946-1949, 1979-1982. Tesis para optar por el grado de Magister Literae, Universidad de Costa Rica.
- Garrido, A. (2007). Costa Rica Audiovisual. San José, C.R.: Ministerio de Cultura y Juventud.
- Greimas, A. J. (1978). Semántica estructural. Madrid: Gredos.
- Hall, C. y Pérez, H. (2003). Historical atlas of Central America. Oklahoma: University of Oklahoma Press: Norman.
- Hall, S. (1980). *Encoding/decoding*. En: Culture, Media, language. London: Hutchinson pp. 166-177.
- Herrera, B. (2003) *Modernidad, nación y literatura en Mesoamérica* En: Intercambio. enero-diciembre: 71-77.
- Informe de Desarrollo Humano. Documentos del 2002 al 2007. Recuperado 23/03/08 de: <http://www.madrid.org/iestadis/fijas/otros/indecoaidhonu.htm>
- Jaugey, F. (1997) Cinema Alcázar. Managua: Camila Films
- Kingloch, F. (1999) Nicaragua: identidad y cultura política (1821-1858). Managua: BCN.
- Karten, H. (2005). *War is hell especially when fought in part by 12-year-olds*. Recuperado 13/08/07 de: <http://www.rottentomatoes.com/news/1436519/>
- Lara, K. (2000). De larga distancia. Buenos Aires: Escuela de Cine Eliseo Subiela.
- Larraín, J. (2000). Modernidad, razón e identidad en América Latina. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Le Goff, J. (1985). Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval. Barcelona: Gedisa.

- Lopes, G. (2008) *Balanza comercial con TLC se ha vuelto más deficitaria*. (18 de junio del 2008). En Semanario Universidad.
- Lotman, J. M. (1979) Semiótica de la cultura. (Traducción de Nieves Méndez). Madrid: Cátedra, 1979.
- Mahoney, J. The legacies of liberalism. Path dependence and political regimes in Central America. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001.
- Mandoki, L.(2004) Voces Inocentes [Video] Los Ángeles: Altavista.
- Metz, C. (1973). Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta.
- Molina, I. (2006). *Globalización y cultura en América Central* en Revista Comunicación. Volumen 15, año 27, No.2, Agosto- Diciembre (pp. 64-66).
- Najenson, J.L. (1982). *Cultura, Ideología y democio*. En: Camacho, Daniel (y otros). América Latina: Ideología y cultura. San José, C.R.: Ediciones FLACSO.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós comunicación.
- Ortiz Wallner, A. (2006). *Ensayar una historia cultural de Centroamérica*. En: Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, No. 12, enero-junio 2006. Recuperado 10/ 06/06 de: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/>
- Ortiz Ortiz, M. S. (1996). Identidades y Producciones culturales en América Latina. S.J., Costa Rica: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.
- Paringaux, R.P.(1999). *Madeleine Lagadec, martyre du Salvador*. Disponible en Le monde.
- El Pensamiento vivo de Sandino (1980) / comp. Sergio Ramírez. 6ª. ed. San José, C.R.: EDUCA.
- Pérez, H. (1987). Breve Historia de Centroamérica. Madrid: Alianza América.
- _____ (ed) (1993). Historia general de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Madrid : Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- ¿*Por qué existe Istmo?* (2006) Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, n. 12, enero-junio 2006. Recuperado 10/ 06/ 06 de: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/>
- Portal de cine Latinoamericano. Recuperado 23/03/08 de: <http://www.cinelatinoamericano.org/>

La multiétnicidad guatemalteca (1998). En: Guatemala: los contrastes del Desarrollo Humano. Guatemala: PNUD, Cap. 6, pp. 131-144. Recuperado 23/03/08 de: http://www.desarrollohumano.org.gt/content-type=doc&id=25&id_c=4&title=1998%3A+Guatemala%3A+Los+Contrastes+del+Desarrollo+Humano&PHPSESSID=575ebfd888dff1372d03147c2d6cf472

Proyecto Estado de la Región. (2003) Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá. San José, C.R.: Proyecto Estado de la Nación.

Ramírez, S. (1999). Adiós muchachos. México D.F.: Aguilar.

_____ (1975). *Balcanes y volcanes (Aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)*. En: Centroamérica: hoy. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores pp. 279-366.

Robinson, W. (2001). *Transnational processes, development studies and changing social hierarchies in the world system: a Central American case study*. En: Third World Quarterly: Vol 22, No 4, pp 529-563.

Ochoa, R. y Rojas, G. (2002). Diagnóstico de los sistemas de agua potable y alcantarillado después del huracán Mitch. Tegucigalpa: OPS/OMS.

Rosal, R. (2004). Poblado próximo... El Camino. Guatemala: Casa Comal.

Rosenberg, T. (2004). *Nicaragua's struggle continues, 25 years later*. En: The Herald Tribune

Salomón, L. (2001) *Las armas y la cultura de la violencia*. En: El arsenal invisible. Armas livianas y seguridad ciudadana en la postguerra centroamericana. San José: Fundación Arias para la paz y el desarrollo humano.

Sandoval, C. (2002). Otros amenazantes. S.J., Costa Rica: EUCR.

_____ (2006). Fuera de juego. Fútbol, identidades nacionales y masculinidades en Costa Rica. S.J., Costa Rica: EUCR.

_____ (2007). El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica. S.J., Costa Rica: EUCR.

Serrano, A. (1995). *Identidad y crisis: el papel del intelectual*. En: Memorias del Simposio Identidad y crisis: Influencia del intelectual en la sociedad nicaragüense. Managua: Fundación Internacional Rubén Darío.

Shoat E. y Stam, R. (2002) Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona: Paidós Ibérica.

Taracena, A. Liberalismo y poder político en Centroamérica. En Acuña (ed.), *op. cit.*

Taracena, A. y Piel, J. (compiladores), (1995). Las identidades nacionales y el Estado moderno en Centroamérica. S.J., Costa Rica: EUCR.

Terco Producciones Recuperado 23/03/08 de:
<http://www.tercoproducciones.com/NPROYECTOS/NPROYECTOS.html>

Töennies, F. (1974). *De la comunidad a la sociedad*. En: Etzioni, A. y Etzioni, E. Los cambios sociales: Fuentes, tipos y consecuencias. México D.F.: Fondo de Cultura económica.

Torres, E. (1977). Interpretación del desarrollo social Centroamericano. S. J., C.R.: Educa.

_____ (editor) (1994). Historia general de Centroamérica. Historia inmediata (1979-1991). San José: FLACSO.

_____ (1998) Desde el autoritarismo a la paz. Ciudad Guatemala: FLACSO.

_____ (2002). *Personajes, ideologías y circunstancias. Lo socialdemócrata en Centroamérica* en: Nueva Sociedad: 220-233, julio/agosto – setiembre/octubre.

_____ (2007) La Piel de Centroamérica. S.J., Costa Rica: EUCR.

Torres, M.D.G. y Mackenbach, W. (2004). Arte en Centroamérica : 1980-2003. Últimas tendencias. Universidad de Costa Rica, Revista Herencia.

Universidad Utrecht. (2007) Programa de Maestría en Medios de Comunicación.
R e c u p e r a d o 2 3 / 0 7 / 0 7 d e :
http://www2.let.uu.nl/solis/studiepunt/mastergidsen/2007-2008/Media_Studies0708.pdf

Ureña, J. (2007) *¡Cámara!* Revista Áncora. La Nación. 22 de julio del 2007.

Voces inocentes. Recuperado 23/03/08 de: <http://www.vocesinocentes.com/>

Wide Management. Recuperado : 23/03/08 de:
<http://www.widemanagement.com/fiche.php?id=697>

Weber, M. (1977). Economía y sociedad. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Wünderich, V. (1988). “*Dios hablará por el indio de las segovias*” *Las bases sociales de la lucha de Sandino por la liberación nacional en Nicaragua, 1927-1934*. Revista de Historia, n.17 enero-junio.

Williams, R. (1997). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

Wilma, el más poderoso. (2005). El Clarín. Recuperado 04/04/2008 de:
<http://www.clarin.com/diario/2005/10/20/elmundo/i-02801.htm>

Yasín, I. (Directora). (2008) El Camino [Video] San José C.R.: Wide Management.

11: ANEXOS

ANEXO 1
Poblado próximo... Las Cruces
PRÓLOGO

Poblado próximo... las cruces inicia con una pantalla negra y la voz de un líder militar que grita “¡Caibiles, ¿tienen sed?!” A la cual el interlocutor contesta: “¡Sí!” “¿Sed de qué?” “Sed de sangre, sed de sangre, sed de sangre...”

SECUENCIA 1

Un disparo, la imagen de una montaña.

Montaje paralelo

(a) Pies que corren por la montaña, más disparos y agitación con los pies que corren por la montaña.

(b) Una fiesta, en un pueblo rural, se presenta con un *tilt down* desde el cielo y los planos detalle nos muestran tamales, licor, juegos tradicionales, niños, baile, marimba. Un super reza en la esquina inferior derecha “Aldea Las cruces, Guatemala, 1986”. La primera lengua que escuchamos es el quiché.

(a) la figura del hombre quien corre por la montaña.

La secuencia termina cuando el hombre llega al pueblo y explica que “los ejércitos llegaron a la aldea la Esperanza. Mataron a todas las personas. Vienen para acá”.

SECUENCIA 2

Un hombre indígena se inserta en la selva, lleva consigo los tamales que había preparado en la secuencia anterior. Le entrega los tamales a un hombre quien lleva uniforme verde. Le cuenta lo que les ha dicho el hombre que llegó a Las Cruces. “¿Qué vamos a hacer?” pregunta el indígena, “Lo que ustedes quieran”, contesta su interlocutor.

SECUENCIA 3

Los señores hablan quiché, discuten en español y en quiché acerca de si deberían huir o quedarse en la aldea. Las mujeres escuchan en el cuarto de a la par. Algunos argumentos que se escuchan son:

- 1- “A lo mejor lo que quieren (los del ejército) es que salgamos huyendo”.
- 2- “Y ¿adónde andan los compas?”.
- 3- “¿Para qué nos vamos a meter en más problemas? Sin ellos tal vez tengamos un chance de salvarnos, hasta ahora no hemos cometido ningún delito”.
- 4- “Pero la Esperanza tampoco ha cometido ningún delito y ya ven lo que les pasó”.
- 5- “¿Y los niños?”, “¿Y los ancianos?”.

SECUENCIA 4

Se escucha un radio de transistores, un grupo de hombres y una mujer con uniforme verde están sentados alrededor de una fogata. Cada uno hace lo suyo: uno escribe en una libreta, otro revisa una cantimplora, otra está pendiente de un trillo que se ve. Cuando se aproxima el Comandante Camilo todos se levantan de donde están y escuchan. Camilo habla:

“Tenemos las órdenes de la comandancia tal como lo esperábamos... Bajo ninguna circunstancia, y fueron muy específicos, bajo ninguna circunstancia debemos enfrentarnos a las tropas del ejército. Porque cualquier combate, pondría poner en peligro las conversaciones de paz en España”.

Aprendemos que ellos son los ‘compas’. Los otros

“¿Qué va a pasar con la aldea?” dice uno.

“Cómo sabemos, La Esperanza fue arrasada... y Las Cruces, es el poblado próximo así es de que si seguimos las órdenes al pie de la letra deberíamos dejarlos a ellos que tomen las decisiones necesarias para su sobrevivencia” contesta Camilo.

Javier intercede y todos discuten acerca de la masacre que hará el ejército en Las Cruces si ellos no interceden. Al final, deciden ignorar el correo que llegó desde la comandancia:

“Es muy fácil estar en España decidiendo que aquí la guerra ya se acabó... cuando a nuestra gente la siguen matando como animales”.

SECUENCIA 5

Viaje en bus. La voz en off de Javier, nos narra que no se arrepiente de lo que hicieron, “aunque nada era como pensaban”. Esta secuencia es un *prolepsis*, que se repetirá a lo largo de la película. Esta primera intromisión del “futuro” lo aprovecha otra voz en off para decir que “hicieron lo que la historia les demandaba que hicieran” y, de paso, presentar a los integrantes del grupo:

“El Chino: era el segundo al mando, Meme: guerrero implacable, Pablo: con su entrega absoluta, Patojo: el invisible, Delfina con su fuerza y disciplina, y, por supuesto: Javier”.

SECUENCIA 6

Planos detalle de instrumentos e ingredientes de cocina inician la secuencia 6. Se escuchan voces de mujeres, hablando en quiché y en español, mientras se preguntan: ¿Qué les irá a pasar?.

Una de ellas se detiene asustada. Se ven figuras de militares en el horizonte. Son los compas que bajan con cuidado hacia Las Cruces. El don Chema, los ve venir, sonrío y se da la vuelta hacia la aldea. Se reúnen indígenas y compas. En esta acción se abrazan la gente del pueblo con los compas.

“En la capital tienen años de no enterarse de nada” dice don Chema.

Camilo diserta un discurso de agradecimiento por la hospitalidad y expone la intención que tienen los compas de defender a la aldea:

“Las armas las ponemos nosotros” Dice Camilo

“¿Y los muertos? Nosotros...” Dice Simón

“Disculpe hijo... nosotros y con los niños ¿qué nos va a pasar?” pregunta una señora a Camilo.

“Buscaremos un refugio para Uds. mientras el conflicto pasa” contesta Pablo.

SECUENCIA 7

Entre la selva, otra vez. Cuatro de los compas pasan cautelosos por una ladera. Ven venir a un Simón con su hijo y se agachan al verlos pasar. El hijo ve al Patojo de una manera intensa y él lo hace notar a sus compañeros. El tema del sexo emerge en la conversación y continúa en otro plano en el que Delfina y Pablo hablan de cosas personales. Se nota que hay tensión sexual entre ellos. Ellos encuentran una cueva adecuada para esconder a las mujeres y a los niños. Los compas miden el perímetro de la aldea. Hablan de ‘los pintos’. Así le llaman a los del ejército. La travesía de unos y otros compas se intercalan. Conversan acerca de cosas personales.

SECUENCIA 8

Viaje en bus. Javier, de nuevo, habla de los errores. “Por acción u omisión, todos tuvimos cola que nos pisen. La diferencia es que algunos pudimos decidir y otros no.”

SECUENCIA 9

Los hombres de la aldea, Las Cruces, hablan acerca de su problema. Simón insiste en que deben huir, dejar la aldea vacía. A esto don Chema le responde: “Si nos vamos moriremos de hambre, ya veremos donde escondemos a los que no puedan pelear, pero tenemos que levantar nuestra dignidad”.

Afuera, las señoras discuten. Algunas creen, como Simón, que lo mejor es huir. Otras dicen “tenerle fe a los compas”. La preocupación mayor es por los ‘patojitos’, los niños.

Adentro, los hombres hablan del sufrimiento que les ha provocado esta guerra. Simón insiste que debieran de huir. don Chema se pregunta ¿Hasta cuándo vamos a seguir sufriendo?.

SECUENCIA 10

En la selva, los compas están sentados alrededor de una fogata. Llegan El Chino y Meme y muestran un plano con la geografía del lugar. Hablan de una cueva donde pueden esconder a las mujeres, a los ancianos y a los niños. Discuten un poco acerca de si los militares podrán encontrar el escondite. Concluyen que el escondite les dará, al menos, un par de días para combatir a “los enemigos”.

Luego Camilo le ordena al Chino que entrene a los hombres de la aldea. A Delfina, le pide que imparta un curso básico de elaboración de minas.

SECUENCIA 11

Los hombres de la aldea, Las Cruces, se disponen a votar: cinco están dispuestos a defender la aldea y Simón, en cuanto ve que es el único en contra, anuncia que se va esa misma noche de la aldea y “que sea lo que Dios quiera”.

En esto, entra Camilo al rancho, saluda a los hombres y le dice a Simón que si todos están dispuestos a luchar, lo mejor que puede hacer él es irse para su casa y “no poner en peligro al pueblo”.

SECUENCIA 12

Prolepsis: Camilo viaja en carro. Reitera lo que acabamos de aprender: los hombres del pueblo decidieron quedarse y luchar para que el ejército no destruya su aldea como lo hizo con la Esperanza.

SECUENCIA 13

Vemos en un paneo de casi 360°, a hombres que se entrenan para llevar armas al ras del suelo, otros que llevan estacas grandes con la guía de los compas.

A un lado, se ve Simón hablando con otro hombre. Parece enojado.

SECUENCIA 14

A continuación vemos planos medios cortos de calabazas, elotes, gallinas, niños, un caballo. Estos sirven de transición hacia la casa de Jacinto, adonde llega la compa Delfina. Le entrega una lista de cosas que hay que traer. Ella habla con el señor y descubre que este tiene una muela mala. Le aconseja que le pida ayuda a Pablo, quien es doctor.

Sale de este rancho y se topa con dos señores quienes llevan una mina artesanal para colocarla en el terreno. Les ofrece ayuda, ellos no la necesitan. Vemos el gesto que ella les hace con su mano en la frente y al hijo de Simón quien la imita desde la ventana de su casa. Simón lo reprende y lo envía a traer leña.

SECUENCIA 15

Pablo atiende a una fila de señoras, niñas y niños de la aldea quienes llegan a hacerle consultas de salud. Doña Ofe le ofrece comida y él la rechaza amablemente, luego le ofrece una botella de licor y esta sí la acepta. Delfina entra al rancho y se lleva a la niña a la que acaba de atender Pablo, para que vaya a la escuela. Caminan juntas y llegan a la escuela donde están Javier y Meme enseñándole a los niños a leer en español. Los niños participan entusiasmados.

SECUENCIA 16

Javier coquetea con Delfina. Camilo observa como Simón sigue su campaña por huir de la aldea. Éste habla con otros indígenas. El Patojo se topa al hijo de Simón y lo evade mientras dos adolescentes los siguen.

Los niños continúan diciendo el alfabeto en la escuela.

Meme le explica a tres indígenas como poner una mina artesanal, de manera que se esconda.

SECUENCIA 17

Simón está empacando mientras dice que él les advirtió y que ahora no es culpa suya que vayan a matarlos a todos. Habla con su hijo en quiché y le dice que recuerde que los militares se llevaron a su madre y a su hermano. Él responde que no son los mismos (los militares y los compas) y Simón le dice: “Todos son iguales, no importa el uniforme que usen, se pelean entre ellos, solo les importa ganar y quien nos pisa. No les creas hija. Jamás”. Aprendemos que su hijo, es una mujer y se llama María. Ella se queja porque tiene que usar la ropa de su hermano “Tiene el olor de mi hermanito y me pone muy triste”.

SECUENCIA 18

Los compas hablan alrededor de la fogata. El Chino recibe a Jacinto, quien trae el encargo que Delfina le había encomendado.

Pablo enseña la botella de licor que le regaló doña Ofe y propone un brindis:

“Por Las Cruces, vinimos para luchar, luchamos para ganar. Hasta la victoria siempre, patria o muerte, venceremos”.

SECUENCIA 19

Javier va en bus, Camilo va en carro. Javier se baja del bus donde venía, en una plaza de un pueblo.

SECUENCIA 20

Vemos un altar, están en casa de don Chema: Simón habla con don Chema y le dice que él se va. Camilo entra al rancho y lo amenaza: huir es peligroso “sí se van quedan a la merced de los que están ahí afuera... no tienen idea de lo creativos que son esos cabrones cuando se trata de torturar... ¿Cómo no vas a cantar cuando veas tu sangre correr, la de tu hija?” le advierte de manera muy violenta que si él trata de escapar con su hija, los considerará enemigos, traidores. Simón huye. Camilo está fuera de sí. Le advierte a don Chema que hable con su gente y les diga que “se pongan las pilas”:

“Si yo sacrifico mi gente, lo menos que pueden hacer Uds. es sacrificar a la suya, ya es muy tarde para cambiar de opinión” concluye Camilo.

Cuando Camilo sale del rancho, encuentra a Javier quien lo reprende con un gesto. Camilo ha sido demasiado duro. Se escucha la voz de Javier en el *prolepsis*: “tal vez yo hubiera podido hacer algo más, pero en la guerra, el mando es el mando”.

SECUENCIA 21

Camilo busca a don Chema en el camino y le pide disculpas. Don Chema le propone que le pidan a los dioses por la unidad de ambos grupos. Luego lo invita a que se instalen en la bodega. Pablo atiende a Jacinto. María y otros niños los espían. Todos aplauden cuando Pablo le saca la muela a Jacinto. María va hacia el río. Habla en quiché. Le pregunta a las señoras que vienen de allí si hay alguien en el río. Ellas le responden, luego siguen caminando y comentan acerca de cómo Simón maltrata a su hija “Si su madre estuviera viva no estaría pasando tanto sufrimiento”.

SECUENCIA 22

Javier y Delfina comentan que Simón trató de irse la noche anterior. “No ha nacido ser humano que le diga que no a Camilo” dice Delfina, “Amenazarlos como hacen los pintos... ¿quiénes somos nosotros para exigirles que arriesguen su vida?” responde Javier, “Nosotros arriesgamos la vida todos los días por ellos” replica Delfina, “pero a nosotros nadie nos obligó”, sigue Javier; “Javier este no es el momento para sembrar más dudas en mi cabeza” concluye Delfina.

Camilo y don Chema los interrumpen. “Si ya terminaron compañeros, les aplaudo su eficiencia, pero por favor intégrense al resto de las tareas porque ya saben que estamos escasos de tiempo”.

SECUENCIA 23

El Patojo espía a la María. Se da cuenta que es una mujer. A continuación le pide consejos a Pablo acerca de cómo enamorar a una mujer. “No seas bruto, Patojo tenés que pensar con la cabeza, no con lo que tenés entre las piernas”.

SECUENCIA 24

La María se alista, le dice a su padre que va a ir a ver a don Chema que va a hacer costumbre (ceremonia religiosa). Su padre le pide que se quede. Ella insiste que le gusta mucho la quema y el aroma del pom, se va.

SECUENCIA 25

La ceremonia religiosa inicia con una oración. Todos están a un lado de las miles de velitas encendidas en un pequeño montículo, para la ocasión. “Ilumina a nuestros combatientes, acompaña a nuestra comunidad, danos fuerzas” dice don Chema.

“Uds. representan la dignidad del pueblo, por eso recibieron sus armas hoy. A partir de este momento somos uno solo” anuncia Camilo a los indígenas recién entrenados.

Una mujer entona una oración pidiendo a los abuelos su protección.
Don Chema bendice a cada un@ de los compas.

SECUENCIA 26

Simón está buscando a María.

El Patojo y María hablan frente a una fogata. Él le cuenta que los pintos mataron a todos en su aldea, desde entonces es invisible... El Patojo coquetea con María, le roba un beso. Simón los está viendo.

Esta acción se intercala con la de Camilo y Javier quienes discuten “Si hacemos lo mismo que los pintos ¿en qué nos convertimos?” dice Javier. Camilo insiste que tienen que pelear y obligar a los indígenas a pelear.

Simón reta a María, la lleva arrastrada. Javier lo intercepta y Simón le grita: “No solo tenemos que pelear cuando no queremos sino que además, tenemos que ceder a nuestra hija... Uds. abusan de nuestra confianza, abusan de nosotros” Javier trata de hablar con él pero Simón, furioso le replica: “Yo voy a hacer lo que tengo que hacer y vos vas a hacer lo que tenés que hacer, me vas a tirar por la espalda, como dijo aquel que iba a hacer”.

Tarde en la noche, Javier reemplaza a Meme en el relevo antes de tiempo en la vigilancia la aldea. Adentro en la bodega, los demás compas se muestran inquietos.

Afuera está Javier. Vemos una gran luna llena y los sonidos propios de la selva: grillos, chicharras. Simón y María se están fugando de la aldea, pasan por donde está Javier, éste les apunta pero no les dispara, los deja pasar.

SECUENCIA 27

A la mañana siguiente, don Chema descubre que Simón no está. Los otros indígenas se preocupan.

Camilo le ordena al Chino que le diga a Meme que Simón no está. Le ordena que se lleve al Patojo, que vayan a buscar a Simón y a María. “A ver si arrglan su cagada”, dice Camilo “en tendido comandante” obedece El Chino.

En un montaje paralelo:

(a) Meme y el Patojo se adentran en la Selva, corren cargando metralletas.

(b) Los compas se preguntan qué hacer. La huida de Simón les ha arruinado el “elemento sorpresa” del enfrentamiento. Pablo argumenta que la huida de Simón lo cambia todo, Camilo concluye “no, esto no cambia nada. Vamos a terminar lo que comenzamos”. Delfina interviene: “Camilo ¿qué ganamos sin el elemento sorpresa? Si *los pintos* saben que estamos aquí, nos van a mandar un batallón. Y así no ganamos”. El Chino concluye “hay que sacar a esa gente de aquí, ya”.

(a) Meme y el Patojo se esconden detrás de dos árboles. Hay mucha neblina, no se puede ver a un metro de distancia. Escuchamos pasos que se acercan. A través de la neblina vemos dos sombras que se aclaran. Son los *pintos*. Meme se esconde dándole la vuelta al árbol. Deja su metralleta a un lado, saca dos cuchillos, corre hacia adonde se perdieron las sombras. Por la cara que hace Patojo, los sonidos de golpes secos, las palabras de Meme y las dos metralletas con las que vuelven entendemos que Meme ha estrangulado a los dos *pintos* que se acercaban. “Avisémole a Camilo porque ya no tardan en extrañar a esos dos”, le dice Meme al Patojo mientras le ofrece una de las metralletas.

Se abre una puerta la cual deja entrar luz. Simón aparece en un cuarto oscuro, lleno de sangre y con moretones en los ojos. Se escuchan los gritos de María.

Camilo se pregunta ¿cómo pudo huir Simón?, de repente le pregunta a Javier si él lo dejó ir. Esta situación crea roces en el grupo.

SECUENCIA 28

Una señora indígena revisa sus cosas mientras empaca llorando. Todos los habitantes de Las Cruces van caminando en fila *india*, con sus pertenencias. El chino le ayuda a un señor a jalar su carreta. La carreta es muy pesada, le pide que lleve solo lo necesario. El hombre carga muchas cosas y sigue caminando. Don Chema pide que recen antes de seguir. Camilo da órdenes militares.

Cada uno de los compas toma posiciones de defensa. Los indígenas entran a la cueva cantando oraciones.

SECUENCIA 29

Sombras en la aldea nos avisan de hombres con armas, la batalla inicia. Camilo anuncia ¡Fuego! Y todos disparan sin descanso. Corren para un lado y para el otro. Pablo lleva un cuerpo en brazos, lo pone en el suelo, lo llama ¡Jacinto, Jacinto! Le disparan por la espalda. Cae.

El Patojo ve una imagen de un hombre pintado de negro, con una boina roja, solo sus dientes blancos. El Patojo cae.

Los indígenas rezan en la cueva. Se escucha un primer campanazo. Se escucha el grito ¡Caibiles!, se escuchan múltiples disparos y se muestra un palo con huesos de un animal pequeño, se ven los indígenas abrazados llorando en la cueva, se escucha un tercer campanazo.

SECUENCIA 30

El tercer campanazo nos lleva hasta una iglesia blanca, en la cual un hombre toca la campana; por otro lado vemos los cuerpos ensangrentados de Delfina y Javier. Este último está vivo.

Prolepsis. Un tilt down nos lleva hasta una plaza llena de ataúdes, una voz dice los nombres de las personas fallecidas: “Ramón Monsoy de 50 años, etc.” Varias personas escuchan el dictamen.

Javier llega a Las Cruces ensangrentado, observa detalles de la batalla: zapatos, cenizas, cuerpos ensangrentados.

Camilo llega al Campamento Guerrillero El Pavo. Casi no puede moverse. Alguien le pregunta ¿quién vive? Él responde: Comandante Camilo.

Prolepsis. Camilo está entre la gente. Una voz en off nos dice: “Veinte años, veinte años y no ha cambiado nada”.

Es Javier quien reflexiona. Aparece caminando entre los destrozos de Las Cruces.

Prolepsis. La gente se acerca a los ataúdes, sacan huesos ensangrentados, pertenencias como ropa, utensilios. Una mujer habla en un micrófono acerca de la importancia de este día. Cada uno de los indígenas jala un ataúd y los entierran todos.

Javier lleva una cámara, enfoca a Camilo con su lente. Camilo lo ve. Tumbas con flores, un super reza Aldea Las Cruces, Guatemala, 2006.

CRÉDITOS

ANEXO 2

Voces Inocentes

PRÓLOGO

Leyenda sobre la pantalla:

En 1980, en El Salvador, estalló una guerra civil que habría de prolongarse durante 12 años.

Lo que empezó como un conflicto agrario, terminó convirtiéndose en un brutal enfrentamiento entre el ejército salvadoreño y los campesinos organizados en el movimiento guerrillero FMLN.

Cuscatancingo fue uno de los últimos pueblos atrapados entre la guerrilla y el ejército. Aquí se desarrolla esta historia.

La lluvia cae sobre un suelo empapado. Vemos los zapatos de soldados intercalados con los zapatos de niños sobre la lluvia. Los soldados se acercan armados y traen a varios niños. Paneo en plano medio de los niños caminando bajo la lluvia. Los planos de los niños se intercalan con las ametralladoras de los soldados.

Voz en off: *“Tengo mucha sed. Me duelen los pies. Tengo piedras en los zapatos. De seguro nos van a matar.”*

Un soldado lanza una mirada de odio hacia su izquierda. Vemos a una mujer que se protege de la lluvia –y de la mirada del soldado– mientras entra en su casa con un niño alzado.

Voz en off: *“¿Porqué nos quieren matar si no hicimos nada?”*

SECUENCIA 1

Bajo la lluvia, un hombre se aleja con una maleta por entre algunas calles llenas de barro. Chava lo mira desde un punto más alto.

Voz en off: *“Mi padre nos dejó, se fue a los EE.UU. en medio de la guerra, mi mamá no salió a despedirlo. Me dijo que ahora, yo iba a ser el hombre de la casa. Pero primero tenía que ir a hacer pipí”.*

El niño hace un gesto de despedida y luego entra por unas latas a un tugurio.

SECUENCIA 2

En una escuela, los niños escriben una poesía que un compañero declama acerca de la libertad:

“...dos alas, ¿quién tuviera dos alas?”.

Afuera, los militares patrullan las calles, enfundados en sus uniformes y con grandes ametralladoras. Los niños salen de clases y juegan junto al río. Los militares pasan cerca y los niños, asustados, detienen el juego.

Suenan unas campanas. Chava corre hacia su casa, ve carros militares pasando. Se esconde mientras avanza.

Entra a la casa donde se encuentra a sus hermanos y a su madre. Su madre está muy seria, se disculpa. La madre le reclama su tardanza. Le reclama que los soldados lo pueden matar en cualquier momento.

SECUENCIA 3

Ancha -el loco del pueblo- desafía a los militares. Los militares lo molestan y juegan a pelear. Los niños en la escuela imitan a los militares –también juegan de pelear. Y su amigo llaman a Ancha visiblemente preocupados. Después de un rato, Ancha reacciona.

Ancha se integra al grupo de niños y hay una algarabía general provocada por nada en particular. Todos reaccionan cuando los militares entran a la calle en sus carros. Llevan a varios niños en la cajuela.

Chava nos saca de dudas: *Todos teníamos miedo de cumplir los doce, porque venía el ejército y te llevaba, a mi todavía me quedaba uno.*

Dos militares ponen una división hecha de madera y alambre de púas atravesada por donde pasó el carro militar.

Chava y Ancha caminan hacia la casa, queda clara su complicidad. Chava advierte que a Ancha no le da miedo seguir cumpliendo años, no se lo llevarán los militares por su discapacidad.

SECUENCIA 4

Chava y su hermana entran a la casa. La madre lo vuelve a regañar porque es muy tarde, se está alistando para ir a trabajar.

La madre da instrucciones a la niña de que como alimentar a sus hermanitos y a Chava de cuidar la seguridad de la casa. La madre repite que Chava es el hombre de la casa, la hermana le reprocha “Ni si quiera te sabes limpiar las nalgas”.

La niña se encarga de cuidar al hermano menor, alcanza a Chava quien ve la lluvia desde la puerta de la casa.

SECUENCIA 5

Se escuchan disparos, ambos niños se sobresaltan. Ingresan a la casa rápidamente. Chava hace una trinchera con colchones y muebles. Todos se protegen bajo este entramado.

El hermano menor llora, los disparos se intensifican. Chava toma distrae a sus hermanos, se ríen por un momento. Luego vuelven a sobresaltarse con los disparos. La madre vuelve del trabajo, encuentra a sus tres hijos dormidos bajo la trinchera.

SECUENCIA 6

Llegan Kela, la mamá de Chava, y sus tres hijos a una casa rural. Kela conversa con su madre, le pregunta por Beto. La señora le responde:

Desde que cerraron la universidad no he sabido nada de tu hermano.

Esperemos que no le haya pasado nada –se lamenta la madre

Si le hubiera pasado algo ya sabríamos. Las malas noticias corren rápido -concluye la abuela.

Kela le explica a su madre el tiroteo de la noche anterior, anuncia que dejará su trabajo.

¿Quién te va a mantener?... ¿Porqué no se vienen a vivir para acá?

Kela teme que si se van de la casa donde están actualmente, el padre de los niños no los va a encontrar.

La madre le aconseja que no se engañe, su esposo no volverá.

Los que se van pal norte se marean. Los que se van sufren más que los que se quedan ...y los que se quedan luchan.

A continuación trae unos ahorros, le aconseja que compre un arma.

SECUENCIA 7

Kela coce, Chava se quedó dormido sobre sus cuadernos.

Voz en off: *Desde que mi mamá empezó a trabajar en casa, la guerra ya no se sentía tan grande.*

Chava lleva unos vestidos a una tienda y vuelve a su casa. Suenan las campanas. Kela sale a urgir que las niñas que juegan afuera que vuelvan a sus casas. Se ha anunciado el toque de queda. Las niñas se resisten pero luego acceden.

SECUENCIA 8

Los niños salen de la escuela. Encuentran a soldados gringos:
Igualitos como salen en las películas... dicen que venían a ayudarnos

Una señora en la calle le advierte a Chava que los soldados gringos
son los que están preparando a los soldados [locales] pa' que nos maten

SECUENCIA 9

Una bomba estalla a la par de la ventana del tugurio de Kela. Se escuchan disparos de ametralladora. La bomba interrumpe la cotidianeidad de una noche en familia. Kela toma a sus tres hijos y los defiende bajo el catre.

A la mañana siguiente, los niños caminan con la madre por el pueblo y ven a los muertos que dejó el conflicto de la noche anterior, los familiares de cada muerto lo velan entre los tugurios. Kela se descompone cuando reconoce a su tío en uno de los cuerpos tendidos.

Kela se arrodilla y llora a su tío. El tío reacciona y se levanta. En realidad estaba durmiendo borracho, la puesta de la 'vela' era una broma de sus amigos borrachos quienes ríen al ver la reacción de Kela.

Kela se enfurece y pateo a su tío quien se levanta aturdido de la goma. Chava ríe al ver la escena.

SECUENCIA 10

La dueña de la tienda le rechaza los vestidos a Chava: *ahora sí no se ha vendido nada.*

Chava avanza desilusionado por las calles y encuentra un bus, deja la bolsa de los vestidos a un lado y sube. El chofer del bus lo encuentra mientras Chava toca los santos adentro en el bus y juega a que maneja:

Me lo quieres robar –dice el chofer, mientras reta al niño con su cinturón en ademán de reprenderlo.

¿Quieres robarme el trabajo? –replica

No –dice Chava visiblemente asustado

El chofer ríe, le hace bromas, termina contratándolo de cobrador.

Chava llega a casa con el dinero que recoge en su nuevo trabajo, la madre lo deja trabajar con la condición de que llegue todos los días antes del toque de queda.

SECUENCIA 11

Chava invita a sus amiguitos en la escuela a tomar refresco, Ahora que tiene dinero. Los niños juegan a la guerra, comentan a la maestra le dió un ataque de nervios por las balaceras.

Chava se distrae viendo a la niña que le gusta mientras ella brinca la suiza. La escena se interrumpe con los gritos de los niños que corren por todas partes mientras los soldados irrumpen en la escuela.

Los soldados rodean la escuela de manera agresiva y uno de ellos se para en la tarima central con el director. El director lee la lista de niños que deben integrarse al ejército porque ya llegaron a la edad (12 años).

Un niño le hace una zancadilla a otro que avanza hacia la fila. Un soldado lo urge a que se forme también. La maestra interviene: *pero si solo tiene 10 años, es injusto*

Temo, el niño, corre hacia fuera. Un soldado lo persigue.

La escena de reclutar a los niños continúa. De repente, suena un disparo. El director se detiene en el llamado, un soldado lo urge a que continúe. Una vez que todos los niños están formados, el Sargento dice un discurso:

Deben estar orgullosos muchachos, van a ser soldados como nosotros, va a servir a la patria.

Antonio, el amigo de Chava que va en la fila, orina en sus pantalones. Los soldados los rodean y se los llevan. Los niños lloran mientras caminan hacia el camión del ejército. El cura interviene para defender a los niños. El sargento lo detiene y los llama: *Usted preocúpese por las almas.*

Un soldado trae a Temo a la fuerza.

Chava llega a la casa, su madre coce. Chava se lamenta: *Se llevaron a Antonio [...] también a Temo.* Kela se preocupa.

SECUENCIA 12

En el aula, la maestra escribe en la pizarra. Chava y Cristina coquetean. En el recreo, los amiguitos le insisten a Chava que debe acercarse a Cristina. Él la invita a lanzar ‘luciérnagas de papel’.

Mientras lanzan luciérnagas, suena el toque de queda. Corren hacia sus casas pero Chava no logra llegar antes de la balacera. Kela lo reprende y esta vez le pega con un cinturón para que *no vuelva a llegar tarde.*

SECUENCIA 13

Chava lee su libro mientras escampa. De repente, ve una figura acercándose. Corre hacia ella, mientras grita: *¡tío Beto!!*

La familia come. Chava le resume al tío Beto su actual *modus vivendi*: su madre coce, él vende los vestidos y además es el que grita las paradas y cobra en el bus.

Mientras celebran el ‘estar juntos’ vuelve a estallar una bomba cerca de la casa y se escuchan los disparos de las ametralladoras. Todos se refugian de nuevo.

A Angelita, la vecina, la hiere un disparo. Beto sale a socorrerla, Chava persigue a su tío. Llegan a auxiliar a la niña mientras ella muere en brazos de su madre.

Beto y Chava vuelven a casa de Kela, Beto toma la guitarra y canta:

*Qué triste se escucha la lluvia en los techos de cartón
Qué triste vive mi gente, en los techos de cartón...*

Kela le pide que no toque esa canción: *Nos van a matar a todos*

Beto continúa:

*Niños color de mi tierra
Con sus mismas cicatrices, millonarios de lombrices*

*Mira que mucho sufrir
Mira que pesa el sufrir*

*Arriba deja a la mujer preñada
Abajo está la ciudad*

... y se hierva en su maraña

*Hoy es lo mismo que ayer
Es un día sin mañana*

SECUENCIA 14

Kela y otras señoras rezan ante el cuerpo de Angelita.

Cuando van de vuelta a la casa, Beto le confiesa a Kela que le está ayudando a la guerrilla. Beto le explica que Cuscatancingo es el último pueblo que queda entre la guerrilla y la capital, además, Chava está a punto de cumplir 12, es necesario sacarlo de la aldea.

Beto le propone a Kela llevarse a Chava para los campamentos guerrilleros. Chava tendría techo, tendría comida. Chava y Beto se alejan de la aldea.

En un refugio Chava le cuenta a Beto sobre su novia. Beto le explica con mucho cuidado a Chava como buscar la *Radio venceremos*, que está prohibida entre el ejército, en un aparato de radio que le regala. Ahí se enterará de lo que va pasando.

Otro guerrillero –Ratón- llega a la casita donde están refugiados, se lleva a Beto.

Chava camina por media calle mientras escucha el aparato de radio que le regaló su tío. Encuentra la estación prohibida y la va escuchando. En eso, se topa de frente con los soldados del ejército, rápidamente cambia de estación. El cura mira a Chava y entiende que Chava está comunicado ahora que tiene un aparato de radio.

SECUENCIA 15

Chava y Cristina estudian juntos. Salen a jugar, la madre de Cristina les recuerda del toque de queda. Subidos en un techo, Chava le enseña el aparato de radio a Cristina. Cristina comenta que su mamá *dice que hay que luchar para que nada esté prohibido*. Ambos coquetean, se besan.

Los soldados toman a dos mujeres que van pasando, las meten a la fuerza en el camión. El cura intenta detenerlos, Chava y Cristina ven esta escena y se abrazan.

Chava entra a la iglesia buscando al padre, le pregunta cómo está, le pregunta qué va a pasar con las niñas a quienes se llevaron los soldados. El padre prefiere no contestar.

SECUENCIA 16

El chofer para quien trabaja Chava, se ha quedado varado. Chava le ofrece ayuda para llenar el tanque de gasolina. El chofer devuelve a Chava a su casa medio desmayado: el niño ha tragado gasolina. La madre le prohíbe volver a trabajar con el chofer irresponsable.

Chava desafía a los soldados: camina frente a ellos mientras escucha *Radio venceremos*. El cura le pide que apague la radio. Chava se resiste, el cura entra a la iglesia y sintoniza la misma radio por los altoparlantes.

Los soldados, quienes iban detrás de Chava para obligarlo a apagar la radio, se devuelven y le piden al cura que apague la canción que suena en los altoparlantes. El cura los invita a apagar la radio pero les

exige que dejen las armas fuera. Los soldados enfurecen y apagan los altoparlantes de un balazo. Chava mira su aparato asustado.

Cuando llega a la casa, la hermana de Chava le ha dicho a Kela y esta le exige que le de la radio. Chava huye a casa de su abuela, le pregunta si ella reza para que se acabe la guerra. La abuela le responde que *esta maldita guerra no se va a acabar por más rezos que hagamos.*

SECUENCIA 17

En la escuela Cristina coquetea con Chava. La maestra pide voluntarios. Un niño lee un poema acerca del miedo que todos los niños sienten con la idea del reclutamiento.

De repente, la guerrilla y el ejército entablan una batalla en la escuela. Chava intenta salir del aula, Cristina lo llama. Chava ve a Kela corriendo por las calles, sale a buscarla. Kela le pide que se devuelva, Chava no hace caso. Madre e hijo se reúnen en medio de la balacera.

SECUENCIA 18

Después de la balacera, todos los padres buscan a sus hijos. Chava persigue a dos soldados que llevan al cura hasta la iglesia, una vez en la iglesia, observa como los soldados le pegan al cura. Lo acusan de que dejó entrar a los guerrilleros hasta el campanario.

El pueblo reunido afuera de la iglesia, espera la llegada del cura. Este sale con el brazo herido.

Se dirige al pueblo:

*Hermanos, hoy no va a haber misa.
Pero quiero hablarles a Ustedes desde aquí, desde la calle
Quiero hablar para todos*

Porque la palabra de dios, nuestro señor, también debe ser escuchada por aquellos que no han encontrado la gracia dentro de sí

Y qué es la gracia?, hermanos

La gracia es la presencia de lo divino en cada uno de nuestros actos

Miren a su alrededor, las caras de nuestros niños han perdido la inocencia de su espíritu... en su lugar solo encontramos el miedo porque nuestros niños han perdido la esperanza de sobrevivir.

Los escépticos dicen que si dios existiera no habría guerras, y yo les contesto... si los hombres obedecieran las leyes de dios, entonces no habría guerras.

Dos soldados del ejército, uno gringo y otro salvadoreño, observan el discurso del cura.

Sin embargo, aquellos que ignoran su propia naturaleza divina, buscan solo satisfacerse despojando, humillando y asesinando a sus semejantes.

Cuatro soldados patrullan el discurso desde un techo cercano.

Hermanos, es el momento de que alcemos nuestra voz contra ellos. De que defendamos nuestro principio de vivir. Y que opongamos nuestra fuerza a la fuerza de la muerte.

Hoy hermanos, ya no basta con rezar.

El padre santigua a los presentes y sale caminando.

SECUENCIA 19

Voz de Chava en off: *La escuela la cerraron para siempre. Como nuestro pueblo estaba entre la guerrilla y el ejército, mamá decidió que nos fuéramos a vivir al otro lado del río... porque ahí era más seguro*

Toda la familia llega, se instala contenta, aliviada. Los niños y ancha bajan mangos del árbol y los comen.

Por la noche, mientras Kela coce, encuentra la radio que le había quitado a Chava.

SECUENCIA 20

Los niños y ancha corren por las calles escuchando la radio. Ancha escucha música en la radio, Chava le dice a ancha que quiere escuchar *Radio venceremos*.

El chofer, antiguo jefe de Chava dobla en la esquina y llama su atención con el autobús. Chava se entusiasma, corre un rato a la par del bus. Llega a casa de Cristina y decide darle una serenata.

Los niños juegan en el río. De repente ven a Antonio acercarse hecho todo un soldado. El mismo niño que se había orinado en sus pantalones el día en que lo reclutaron, ahora es un militar.

Antonio los asusta con un disparo. Los niños lo invitan a jugar. Antonio ya no puede, ahora tiene un trabajo –de mercenario.

Antonio cuenta su historia:

Cuando llegamos al cuartel éramos más de cuarenta, la mayoría entre 13 y 14 años, yo era uno de los más chicos pero aprendí muy rápido porque nuestro instructor era un gringo que había peleado en Vietnam.

.Nos enseñó a disparar, y a emboscar. La semana pasada emboscamos a un grupo de guerrilleros hijos de puta y yo fui el que los apresó con esta.

Chava mira el arma asustado.

A ustedes ya mero les toca, porque están reclutando a todos, eh? Grandes y chicos

Antonio los insulta, los niños reaccionan. Antonio dispara al aire, los niños se asustan.

SECUENCIA 21

Chava saca la basura de su casa, Ratón –el amigo que recogió a su tío en el refugio, lo llama. Viene a decirle que el ejército reclutará al día siguiente, que alerte a sus amigos.

Los niños se organizan, llevan recados a todas las casas *Mañana hay reclutamiento*.

Al día siguiente, llegan los soldados y exigen a todas las señoras que digan donde están los niños. Las señoras niegan saber a donde están. Después de este incidente vemos a todos los niños escondidos en los techos de las casas.

SECUENCIA 22

Cristina, mamatoya, Kela, ancha, los hermanos de Chava preparan un pastel. Es el cumpleaños de Chava. Mamatoya quita una velita del pastel *ya contamos bien, son once años los que cumple Chava*.

Chava llega a su casa, ve el pastel, escucha el canto de feliz cumpleaños. Se asusta y sale corriendo. Cristina lo persigue para darle un regalo: las pilas para su radio.

Los soldados descubren las notas que avisan acerca del reclutamiento. Ancha avisa a Chava y a su amigo, los soldados se llevan a la gente de la guerrilla. Chava corre a avisarle al cura y descubre que ya los soldados se lo han llevado.

Chava vuelve a casa y ve como los soldados se están llevando a todos los niños que encuentran. Las madres luchan contra los soldados.

Los carros del ejército se marchan cargados de niños. Chava y su amigo logran refugiarse en el techo desde ahí ven a don Yeyo, un boyero que lleva a varios niños escondidos en su carreta.

Desde otro techo un niño les cuenta que Marcos, el amigo gordo, se fue a la guerrilla. Chava y su amigo deciden ir ellos también a la guerrilla

SECUENCIA 23

Los niños se instalan en el techo definitivamente. Cuentan estrellas de noche.

Chava llega a buscar a Cristina y descubre su casa totalmente quemada. Descubre un pedazo del vestido de Cristina. Chava llora junto al río, tiene el pedacito de vestido de Cristina. Escucha la radio, luego la lanza al río.

SECUENCIA 24

Los amigos de Chava lo buscan a media noche. Ya saben a donde es el campamento de los guerrilleros. Salen todos juntos hacia la dirección que les señaló la mamá de Marcos.

Llegan a un punto desde donde los topa un guerrillero, dos soldados los observan.

Llegan al campamento, encuentran a Marcos quien les pide comida. Uno de los niños le ofrece

De repente, llegan los soldados. Balacean el campamento de los guerrilleros.

Mamatoya llega a casa de Kela, los urge a que se vayan. El ejército viene incendiando todo cuanto se encuentra a su paso. La hermana de Chava anuncia que no está la ropa ni los zapatos buenos de Chava.

SECUENCIA 25

Llegamos a la secuencia del principio. Chava avanza quejándose de la sed y del dolor de sus pies; los niños caminan bajo la lluvia obligados por los soldados. De repente, ve a Ancha ahorcado con un balazo en la cabeza.

Todo el pueblo huye por un puente, entre ellos Mamatoya y Kela. Los soldados pasan, las mujeres maldicen a los soldados

Los soldados obligan a los niños a avanzar hacia el río. Ahí los arrodillan y les disparan. Uno a uno.

Cuando llegan a Chava reciben un ataque de la guerrilla. La guerrilla y el ejército arma una batalla alrededor. Chava huye, llega hasta uno de los miembros de la guerrilla, este cae muerto y deja su arma. Chava la toma, debe luchar él también. Ve a su amigo Antonio peleando con el ejército, duda por un momento entre disparar el arma o no. Decide tirar el arma.

SECUENCIA 26

Kela corre por una vereda, grita el nombre de Chava. Chava llega de vuelta a su casa, encuentra el pueblo incendiado.

Kela cruza el río entre los cuerpos de los niños muertos, llega a su casa y se encuentra los escombros de la casa. Chava frente a río, se vuelve hacia su antigua casa, ve a su madre llorando entre lo que queda de la casa. Chava se acerca, la madre no puede creer que esté vivo. Chava la toma de la mano y se la lleva.

SECUENCIA 27

Kela envía a Chava en un carro para refugiados, lo despide *No te preocupes por nosotros*. La madre vendió la máquina de cocer, entrega los documentos del niño.

El pick up con refugiados se aleja.

Chava (voz el off): *Yo no me quiero ir para los EE.UU., pero si me quedo me van a acabar matando. Pero voy a regresar, porque le prometí a mamá sacar a Ricardito antes de que cumpla los doce.*

Un niño juega a la guerra sobre el techo de una casa.

Chava (voz el off): *Esta historia podrían haberla contado Fito o Chele o Crsitina María, pero me tocó a mí. Es para ellos.*

Leyenda sobre la pantalla: *Chava escapó a los EE.UU. donde, con la ayuda de muchos, se reunió con su familia 6 años después.*

La Guerra Civil duró 12 años, con un saldo de más de 75.000 muertos, y cerca de 1 millón de exiliados.

El gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica envió personal militar para asesorar y entrenar al Ejército de El Salvador, y envió más de 1000 millones de dólares en ayuda militar.

Más de 300.000 niños han sido reclutados en ejércitos alrededor del mundo, en más de 40 países.

ANEXO 3

Cinema Alcázar

SECUENCIA 1

La primera toma muestra unas gradas hacia arriba que terminan en una entrada de luz. Diversas tomas nos introducen un lugar sucio, pobre, desgastado por el tiempo: un detalle de una gotera; un tilt down de una ventana; las latas herrumbradas; un paneo hacia una puerta que da a un patio donde vemos ropa colgada; un hueco en la pared que se utiliza como estante para objetos de higiene personal; una toma cenital de un hueco de la infraestructura por donde vemos un perro que se aleja para protegerse de algo que le cae; un tilt up de una puerta que dice censada; tres niñas se asoman por entre unas gradas; ropa colgada de un rincón donde entra un poco de sol; paredes rotas...en esto, vemos a la narradora. Es la señora que nos va a guiar a lo largo del viaje por el cine. Ella es la más vieja de todas, llegó al cine después del terremoto. Es una señora mestiza, delgada, envejecida viste ropa desteñida.

Narración: Cuando yo vine a vivir aquí, despucito del terremoto, esto era ¡puros escombros!... dicen que aquí era un cine. Ay mamita, las cosas que pasan, llevo años metida en este cine, y nunca en la vida miré una sola película.

Gran plano general de la gradería del cine. Esta parte no tiene techo, vemos un lago al fondo. Diferentes tomas nos muestran el anfiteatro de lo que fue el cine.

Título: *Cinema Alcázar*

La señora sale a este patio formado alrededor del anfiteatro. Vemos el arroz que está lavando, su ropa, su figura encorvada. De repente vuelve a ver hacia arriba y vemos a una segunda señora.

Narración: Bueno después de mí llegaron otros más, y después siguieron llegando y llegando.

SECUENCIA 2

Un tilt up nos introduce en la segunda secuencia que en realidad es un segundo personaje. Esta es una mujer también, un poco más joven que la narradora.

Narración: Esa, esa es la que pelea aquí. La que manda en todo. Es un imperio esa doña cuando se enoja.

La mujer (llamada 'la doña') ve hacia el frente y observa la gradería del anfiteatro en el horizonte. Luego, sale caminando.

Narración: El marido es un borracho... hace poco se calló de arriba, y se malmató, pero se salvó y ahí sigue y sigue olo [sic].

La cámara la sigue y nos introduce a su familia. Entra a una habitación, se pone una blusa y toma a un perro que duerme al lado de un humano en una cama llena de ropa.

Doña: ¡Quítese de la cama perra pulgosa!

Hace el ademán de hacer lo mismo con el hombre que duerme al lado. Luego espanta a la perra con una palmada y sale por una puerta de la habitación que da hacia unas gradas. Baja las gradas. Y entra a una segunda habitación.

Narración: Abajo está entagado su otro hijo (sonido de televisión) Esos no están tan mal. Se pegaron al poste de luz y hasta televisión tienen ahora.

Vemos a varias personas (niñas y adultas) tiradas en una cama entre ropa y cobijas mirando una televisión. Planos medios de niños pequeños, adultos y la televisión.

Sonido de televisión (presentación de telenovela María la del Barrio, anuncios de navidad).

Los adultos y los niños observan la telenovela y los anuncios de navidad como quien observa a un mundo extraño.

Narración: No me pregunte como conseguieron la televisión y todos esos lujos que andan ahí. ¡A saber de donde sacaron tanto chunche!

Varias tomas de interiores y seguimos el recorrido de “la doña” mientras esta toma una escoba y barre frente a algunos niños. Sonido de niños jugando.

Un adulto sentado en el piso. Una mujer joven se acerca y le da una taza antes de recoger al niño.

Tres niños juegan a perseguirse en el patio.

Narración: Vea qué ligero pasa el tiempo, la doña con nietos ya macizos. chavalitos vagos, ni los mandan a la escuela, ni los mandan a vender a los semáforos ni nada. Solo pasan fregando. Ay, ya quisiera yo tener hijos chiquitos, pa ponerlos a trabajar y que me ganaran buenos reales. Yo tuve ocho hijos, chiquitos se me murieron cuatro y los que salieron avante... ¡Miren, botada me dejaron aquí!... Después de aguantarles todas sus zanganadas.

La mujer llama a los niños. Un niño se acerca en calzoncillos. Los otros niños siguen persiguiéndose en un plano general donde vemos a la narradora que lava su arroz. Un plano medio de un niño al que le cae agua nos muestra como su madre lo baña en una “palangana”. La narradora entra desde el patio con la taza de arroz en la mano.

SECUENCIA 3

Un plano general nos presenta a María Isabel. La vemos tendiendo ropa, más adelante se nos reiterará que es una mujer limpia.

Narración: Más arriba vive la María Isabel, una muchacha muy buena, muy aseada.

María Isabel entra a un angosto pasillo donde cuelga alguna ropa. Una entrada de luz permite ver una escoba, una silla.

Narración: Quince años y acaba de parir por segunda vez.

Entra a una habitación agachándose para evitar una hamaca que cuelga. Vemos un arbolito de navidad con sus luces, y una ventana al fondo.

Narración: Aquí en el cine le nació la criatura.

Acomoda una manta en el fondo y levanta a un bebé de la hamaca para acomodarlo en la manta.

Narración: Ella no quiso irse al hospital. Pa qué? Si esos doctores de ahora te sacan los reales y solo son zanganadas...ni quiera dios. Pero la chavala, anda con la idea de que este tierno se le va a morir también, como la primera que tuvo.

Levanta al bebé con la manta puesta y mientras se dirige hacia la puerta de la habitación vemos una cruz blanca pintada en la pared.

Narración: Por eso la María Isabel ha pintado unas grandes cruces por todos los muros, por el mal de ojo, pues. Cruces bien imponentes, cruces poderosas.

Una pared rota. María Isabel sale con su niño al patio, algunos niños sentados en el piso toman líquido en vasos de plástico, juegan con lo que tienen alrededor. María Isabel le da pecho a su bebé.

Narración: Primero yo que esa tierna no se le vaya a arruinar ni ahora ni nunca. Porque aquí, aquí se malea la gente, aquí se ve de todo.

María Isabel mira hacia el frente y ve a dos hombres jóvenes oliendo pegamento. Mira hacia su izquierda y ve a un travesti que se acomoda la falda y sale caminando hacia unas gradas que baja.

SECUENCIA 4

Un avión cruza el cielo. Niños cruzan hacia unas gradas. Una señora aviva una fogata, la narradora tiende alguna ropa.

Toma del cielo lleno de nubes.
Sonido de lluvia (truenos, agua)

Narración: *Ay dios mío, dios mío. La lluvia otra vuelta.*

Un señor carga a una niña mientras observa la lluvia. Se vuelve y camina hacia otra habitación.

Narración: *La otra noche, al chino se le metió el agua y se le arruinó el colchón y se tuvo que ir a cobijar a otro lado.*

La narradora baja unas gradas con muchos costos.
Sonido de lluvia (aguacero)

Narración: *Para las otras elecciones, nos prometieron zinc y tablas y que nos iban a sacar del cine y a llevarnos por la carretera norte.*

Vemos la lluvia que cae sobre la estatua de una virgen. La lluvia cae en un suelo empapado, un señor recoge alguna ropa mientras un niño se seca los pies y arroja una piedra a la lluvia. Un plano del anfiteatro nos muestra el patio mojado por la lluvia. La narradora mira hacia arriba. Un tubo que arroja un chorro grueso de agua sobre una pared.

Narración: *Pero ¿qué? Aquí quedamos. Esperando, esperando siempre y siempre reempapándonos.*

Se vuelve y camina hacia adentro.

Narración: *Cuando chavala, cuando yo vivía en el campo, la lluvia era alegre yo la miraba como bendición. Pero aquí en este cine, la lluvia solo trae desastres.*

Un paneo nos muestra un patio lleno de basura y la lluvia que lo cubre todo.
Sonido de escoba contra agua.

Una mujer empuja el agua con una escoba sobre zapatos y basura. Varias personas escampan

Narración: *Ya paró la lluvia. Mejor prendo el candil un rato. Es hora de que estén de vuelta los hombres.*

La narradora enciende una candela.
Sonido de calle.

Un *tilt up* nos muestra a varios hombres que empujan un carretón, luego los pisos del cine. Plano medio de la candela encendida. La narradora se sienta en una mecedora, se mece.

Narración: *Ay sangre de Cristo. Yo me estoy quejando de balde. ¿qué más quiero? Me late que no voy a salir para otra parte. Que en este cine me quedo. Por dicha ya estoy ista para el final. Poco me queda, por dicha ya voy de viaje.*

CRÉDITOS

ANEXO 4

De larga Distancia CRÉDITOS DE ENTRADA

Pantalla negra en la que se presentan los logos de los productores: Escuela Internacional de Cine Eliseo Subiela y Terco Producciones con audio de niños contando, risas de niños.

DISOLVENCIA A NEGRO

PRÓLOGO:

Imágenes en blanco y negro de niños jugando escondido alrededor de un árbol de raíces prominentes.

PROLEPSIS

SALA DE UNA CASA: *TRAVELING* DE ACERCAMIENTO

El sonido ambiente indica que hay un televisor encendido en algún lugar cercano. Cámara se acerca a un sillón donde están una señora de unos 50 años y una chica de unos 20 años. La chica está inquieta, su lenguaje corporal indica que está preocupada y la señora intenta consolarla.

SEÑORA:

S: *¡Che! ¡bajen el volúmen que Eva está esperando una llamada!*

La señora le ofrece un mate a una chica. La chica sigue impávida.

MÚSICA DE GUADALUPE URBINA: TRANSICIÓN, DISOLVENCIA A NEGRO.

SÚPERS INTRODUCEN TÍTULO:

de larga distancia

*con Violeta Zorrilla
guión y dirección Katia Lara*

DISOLVENCIA A NEGRO

SECUENCIA 1

Tilt down desde el cielo hacia edificios y azoteas; sonido de lluvia.

Súper en pantalla que nos dice: Buenos Aires, Octubre 1998.

Eva recoge una ropa tendida en medio de la lluvia.

Paneo de derecha a izquierda: vemos objetos personales, cintas, pantuflas, álbum de fotos abierto. Un pie invade el espacio.

CAFÉ INTERNET

Manos con varios anillos grandes, de curvas finas que escriben en un teclado, Eva mira la pantalla de la computadora mientras sigue escribiendo. Manos siguen escribiendo en el teclado de la computadora.

Vemos datos del correo electrónico que escribe:

Asunto: hola a todos!!!! los extraño

A: karla@sduhon.hn

CC: viviani@rrs44.hn, orlando@sronmi.hn

Pantalla de la computadora continúa mientras escuchamos tecladazos más fuertes y la voz de una mujer:

R: *Son, 9 pesos*

Mujer rubia atiende desde la parte interna de un mostrador y Eva desde afuera le dice:

E: *Ay, ¡discúlpeme señorita no me alcanza!*

La rubia la mira con desconcierto. Eva tiene una cara de incomodidad.

E: *Se me pasó el tiempo y no no n..me dí cuenta.*

Intenta justificarse. La rubia hace un gesto de indiferencia y desprecio.

Eva: *¿Ud. cree que le pueda pagarl la próxima vez?*

Rubia: *Mirá perdoname no te puedo ayudar, tenés que pagarme.*

La rubia detiene su quehacer y le pregunta enérgica:

R: *¿No tenés un documento? A otro cliente: Pasá por la cabina cinco*

Eva: *Sí* mientras busca en su bolso.

R: *¿Me esperás que voy a hablar con mi jefe?*

Eva asiente y se queda, con gesto de preocupación recostada en el mostrador.

La rubia desaparece por la puerta.

La mano de Eva le pasa el pasaporte a la rubia. El sonido de un trueno nos transporta a la secuencia 2, en otro espacio.

SECUENCIA 2

INTERIOR - BUS

La silueta de Eva está haciendo equilibrio en el pasillo del bus.

Suena el motor del autobus y la lluvia afuera. El bus se detiene, Eva se baja en medio de la lluvia.

INTERIOR CUARTO

Vemos una pizarra con afiches pegados, ropa colgada alrededor, una mesa llena de papeles, un aplanchador.

Eva entra empapada con una gran carpeta en una mano y un paraguas abierto en la otra. Se sacude el agua mientras pone su bolso (un bolso con diseños indígenas) hacia adelante.

Saca un papel del bolso. Sacude el agua que le sale de todas partes. En medio de suspiros busca una toalla, enciende la música de Guillermo Anderson y, mientras se seca el pelo lee la carta que acaba de sacar de su bolso.

MÚSICA HACE TRANSICIÓN HACIA ROPA TENDIDA EN LA AZOTEA QUE SIGUE EMPAPÁNDOSE

Eva se inclina para tomar una pelotilla de masa, palmea unas tortillas encima de la cocina mientras tararea la canción de Guillermo Anderson.

Baila mientras palmea las tortillas que va poniendo el comal. Continúa la música de Guillermo Anderson.

Arrebata los papeles, todavía empapados, con la impresión corrida.

Se acomoda con un plato de arroz, frijoles y tortillas en una mano y el control remoto en la otra mano. La música de Guillermo Anderson se ha detenido y en su lugar escuchamos las locuciones de un televisor.

Eva pone el control remoto encima de los papeles y, con las dos manos, palmea las tortillas. Con el tenedor, toma una cucharada de frijoles.

El sonido del televisor continúa, Eva reacciona y cambia el canal mientras se lleva un bocado de tortilla y mastica.

El sonido del televisor cambia a música dramática. Vemos una imagen que nos atrae hasta la televisión y nos enseña el lado izquierdo de una mujer con lentes oscuros. Eva sigue cambiando y se encuentra un locutor que anuncia una noticia:

...gobernabilidad, Honduras no puede auxiliar a sus casi millones de damnificados mientras sigue la búsqueda de miles de cadáveres

Eva reacciona ante esta noticia. Deja el plato a un lado.

Vemos imágenes de niñas compungidas en la pantalla de la televisión, un río que arrastra y se traga a un carro, media docena de personas que bajan por un trillo que se abre entre escombros jalando sillas, mesas, muebles. A un lado: una muchacha que se inclina e intenta tomar de la mano a otro joven quien está de pie en medio de un río que pasa. Un niño que se erige entre escombros y agua tratando de que el agua no se lo lleve. Un señor, de pie, con un sombrero negro puesto y un ventilador eléctrico en sus manos. Una señora corre con un bebé en sus brazos y una gran sombrilla que las cubre a las dos.

Desde afuera, la cámara presenta la lluvia y, por una ventana, en un cuarto con la luz encendida, Eva sentada en una cama se inclina, luego se levanta, sale de cuadro y se sienta en un escritorio que está frente a la ventana con gesto de preocupación.

El sonido de la lluvia enmudece, vemos un terraplén caer y llevarse consigo maquinaria pesada.

DISOLVENCIA A NEGRO

SECUENCIA 3

Vemos la cara de Eva en primer plano. Una voz se dirige a ella y ella reacciona:

Eva, niña. Tu familia está bien.

Eva se ha levantado y vemos su mano que toma el bolso de manera nerviosa.

Te quiere hablar el Embajador.

La funcionaria pasa frente a la cámara y deja ver la cara de Eva, radiante, en el fondo de la toma.

Otra señora saluda y pide ayuda. Eva la ve detenidamente pero la funcionaria le pide que le dé un momentito y sigue guiando a Eva le dice que siga hacia el embajador. Eva observa a la mujer que quiere preguntar algo (una mujer bajita, morena) mientras le sonrío agradecida a la funcionaria.

Eva entra por un pasillo, vemos cuadros que promocionan a Honduras turísticamente. Al fondo del pasillo, vemos a un señor de canas que recibe a Eva en una oficina y le toca el hombro, al tiempo que la saluda.

SECUENCIA 4

INTERIOR ESTACIÓN DE TREN

Eva mira hacia el horizonte.

Plano general muestra la estación: gente que pasa y Eva entra a cuadro. Ve a su alrededor. La voz en off de Karla habla:

Mi papá no se quería salir de la casa, y a mi papá le llegaron a decir que se saliera de la casa porque se iba a caer la Ceiba.

La cara de Eva en un espacio de calle. Escucha un sonido y luego corre hacia su izquierda.

Continúa voz en off de Karla:

Mi papá dijo que eso no era cierto, que ese árbol no se iba a caer. Que se había caído las casas pero que la Ceiba no se podía caer.

Eva corre hacia su izquierda. Empieza a llover, corre más rápido. La gente camina a su alrededor con sombrilla. Eva corre cada vez más rápido y se moja.

Vemos pantalla de computadora:

Asunto: urgente!!!

A: karla@sdnhon.hn

CC: (vacío)

Texto: Karla que paso con la Ceiba

Eva

Transición, por medio de la música introductoria de Guadalupe Urbina, hacia un espacio de un bosque.

SECUENCIA 5

ANALEPSIS

Un tilt up nos muestra una ceiba, gruesa, frondosa, con amplias raíces, como la del principio donde los niños jugaban *escondido*.

La música de Guadalupe Urbina continúa, un tilt down nos muestra varias casitas construidas entre colinas. Una cámara se acerca a un portón, un pasillo del patio de una casa. La cámara guía hacia los altos de una escalera donde dos niños juegan con sus manos y una niña más alta observa. Una señora y una niña entran a cuadro y bajan por la escalera. La niña carga una muñeca. La señora se sienta en una grada y la niña en otra. La señora peina a la niña.

PROLEPSIS

Eva observa la lluvia caer en la ventana. Luego se va.

Vemos la pantalla de la computadora:

...podido entrar al pueblo y que m [...] Disculpá que te insista con lo de la Ceiba espero respuesta!!!

La ropa tendida en la azotea lleva lluvia, es de noche.

Voz en off de Karla:

Cuando supimos que no había paso a Sanjuancito, empezamos a.. aa.. lo primero a preguntar qué le había pasado a mi papá, qué le había pasado a mi mamá.

Eva escribe frente a una computadora. La cámara comienza a acercarse a la cara de Eva mientras se sigue escuchando la voz en off de Karla:

Y cuando llegó las primeras personas que llegaron, que se habían venido caminando de Sanjuancito a la casa, entonces contaron ¿no? que se había destruido el centro, que se habían perdido sesenta casas, que se habían caído los puentes.

Eva mira la pantalla de la computadora y luego mira hacia el suelo.

ANALEPSIS

Continúa la música de Guadalupe Urbina.

Una niña corre hacia las raíces de la Ceiba. Se sienta en las raíces y mira una libreta que lleva entre las manos. Un tilt down nos muestra desde el tronco de la ceiba hasta la raíz donde la niña está sentada. La niña observa la libreta donde acaba de apuntar alguna cosa y se sonríe, luego mira hacia el suelo. Suena un canto de pájaros y la niña mira hacia las ramas de la ceiba por donde pasa la luz. Vemos las hojas de la ceiba por donde pasa la luz.

La música de Guadalupe Urbina se combina con el canto de los pájaros mientras la cámara nos muestra la luz que pasa por las hojas del techo tupido que hacen las ramas de los árboles.

SECUENCIA 6

PROLEPSIS

Un cambio en el canto de los pájaros nos lleva hasta la plaza de la Universidad de Buenos Aires donde, desde las enredaderas de la pared vemos la extensión de la plaza.

Algunos estudiantes hablan, Eva mira a la plaza. Luego mira a los estudiantes que hablan y, luego, sale corriendo mientras abre la sombrilla.

Un estudiante le pregunta al otro:

¿y a esa qué le pasa?;

el otro le contesta:

debe ser lo que pasa en su país.

Algunos afiches turísticos que promocionan a Honduras y a Bay Islands, nos indican que estamos en una oficina que trata asuntos turísticos. La mano de Eva entra a cuadro.

En un plano más abierto vemos como la señora sentada frente a la computadora revisa información y luego se refiere a Eva:

Mujer de oficina: Ah mirá! Mirá, vení

Eva reacciona y se vuelve.

Mujer de oficina: Encontré algo, hay un paquete económico a Honduras... pero no es a Tegucigalpa, es a Roatán: buceo, avistamiento de aves exóticas y todas esas cosas.

La voz de esta mujer nos hace una transición hacia las imágenes de una mujer cargando a un niño, otros niños pidiendo ayuda y un hombre vestido de militar que camina entre todos. Son imágenes que se proyectan en un televisor. Frente al televisor vemos a un joven que le recuerda a una señora que hoy cierran temprano.

La señora reacciona y se refiere a Eva:

Ay! Ay Eva, se me olvidó decirte. Habló tu hermana... que iba a hablar, en lo de tu vecina, a las siete.

Eva reacciona emocionada:

¡Gracias!

Eva camina por las calles de Buenos Aires, se escuchan los pájaros cantando, se ven los edificios al fondo.

DISOLVENCIA A NEGRO

SECUENCIA 7

Teléfono suena en una mesa, junto a una silla. Eva entra a cuadro y se apresura a contestar:

¡Aló! Sí, si un momento... alza la mirada y se dirige a una señora que pasa: es para Cristian.

La señora alza la voz:

¡Cristian, es para vos!

Eva sostiene el teléfono y vuelve a ver el suelo con resignación.

S: *¡Apurate!*

C: *¿Qué hacés vecina? ¿Todo bien? En el teléfono: ¡Hola! ¿Qué hacés, boludo? ¿Cómo andás? ¿Y la minita?*

S: *Cortale,*

C: *¡Ah, hablaste?! Y ¿Qué pasó?*

S: *Cortale, Cristian... apurate*

C: *Decime...sí, ¡ah, pero bien!*

La señora le empuja la cabeza a Cristian. Él vuelve a ver a la señora. Eva se mantiene de pie junto al teléfono mirando hacia el piso.

C: *Al teléfono: Escuchame: te llamo después porque mi vieja me está rompiendo...¿listo? Pero me lo contás con detalles, ¡bárbaro!*

La señora se lleva a Cristian de cuadro mientras intenta explicarle la situación. Eva se sienta frente al teléfono y apoya su cabeza en el puño mientras apoya el codo en la mesita del teléfono.

Entra la música de Guadalupe Urbina y las tomas de las ramas de la Ceiba. La voz en off de Karla:

Y cuando mi papá le estaba diciendo a mi mamá que la Ceiba no se iba a caer,

Vemos a Eva desde atrás escuchando por el teléfono. La voz en off de Karla continúa:

mi mamá estaba parada frente a la ventana, y desde la ventana se miraba el árbol, y mamá vió cómo la tierra se tragó la Ceiba... entonces mi mamá vió caerse a la Ceiba.

Eva suspira un sollozo. La voz en off de Karla continúa:

Y eso, por eso dice mamá que fue noble, pues, para morirse porque no destruyó nada.

Vemos la cara de Eva mientras llora al teléfono. Luego suspira y mira hacia arriba con otro suspiro.

Entra la música de Guadalupe Urbina mientras vemos un tilt up desde las raíces de la Ceiba hasta el tronco. Desde el tronco, la toma sigue por las ramas del árbol, por cuyas hojas se filtra la luz. Una niña mira hacia arriba y vemos las hojas y la luz que se filtra por ellas.

DISOLVENCIA A NEGRO Vemos el *super* que dice: *dedicada a mi papá*
CRÉDITOS

ANEXO 5**El Camino**

CRÉDITOS SOBRE PANTALLA NEGRA CON SONIDO AMBIENTE DE VOLCÁN:

ASTARTÉ PRODUCCIONES, LUIS JAVIER CASTRO, GEDEON PROGRAMES, STÉPHANE MILLIÈRE PRESENTAN:

una película de ISHTAR YASÍN, Productores asociados CINEQUANON AOKI MUSITICA, PREMIO SIGNIS - OCLACC / MENCIÓN ESPECIAL RUBEN GAMEZ / CINE EN CONSTRUCCIÓN FESTIVAL DE CINE DE GUADALAJARA, MÉJICO

GUIÓN ESCRITO EN EL MOULIN D'ANDE / CENTRO DE ESCRITURA CINEMATOGRAFICA (CECI) / PROGRAMA ODISEA (ACCR) / CON LA COLABORACIÓN EXCEPCIONAL DE MAURICE PONS

Y EL APOYO ESPECIAL DE IRMA PREGO / SERGIO RAMÍREZ / HUMBERTO JIMÉNEZ / JACQUES LOISELEUX / ELENA GUTIERREZ / MOHSEN YASIN

Dirección de Fotografía JACQUES LOISELEUX, AFC MAURO HERCE

Montaje de Imagen y Sonido VALÉRIE LOISELEUX

Sonido directo LUIS FUENTES LUNA

Música ULPIANO DUARTE / ALEJANDRO CARDONA

Producción Ejecutiva ADRIÁN CRUZ

Dirección general de producción PEDRO DÍAZ

Directora de producción Nicaragua MARTA CLARISA HERNÁNDEZ

Dirección de casting BELKIS RAMÍREZ

PRÓLOGO:

Tilt up para seguir el humo desde cráter del volcán, sonido directo.

Paneo a través de las espigas secas. La luz del sol las atraviesa.

Inicia música de marimbas. Cancion folklórica nicaraguense.

Un camino de tierra se pierde a lo lejos.

Plano general hacia un camino de esas espigas. Dos niños inician ese camino. Corren, caminan, se dan la mano, corren. Caminan, corren. Se acercan a la cámara. La niña ve el paisaje de una llanura, y un largo camino. Suspira con un gesto de resignación. Luego cierra los ojos en gesto de cansancio.

DISOLVENCIA A NEGRO TÍTULO: EL CAMINO

Guión, dirección y producción ISHTAR YASIN

Con Sherlyn Paola Velásquez / Marcos Ulises Jiménez / Morena Guadalupe / Omar Rayo / Juan Josué Bordas / Cornelio Flores / María De La Paz Méndez / Raúl Ibarra / Germán Pomares / Marco Antonio Jiménez

La actuación especial de Jean François Stévenin

A Nicaragua

SECUENCIA 1

Niño, vestido de pobremente se levanta de una silla en un edificio precario y recita:

Hace 8000 años... los primeros managuas dejaron sus huellas en el barrio de Acahualinca.

El plano se abre, vemos al mismo niño en medio de un docena de niños quienes ponen atención a la maestra, la maestra agradece:

¡Muy bien!...a ver Yaser

Otro niño interviene:

Hace ocho mil años, los primeros managuas dejaron sus huellas en el barrio de Acahualinca.

Otra niña interviene:

Hace ocho mil años, el volcán hizo erupción y la lava cubrió todos los caminos.

Continúen aquí atrás (señalando), por favor

Otro niño:

Huellas de gente, bisontes, venados, nutrientes, lagartijas.

Maestra:

Nutrientes no, ¡nutrias!

Todos los niños ríen.

La maestra vuelve a corregir, luego pregunta:

Ajá, qué pasó cuando el volcán hizo erupción.

Darío (5 años) hace un ademán y la maestra le da la palabra.

A ver Darío ¿qué pasó?

El niño hace señas hasta que logra expresar (gracias a la interpretación de la maestra:

Murieron muchas personas

A continuación la maestra pregunta:

¿qué es Acahualinca?, y se responde:

En la lengua nahuatl, acahualinca significa...

Los niños le ponen atención.

Tierra de girasoles (le responden los niños a coro)

Maestra:

Tierra de girasoles, muy bien...los nombres de todos los volcanes que hicieron erupción, ahí llevan la tarea y mañana me la traen completita. Ya se pueden ir, pues. Que les vaya bien. Y se van directo a la casa, no se queden jugando por ahí.

Los niños se levantan y caminan hacia la salida del chinchorro.

Los niños se despiden, la maestra insiste que espera que les vaya bien y que se vayan directo a la casa.

SECUENCIA 2

Saslaya, una niña delgada y morena (12 años) empuja una carretilla. En esta va su hermano Darío. Llegan a un enorme campo cubierto de basura, al fondo el lago de Managua.

Saslaya le pone un pañuelo en la nariz y la boca a su hermano para protegerlo, se disponen a buscar entre la basura con un tridente.

El abuelo de los niños, un hombre de rostro bondadoso (70 años) rebusca entre la basura con un tridente. Los llama:

¡Saslaya! ¡Darío!

Darío corre hacia el y Saslaya mira al abuelo desde lejos, con seriedad. La niña amontona las botellas, juguetes rotos, zapatos viejos, ropas, muñecas.

El abuelo y Darío hacen lo mismo por otra parte.

A Saslaya algo le llama la atención, es un pedazo de vidrio rosa. Saslaya mira a través del vidrio:

Terberos, caballos y zopilotes se alimentan de los desechos.

Varios grupos de hombres, mujeres, viejos y otros niños llevan el rostro cubierto por gorras o mascarillas. Con tridentes separan la basura que luego colocan en bolsas de lona: vidrios, plásticos, textiles y metales.

Dos hombres de mediana edad, llevan una mesa por el campo de basura. Son el Tico y el Nica. Van vestido con trajes descoloridos que nos recuerdan a los actores ambulantes. Cada uno intenta trasladar la mesa en la dirección opuesta.

Llega un camión y grupos de personas corren a recibirlo.

Saslaya detiene su vista a través del vidrio, luego vuelve a ponérselo al frente de los ojos. Ve el viento que se lleva la basura, un incendio, una vaca, un hombre que busca entre la basura, el camión que llega a arrojar más basura. Mucho humo que sale de todas partes.

Saslaya guarda el pedacito de vidrio.

SECUENCIA 3

Adentro de un tugurio, Saslaya cocina en una olla que está sobre un fogón. Mientras tanto, el abuelo habla en señas con Darío. En la radio escuchamos:

Un mensaje para los hermanos de Gabriel Machado, que su mamá no ha venido todavía a Guaco. Ella está todavía enferma.

Un mensaje para Costa Rica de Jose Lacayo: que su abuelita Petronila está muy grave, que si puede venir a Nicaragua, por favor venga.

Saslaya sirve un par de platos de comida, el abuelo la ve con agradecimiento y se dirige a comer. Darío come por otro lado también.

Vemos el tugurio desde afuera: es de día y las latas se levantan sobre varios montoncitos de basura.

Escuchamos la armónica que toca Darío, sentado un estañón quebrado. El abuelo mira una muñeca medio desnudo, mientras Saslaya se lava el pelo en un balde de agua puesto sobre el suelo.

Una gallinita brinca el alambre de púas que hay en el suelo.

Oscurece y Saslaya está en su pijama, muy seria viendo los trocitos de vidrio rosado que recogió de entre el basurero. De pronto, escuchamos que el abuelo llama a Saslaya. Saslaya se aproxima a un libro. Una voz narra una poesía:

Como nuestro poeta Rubén Darío decía, peregrino, estás buscando en vano un camino mejor que el tuyo. Como quieres que yo te de la mano, si mi signo es tu signo. No llegarás a tu destino.

Saslaya está pasando las hojas de un libro, entre estas hojas encontramos una mariposa disecada.

El abuelo insiste en que ella vaya a la hamaca, le dice que tiene frío. Ella le dice que tiene sueño.

El abuelo vuelve a insistir, ella accede y se acomoda en la hamaca. La hamaca se mueve vigorosamente, se escuchan traquear todo el tugurio. La hamaca se mueve y se escuchan resoplidos.

Al otro lado del tugurio vemos a Darío durmiendo tranquilo y una vela que se mece con el viento.

Saslaya descansa en otra cama.

Amanece, Saslaya ve por la ventana. Alista unas monedas que pone en su bolsito, ya está vestida. Darío se despierta y le pregunta por señas ¿qué está haciendo? Saslaya le responde que van a ir a buscar a la mamá.

Pero eso solamente lo decide la mamá ¿oíste? Solamente ella. Tal vez ella va a querer que nos quedemos en su casa.

Saslaya abraza a su hermano y este se deja abrazar.

SECUENCIA 4

Vemos un camino largo. Saslaya y Darío van por el camino de tierra y la hierba amarilla. Alrededor la roca calcinada, Darío toca la ocarina y luego sigue caminando detrás de su hermana. Caminan por entre el barro. Suena música de marimbas. Llegan a la ciudad. Saslaya y Darío se ven diminutos en medio de las anchas calles. Los niños caminan sin rumbo fijo.

Cruzan las calles corriendo, vemos muchos carros que los rodean amenazantes. Llegan a la estatua de un guerrillero.

Saslaya y Darío están sentados en una banca, Frente a una estación de buses. A su alrededor hay venta de pan, un perro urga entre la basura. Una mujer se mira en un espejo.

Luz, una muchacha delgada de 17 años, cabello largo, de una belleza misteriosa, se despide de una mujer que sostiene una niña de meses en los brazos. La mujer se aleja con la niña y Luz las ve alejarse. Queda cabizbaja. Saslaya observa a Luz con atención.

Un hombre grita *Granada, Masaya, Granada Masaya...*

Llega un bus a la estación y los niños se suben a él. El bus tiene un rótulo que dice *Granada*.

Una vez sentados, el bus echa a andar y Saslaya saluda, se presenta y dice el nombre de su hermano. Advierte que el que quiera le puede dar una moneda para que ella o su hermano puedan comer algo. Luego comienza a recitar:

Hace 8000 años los primeros managuas dejaron sus huellas en el barrio de Acahualinca. Hace 8000 años en el barrio de Acahualinca, el volcán hizo erupción y la lava cubrió todos los caminos.

La música de marimbas nos hace una transición hacia la parte exterior del bus. Vemos al Tico y al Nica en el techo del bus, que pasa por los caminos a mediana velocidad.

SECUENCIA 5

Un hombre un hombre alto, robusto, entrado en años (el hombre del bastón) se asoma en la estación a donde llega el bus. El bus se detiene y los niños bajan con los demás pasajeros. Los hombres de la mesa bajan del bus. Luz saluda al HOMBRE DEL BASTON. Todos sus movimientos los realiza con una parsimonia especial, como si estuviese en un estado somnoliento. Darío corre hacia Luz pero Saslaya lo detiene con fuerza del brazo. Luz y el Hombre del Bastón se alejan por una callejuela.

Saslaya y Darío caminan bajo un sol radiante. A su alrededor, casas coloridas de estilo colonial. Pasa una carreta. Darío la persigue, Saslaya persigue a su hermano entusiasmada. Ambos niños caminan por entre las ruinas del Convento de San Francisco, juegan, caminan por las iglesias.

Suena una ocarina. Darío toca la ocarina.

Anochece, varios niños juegan en el kiosko del parque de Granada.

En medio de la algarabía un niño toca un tambor y recita:

Al otro lado del mundo, se escucha el clamor de un pueblo. El sufrir de los ancianos, el sufrir de los niños. Este pobre pueblo que no sabe con quien confiar porque todos los gobiernos solo se dedican a robar. Con la mano bien abierta, le pedimos a nuestro señor... que acabe con tanta miseria y también con la corrupción.

Luego, el niño vuelve a tocar el tambor. Vemos una gigante y varias mascaradas que bailan en el parque de Granada. Los niños (incluidos Saslaya y Darío) bailan alrededor de las mascaradas. Un niño recita:

Aquí tienen a mi dama que baila con alegría...

Se detiene la música, los niños aplauden.

El hombre del bastón presenta un número en el kiosko. Una chica toca la flauta mientras el hombre del bastón recita:

La marriposa y el pejesapó.

Los curiosos se acercan. Entre ellos varios niños y jóvenes. El Hombre del Bastón mueve y hace las voces de las marionetas del teatrino. Darío, Saslaya y Pajarito se acercan.

El hombre del bastón habla, manipula un par de marionetas en un teatrino. El pejesapo abre la boca. El hombre hace las voces:

Un día se descubrirá el crimen... Callate, no puedes seguir hablando. Los humanos no comprenden... Me voy. Yo no quiero estar en este baile.

PEJESAPO

Y vos ¿quién sos?

mariposa

Soy tu amiga... y estoy temblando.

PEJESAPO

¿Quién trajo esos clavos?

MARIPOSA

La mariposa crucificada. Crucificada en su nido un día. No se percató de su dignidad. No sabía. No defendió su honor. Un clavo se incrustó en su ala. Ecos de silencio resonaron. Otros clavos continuaron el camino del mal. Un día se descubrirá el crimen.

HOMBRE DEL BASTON:

La mariposa muere.

PEJESAPO

Acabó el baile, acabó la lluvia ... ¿Dónde está el telón? ¡En este teatro no hay telón!

El público ríe y aplaude. Saslaya lo mira con seriedad. Luego ríe.

SECUENCIA 6

Ambos niños se acomodan en una acera. Saslaya recoge a su hermano en brazos y recuerda a su abuelo echado en la hamaca.

Ambos niños duermen.

Darío despierta por la mañana. Empieza a caminar hacia una puerta abierta de una casa entra y encuentra a una señora hablándole a una silla vacía. La casa es amplia, iluminada, con un patio interior. Cuando la señora se percata de que Darío está viéndola se detiene y le pregunta quien es él. Darío sale corriendo.

Saslaya y Darío avanzan por una callejuela que conduce al mercado. Saslaya se distrae viendo unos vestidos de baño que cuelgan en un escaparate abierto. Una señora la regaña:

No toques los vestidos, me los vas a ensuciar.

Darío desaparece. Saslaya sale a buscarlo. Entra por la puerta principal del Mercado. Los pasillos atiborrados de puestos de ventas.

Los trabajadores en sus actividades: carpinteros, zapateros, costureras, vendedores de hierbas y flores. Saslaya camina con una angustia creciente. Mira de un lado a otro, buscando a su hermano.

Ollas y sartenes sobre el fuego. Unas manos femeninas lanzan pedazos de chicharrón. Estos chisporrotean con el aceite hirviendo. Una cocinera pica el repollo sobre una mesa. Otra cocinera sirve refrescos y entra a un comedor.

Aquí está Darío con el niño al que habían conocido la noche anterior viendo varias mesas con comensales. Unos hombres dejan restos de comida en una mesa, los niños se avalanzan sobre los restos. Saslaya llega donde está Darío. Lo reprende y luego se sienta a comer con ellos. Tiene mucha hambre.

SECUENCIA 7

Los tres niños juegan en una pradera. Al fondo vemos un volcán. Pajarito, el nuevo amigo de los hermanos le cuenta a Saslaya que los migrantes se van en el barco hasta San Carlos de Nicaragua: *...y de ahí se van en lancha con los coyotes. Un día me voy a ir. Mi papá se fue, todos se han ido. A veces se olvidan. ¿Y vos?*

Pajarito corre y grita:

¡Yo me iré a buscar vida a otro lado! ¡Aquí no hay vida!

Pajarito corre y los invita a jugar en el lago. Vemos un lago amplio, con un volcán entre las olas. Suenan las olas reventando en la costa, inicia la música de las marimbas.

Pajarito y Saslaya corren, juegan en el agua. Darío no quiere meterse en el agua. Busca para donde irse y se encuentra con una vieja que lo llama le dice que ella no es una bruja.

Las brujas hacen maldad, yo no soy bruja. ¿Quién es tu mamá? ¿Dónde está tu mamá? ¿Y tu papá?

Darío niega con la cabeza, una chica sordomuda le seca el sudor de la frente a la vieja, esta le pregunta a Darío:

¿No tenés papá? Darío vuelve a negar ¿Me querés a mí? La chica le vuelve a secar el sudor a la vieja ¿no me vas a dar esa cajita?

Saslaya y Pajarito salen del lago. Ambos van empapados.

SECUENCIA 8

Ambos niños aparecen secos, ha pasado un rato después del baño en el lago. Pajarito vuelve a su negocio: vende semillas de marañón. Saslaya observa a los pasajeros que van abordando el barco que está anclado en el muelle del lago. Darío está con ella. El pelo de Saslaya se mece con el viento. Lo duda por un momento, luego aborda el barco. Pajarito los llama, les pide que no lo dejen solo. Saslaya y Darío niegan. Pajarito se queda en el muelle gritando y haciendo ademanes. Saslaya está con Darío en el barco.

Cuando el señor que cobra los tiquetes llega se escabulle, se lleva a su hermanito para el segundo piso. Una vez en el segundo piso, se encuentra con el hombre del bastón. Él se alegra de verla, le pregunta si anda sola. Ella le responde que anda con su hermano, agrega que su mamá la está esperando en Costa Rica.

El hombre del bastón le ofrece dinero, ella lo rechaza. Él insiste, ella vuelve a rechazarlo. Ella lo piensa un momento, luego le acepta el dinero. El hombre del bastón se queda en la cubierta. Saslaya ve hacia el agua, en un bote un poco más pequeño van el Tico y el Nica, ambos jalan la misma mesa que llevaban antes.

Anochece, todos duermen en el bote. Los adultos duermen sentados. Darío duerme acostado entre unos sacos. Saslaya tiene mucho cansancio en su cara. Cierra los ojos y ve a su abuelo meciéndose en la hamaca. Decide irse para la cubierta. Se encuentra a Luz. Luz le pregunta su nombre y el del niño que anda con ella. Saslaya le responde que el niño se llama Darío y que es mudo. Le pregunta su nombre a su nueva amiga. Luz le responde mientras se quita un poco de pintura de labios y se la pone a la virgen.

SECUENCIA 9

Amanece, los niños llegan a San Carlos. Bombetas que celebran la llegada de la virgen que venía en el bote los reciben. En medio de humo, antorchas, la música de una cimarrona y juego de pólvora se bajan del bote. Llegan a un pueblo pobre, simple. Se pasean por las calles y ven al Tico y al Nica cargando su mesa.

Vuelven a buscar comida. Llegan al puerto donde una señora está partiendo varios pescados. Intentan ayudar, con tal de ganarse uno pero la pescadora los ve y los echa. Otro puerto. Varios hombres anuncian los botes que van para San Juan del Norte, Papaturro, la frontera.

En una esquina vemos a una señora que entrega su cadena, sus joyas a cambio de un boleto para el bote. Darío la observa, con cara de angustia. Saslaya intercambia su dinero por uno de los boletos, observa el lago muy seria. De pronto aparece una lancha que lleva al hombre del bastón, a Luz y a la otra acompañante de viaje. El hombre saluda a Saslaya, Saslaya saluda de vuelta.

Saslaya se monta en el bote, en el fondo se escucha una discusión entre una mujer y un hombre. El hombre le dice que en el camino se pueden poner de acuerdo, parece que discuten acerca de la pasada de la frontera. Saslaya se monta en el bote. Desde lo alto de las gradas vemos bajar al Tico y al Nica cargando su mesa. Un hombre se acerca para decirles que no pueden subir a bote con la mesa.

Saslaya se percata de que su hermano ya no está con ella. Lo llama y este no aparece. Un grupo comenta que entre más gente quiera cruzar la frontera, más barato será. Darío aparece cargado por un señor quien lo sube a la lancha.

Los hombres discuten acerca de los precios, lo que cuesta cruzar la frontera. Unos dicen cuanto tienen, otros aceptan ofertas de los coyotes. *Cuando lleguemos allá, mi primo nos ayuda con el cambio.*

Saslaya se abre paso entre los tripulantes y abraza a su hermano. Alguien pregunta si es peligroso el cruce de la frontera, otro responde que no, que solo hay una pequeña casetilla que hay que cruzar. Una mujer pregunta si él (quien habla de la casetilla) es el encargado, el hombre asiente. Dice que él los va a llevar sanos y salvos hasta Costa Rica *adónde Uds. quieren ir*. Otra mujer le vuelve a preguntar si por donde él los lleva habrán casetillas de policía. El hombre vuelve a responder que no.

Le preguntan como van a conseguir colones, necesitarán colones una vez en Costa Rica.

Mientras esas discusiones pasan, el Tico y el Nica aparecen sentados en el muelle con su mesa.

El hombre responde que en la frontera hay una casita de cambio para comprar colones:

Ahí hay una casita donde una señora vende y cambia colones... no se preocupen por el camino, no hay peligro de nada, en todo vamos bien.

SECUENCIA 10

El muelle de San Carlos se aleja, Saslaya mira el agua pasar. Ingresan al río San Juan, la naturaleza se vuelve más espesa en la orilla. Las conversaciones en el barco siguen alrededor de los peligros de pasar la frontera. Una mujer pregunta si es verdad que han matado a varias personas que han intentado cruzar la frontera.

Otra señora cuenta como fue que juntó el dinero para venir:

Mi papá me regaló 50 córdobas y aunque tuve que comprar los anteojos porque tenía miopía pero nos fuimos para Bluefields...

Otra señora explica porqué va para Costa Rica:

Voy por mis hijos, para darles una mejor alimentación y una mejor vida. Yo si yo me logro quedar aquí, pues primero dios... me traigo a mis dos muchachitos y ya me quedo radicando para siempre ¿verdad? Porque busco un futuro, un presente para ellos...primero ellos antes que todo.

Otra señora cuenta que ella va a ir a trabajar, ella dejó a sus dos hijos, los dejó con una hermana. Ahí voy porque diay aquí no hay trabajo en Nicaragua.

Otro señor le pregunta a otra señora:

Y... ¿cuantos hijos tiene?

Señora:

Tengo dos, uno de doce y una niña que tiene ocho, los dejé cuidando, mientras yo voy a buscar vida. Dinero como ganar dinero y... como mejorar nuestras vidas.

¿Quién se los cuida?

Bueno los dejé con una vecina, yo le dije a la vecina que le iba a enviar dinero...

En medio de todas las conversaciones van Saslaya y Darío.

Otra señora explica como a sus dos hermanos les explotó una mina de las que hay en la frontera que están a punto de pasar:

Dos hermanos míos murieron ahí, por eso yo le tengo miedo, por eso yo le preguntaba si conoce el camino... porque desde la guerra del 84 todo esto está minado... las fronteras que uno se pasa... y mucha gente así, se va y las minas revientan ahí.

Otro señor cuenta una anécdota:

Cuando yo fui a Costa Rica, yo estaba chavalo fue como por el 79. Y el único recuerdo que yo tengo de Costa Rica fue que... yo estaba diciéndole a mi hermano adiós, yo estaba detrás de unos barrotos...

Otro señor pregunta y...¿él se va a morir?, el otro le responde: *cualquier cosa puede suceder...porque... nosotros somos de la tierra, no somos estables, somos de la tierra.*

El que preguntó comenta: *Mi papa era un borracho, mi papa vive ahí en Los Chiles, ahí tiene una finca... al lado de Camboya. De ese lado cambió la vida... el guaro te hace terminar en las calles.*

Una mujer se siente mareada por el movimiento del bote. Saslaya está en una esquina contándole a un señor su vida:

Mi papá se murió, mi mamá está en Costa Rica, nos dejó, se fue hace ocho años... mi hermano y yo vamos juntos detrás de ella. Y aquí estamos. Nuestro abuelito se fue, nos escapamos de la casa, para venirla a buscar.

El hombre se interesa:

¿Qué edad tenías cuando se murió tu papá?

Cuatro años y medio

Otra mujer pregunta:

¿Y quién los crió a Uds.?

Silencio como respuesta

¿Viven solos?

No... solo vivíamos con nuestro abuelito.

SECUENCIA 11

Llegan a una orilla. La selva se espesa cada vez más. Se escuchan las chicharras, el agua bajo el bote, la navegación se aproxima a un claro en la selva. Un árbol, enorme se alza en el horizonte. Suenan las chicharras, los pájaros, el agua bajo el bote. El viento sopla el pelo de los tripulantes, Saslaya observa el paisaje. El motor de la lancha se vuelve más débil, vemos a los lancheros pendientes del horizonte hasta que un hombre ancla y amarra la lancha a la orilla.

El hombre apura a los tripulantes:

Vamonos, démosle rápido

A través de las ramas de un árbol vemos al grupo caminando por entre los matorrales. Caminan rápido, se alejan. Las imágenes nos enseñan la selva cerrada. Árboles, barro, hojas, charcos, una mariposa intenta copar a otra.

Los migrantes se sientan en un claro del bosque a descansar. Saslaya se muestra cansada, con sueño. Vemos un caballo que aparece de pronto.

Anochece, se enciende una fogata, los migrantes se aglomeran alrededor del fuego. Comparten su comida, comparten semillitas, todo cuanto tengan. De pronto un hombre toca la guitarra y otro se pone la máscara del güegüense. Poco a poco todos los migrantes se relajan, se ponen máscaras y bailan al ritmo de la música, rien.

SECUENCIA 12

Amanece, el caballo se pasea por el monte, los migrantes caminan con cuidado a través de un potrero. Vemos a Saslaya y a Darío, vemos al Tico y al Nica. Todos caminan con cuidado en una dirección. De pronto, aparece un tipo caminando en la dirección contraria. Trae una botella que parece de guaro de contrabando.

Se escuchan disparos. Todos los migrantes caminan hacia diferentes direcciones. Darío se desprende de la mano de Saslaya. Ella se cae y se dispersa. Luego empieza a buscar a su alrededor y no ve a nadie. Llama a Darío por todas partes. No encuentra a su hermanito. Camina desesperada. Está sola. Camina, grita, camina, llora, grita llamando a su hermano por todas partes en la selva.

De pronto llega a un río. Está tan cansada que se desmaya. Escucha la voz de Darío. Darío la llama: *Saslaya* ella aparece en el patio de la casa de su abuelo. Darío le dice que el abuelo le ha dicho que deben volver. Ella le pregunta *¿dónde estabas?* Darío le responde: *Estoy tan cerca, que no me ves.*

Saslaya se despierta, ve su reflejo en el río, lo corta de un manotazo y comienza a caminar alejándose del río. Camina por entre las piedras. Se cae. Se levanta de nuevo. Lloro, el río pasa. Saslaya se ve exhausta. El río corre, limpio. Saslaya llega a una calle que se alza sobre el río.

SECUENCIA 13

El abuelo tira los trastos del chinchorro por todas partes. Se ve enojado. De repente, enciende un fósforo. Lo tira sobre algunos trapos. Los trapos arden. Vemos el fuego que sube por la mesa, se refleja en los juguetes regados por todas partes, las chispas se levantan. Al abuelo arde en medio del fuego.

SECUENCIA 14

Saslaya se despierta en un camino lleno de tierra. Un perro se le queda viendo y luego sigue su camino. Saslaya se levanta y camina, va descalza. Llega a una feria. Hay niños brincando en un trampolín. Una cimarrona toca, Luz está bailando. De pronto, Luz se encuentra a Saslaya. Le da la mano, la pone a bailar. La monta en un aparato que da vueltas. El cielo empieza a girar sobre sus cabezas. Saslaya ríe de nuevo.

Luz y Saslaya caminan por calles estrechas, es casi de noche. Llegan a una esquina, Luz le da una cadenita a Saslaya y le dice que si ella no logra regresar, Saslaya puede venderla. Le advierte que por nada del mundo entre a la casa. Luz desaparece en la entrada de una casa.

SECUENCIA 15

Saslaya juega con la cadenita, se pasa las manos por el vestido, se ve nerviosa. Camina hacia una puerta que se ve al fondo. Empuja la puerta. Entra a una especie de sótano en el que las paredes están sucias, hay muñecas manchadas y rotas en un estante.

Pasa por una cortina, llega a un pasillo. Se asoma a una habitación y se exhala. Vemos a un hombre sentado en una cama afilando un cuchillo mientras una mujer muy joven lo observa a su lado en la cama. Entre las cobijas.

Saslaya se asusta y corre hacia el lado contrario. Llega a un vestíbulo donde hay una señora con un viejo radio sobre una mesa vieja, de madera. Una niña está sentada a su derecha, acariciando un perrito. Saslaya entra en la habitación.

La señora sentada en la mesa de recepción teje a dos agujones, tiene la mirada perdida. La niña sentada a la derecha tranquiliza a un perrito para que este no lllore.

Saslaya cruza la habitación, la madera traquea y llega a las gradas. Sube después de ver a la niña que sostiene al perrito. Llega a una habitación sucia, se escucha la voz del hombre del bastón:

Un día, crucificada en su nido, aquel día, como cualquier otro día... ella perdió toda su dignidad, ella no sabía. No defendió su honor. Crucificada en su nido. Aquel día, un tal día... no se percató de su dignidad. Un clavo se incrustó en su ala. Ecos de silencio. Otros clavos continuaron el camino de mal. Sí sabían. Y en ese nido ellos encontraron una bella mariposa, muerta. La belleza clavada en la cruz.

Luz había estado bailando al compás de la música, mientras el hombre del bastón recitaba. Apenas se da cuenta de que Saslaya está ahí corre hacia ella. La lleva fuera de la habitación. El hombre queda menciéndose en su silla. La otra chica, que los ha acompañado durante todo el camino, mira con atención el punto de la cortina donde desaparecieron Saslaya y Luz. El hombre sigue recitando:

Sí sabía...

SECUENCIA 16

Luz lava a Saslaya en una tina. Hay poca luz, como en el resto de la casa. Mientras la restriega con jabón, le dice que ella fue entregada a ese hombre cuando tenía nueve años, la misma edad de Saslaya.

Me dijo que, que iba a hacer mucho dinero, que después iba a regresar y no fue así. No quiero que eso te pase a vos, pues. Mira, vamos a regresar juntas a Nicaragua, listo. Vamos a encontrar a tu hermanito.

Luz le pone un vestido rojo a Saslaya. El vestido le queda grande a Saslaya. Mientras Luz está buscando unos zapatos, escuchamos la voz del hombre del bastón:

¡Ven te digo!

¡Ven te digo!

SECUENCIA 17

Luz se sobresalta. Vemos en su cara la impotencia, no puede hacer nada ante la orden recibida. Vemos al hombre del bastón haciéndole un ademán de mariposa a Saslaya. La sienta al frente suyo, en el piso. Luego la jala hacia sí.

Luz vuelve a ver hacia otro lado. Su cara es de impotencia.

La mariposa, clavada.

El bastón está en el suelo.

Vemos la cara de Saslaya llena de sudor, acostada en la cama. El vestido se le mueve y, encima de su cuerpecito, la mano del hombre del bastón. Saslaya ve hacia el techo, las manchas del techo pasan frente a sus ojos.

ANEXO 6: Guía de entrevista para los/as realizadores

1: ¿Qué instituciones o empresas en Centroamérica permitieron la realización de su película?

2: ¿Cuáles fueron los requisitos que los patrocinadores pusieron para financiar la película?

3: Desde su experiencia... ¿Cuáles son las condiciones económicas y técnicas que hay en Centroamérica para producir cine?

4: ¿Cómo influye la audiencia en su película?

5: ¿Cuánto dinero costó *Cinema Alcázar/ De larga Distancia/ El Camino*?

6: ¿Cómo han resultado sus producciones más recientes o posteriores a la que yo analizo? ¿Han cambiado las condiciones económicas y técnicas?

ANEXO 7**Guía de entrevista a historiadores**

- 1. ¿Cómo puede explicar las particularidades históricas de Honduras/ Nicaragua/ Costa Rica/ Guatemala/ El Salvador que lo diferencian de los otros países centroamericanos?**
- 2. ¿Cuáles son los personajes en la historia de Honduras/ Nicaragua/ Costa Rica/ Guatemala/ El Salvador que han provocado algún quiebre en los procesos históricos de esos países?**
- 3. ¿Porqué se han acentuado las situaciones de guerra/ desastre social/ migración en el país en el que esta película fue producida?**

ANEXO 8

Fichas Técnicas

1- Voces Inocentes

Año de producción: 2004

Dirección: Luis Mandoki

Intérpretes: Carlos Padilla, Leonor Varela, Xuna Primus, Gustavo Muñoz, José María Yazpik, Ofelia Medina, Adrian Alonso, Daniel Giménez Cacho.

Guión: Luis Mandoki, Oscar Orlando Torres

Música: André Abujamra

Fotografía: Juan Ruiz Anchía

Distribuye en DVD: Manga Films

Duración: 120 min.

Público apropiado: Jóvenes-adultos

Género: Drama

Extras DVD: Español 5.1.

Contenidos: Acción 2, Amor 3, Lágrimas 2, Risas 0, Sexo 0, Violencia 2

2- Cinema Alcázar

Dirección: Florence Jaughey

Guión: Florence Jaughey

Género: Documental corto

Palabras claves: Narración/ terremoto de Managua

Premios: 2 premios & 1 nominación

3- El Camino

Dirección: Ishtar Yasin Gutiérrez

Guión: Ishtar Yasin Gutiérrez

Género: Drama Documental

Argumento: Dos niños nicaragüenses, Saslaya y su hermano mudo Darío, deben viajar a Costa Rica para encontrar a su madre quien se fue de Nicaragua para trabajar en el vecino país.

Palabras claves: Nicaragüenses / Mudo / Costa Rica / Hermano / Hermana

4- Próximo Poblado... Las Cruces

Dirección: Rafael Rosal

Guión: Ray Figueroa

Género: Drama

Palabras claves: Casa Comal / Guatemala / Giacomo Buonafina / Eliaz Jimenez / Rafael Rosal

5- De larga distancia

Dirección: Katia Lara

Guión: Katia Lara

Género: Cortometraje de ficción