

Valeria Grinberg Pla*

MUJERES CINEASTAS DE CENTROAMÉRICA:
CONTINUIDAD Y RUPTURA

Emprendí un viaje de retorno y me coloqué frente a la cámara.
No me gusta verme en la pantalla,
pero ahora comprendo y acepto que yo también soy parte de esa historia.

Ana Lucía Cuevas, *El eco del dolor de mucha gente*

En este breve ensayo sobre el cine hecho por mujeres en Centroamérica voy a centrar mis reflexiones en cuatro largometrajes de producción reciente: *El lugar más pequeño* (México, 2011) de Tatiana Huezo, *El eco del dolor de mucha gente* (Guatemala, 2011) de Ana Lucía Cuevas, *La Yuma* (Nicaragua, 2010) de Florence Jaugey y *El camino* (Costa Rica, 2008) de Ishtar Yasin, porque en ellos se perfilan lenguajes cinematográficos personales de gran originalidad en su forma —definida por el encuadre y la fotografía, es decir, por la relación establecida con las realidades retratadas— de abordar las historias que nos cuentan a través de imágenes en movimiento, lo que convierte a cada uno de ellos en un texto cultural significativo para la región. Al mismo tiempo y sin anular sus importantes diferencias, estos filmes comparten un tipo de sensibilidad en la que se perfila claramente un posicionamiento común no sólo a estas cuatro realizadoras sino también a una gran parte de las cineastas centroamericanas contemporáneas, expresada de manera sintomática en la afirmación de Ana Lucía Cuevas reproducida en el epígrafe que precede a este texto.

En efecto, desde las producciones de María José Álvarez en colaboración con Martha Clarissa Hernández en los años noventa (entre ellas *Lady Marshall*

* Valeria Grinberg Pla es profesora asociada de estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Bowling Green State University, Ohio, Estados Unidos. Actualmente trabaja sobre el género policial en América Latina y está preparando un nuevo libro sobre el discurso de la memoria en el cine de posguerra (Nicaragua, Guatemala y El Salvador) y posdictadura (Argentina, Chile, Uruguay). Entre sus publicaciones recientes están *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del género policial* (Münster: LIT-Verlag, 2012; con Brigitte Adriaensen) y *Eva Perón: cuerpo-género-nación. Estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013). Su dirección de correo electrónico es vgrinb@bgsu.edu.

[1991]; *No todos los sueños han sido soñados* [1994]; *Blanco organdí* [1998]) hasta los filmes más recientes de Katia Lara (*¿Quién dijo miedo?* [2010]), Florence Jaugey, Ishtar Yasin y Tatiana Huevo, la cinematografía hecha por mujeres suele abordar la realidad nacional y regional del istmo desde la subjetividad programática de sus realizadoras. Como plantea Ana Lucía Cuevas, estas cineastas toman la cámara, e incluso a veces se sitúan frente ella, desde un compromiso personal con la historia que han decidido contarnos por medio del cine. De este modo, tanto el discurso audiovisual de los documentales *El eco del dolor de mucha gente* y *El lugar más pequeño* como el de los largometrajes argumentales *El camino* y *La Yuma* evidencia el vínculo solidario de sus realizadoras con los sujetos (reales o ficcionales) cuyas historias son narradas en estos filmes.

Es entonces desde el compromiso personal que estas cuatro directoras nos proponen sus historias a través de la cámara. En este sentido, continúan, reinventándola, la tradición documentalista del istmo, realizando películas que plantean problemas sociales o políticos en la línea del cine de tendencia social de los años setenta y ochenta, pero proponiendo un lenguaje cinematográfico novedoso y personal que se aparta claramente del cine etnográfico pero también del cine entendido como instrumento de cambio político, producido por los colectivos de trabajo vinculados a los proyectos revolucionarios en El Salvador o Nicaragua.¹

En *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, el estudio más exhaustivo sobre cine centroamericano que se ha hecho hasta ahora y, por lo tanto, un hito fundamental en la historiografía del cine en el istmo, María Lourdes Cortés explica que:

El interés por desarrollar una cinematografía propia —no sólo a nivel local sino regional—, con un lenguaje audiovisual acorde con las posibilidades del medio, surgió paralelamente a las luchas insurreccionales. Fue, además, la primera vez que se dio una reflexión en torno a la importancia y la función del cine en la sociedad —ya fuera como arma de liberación, herramienta de propaganda o instrumento de educación— y que el Estado apoyó e invirtió en la producción audiovisual.²

¹ El empuje fundacional de la filmografía nicaragüense lo dio el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), creado por el gobierno sandinista después del triunfo de la revolución, mientras que en El Salvador hubo dos importantes colectivos de producción cinematográfica: el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario y el Sistema Radio Venceremos. Véase María Lourdes Cortés, *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007), pág. 224.

² Cortés, *La pantalla rota*, pág. 223.

En consecuencia, y como también ya han señalado Beatriz Cortez y Alexandra Ortiz Wallner, se puede afirmar que el cine en Centroamérica “surge formalmente ligado a los procesos revolucionarios”,³ lo que explica la precariedad y la urgencia con la cual se filmaba en esos años, así como la predilección por el formato documental y la elección de temáticas sociales. Concebido como testimonio de opresión o injusticia social (por ejemplo, *Desnutrición* [1974] de Carlos Freer, *Puerto Limón-Mayo 1974* [1975] de Víctor Vega, y *Bananeras* [1982] de Ramiro Lacayo), documento del proceso revolucionario (*Patria libre o morir* [1979] de Antonio Yglesias y Víctor Vega, y *El Salvador, el pueblo vencerá* [1980] de Diego de la Texera son dos de los muchos ejemplos) o medio de difusión de las políticas estatales de la Nicaragua nueva (como el díptico *5, Inicio de la campaña de alfabetización* y *9, Clausura de la campaña de alfabetización* [1980] de María José Álvarez), se trató de un cine al servicio de una causa, cuya contraparte literaria puede verse en la escritura testimonial tan importante en esos años. La imbricación del cine (y la literatura) en lo político dio visibilidad internacional a Centroamérica, especialmente a Nicaragua, El Salvador y Guatemala, al tiempo que afianzó la conciencia regional, contribuyendo a crear una identidad cultural y política centroamericana, a través de las redes de difusión y solidaridad, y de los colectivos de producción. Paralelamente, también contribuyó a cristalizar una imagen del istmo como “tierra de dictaduras, guerrillas y golpes de Estado”, al decir de María Lourdes Cortés, quien resume la situación de este modo: “El imaginario en torno a Centroamérica —y sus producciones culturales, concretamente el audiovisual— se ha movido entre las imágenes estereotípicas y la nada”.⁴ La producción de las cineastas centroamericanas analizada en este trabajo claramente propone una forma de abordar la región en imágenes que rompe con el cliché producto de la narrativa audiovisual (y literaria) de los años setenta y ochenta, al tiempo que continúa su legado por su modo de intervenir en lo social desde el cine.

En efecto, las realizadoras contemporáneas se nutren de la experiencia del cine insurreccional —sobre todo en lo que respecta a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que exprese realidades centroamericanas— para articular propuestas personales (aunque no necesariamente individuales),⁵ cuya mirada

³ Beatriz Cortez y Alexandra Ortiz Wallner, “Producciones audiovisuales en Centroamérica. Introducción”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 13 (julio-diciembre 2006), sin pág., en <<http://istmo.denison.edu/n13/articulos/intro.html>>. Consultado en línea el 6 de noviembre de 2012.

⁴ Cortés, *La pantalla rota*, pág. 19.

⁵ Piénsese, por ejemplo, en la productora independiente Luna Films, fundada por Martha Clarissa Hernández y María José Álvarez en 1990 en Nicaragua y dedicada a la

las distingue. La trayectoria de María José Álvarez, la primera realizadora de la región, es un buen ejemplo de este cambio de perspectiva.⁶

La inscripción de la filmografía de Ishtar Yasin, Florence Jaugey, Tatiana Huez y Ana Lucía Cuevas en la corriente social del cine centroamericano es evidente en sus temáticas: el trauma de la guerra y la lucha por la memoria (*El eco del dolor de mucha gente*, *El lugar más pequeño*), el abuso sexual y la violencia doméstica (*El camino*, *La Yuma*) y la migración (*El camino*), así como en la utilización del cine como forma de interpelar a la sociedad. Su diferencia con este cine, en cambio, reside en la ya señalada subjetividad de cada una de las propuestas, por lo que podemos afirmar que las mismas mantienen un interesante equilibrio de continuación y ruptura con respecto a la filmografía que las precede.

Dado que “los proyectos revolucionarios buscaban generar una identidad nacional revolucionaria homogénea, que de algún modo expresara la unidad del proyecto revolucionario nacional”⁷ —así lo plantean Beatriz Cortez y Alexandra Ortiz Wallner— recién a partir de la posguerra, las cineastas centroamericanas plantearán historias protagonizadas por sujetos cuyas identidades no son utilizadas para construir una identidad colectiva común ni como ejemplo de sectores oprimidos de la sociedad.

En *El eco del dolor de mucha gente*, Ana Lucía Cuevas parte del vínculo familiar y afectivo con su hermano desaparecido para incorporar una dimensión étnica y social al trabajo de memoria que lleva a cabo, y así transformar su duelo personal en un reclamo político de justicia. A partir de la pérdida de su

realización de cine y video de mujeres (en este contexto cabe mencionar, además, que Hernández fue la productora de campo de *El camino*). Florence Jaugey es también la fundadora, junto con Frank Pineda, de la productora independiente Camila Films, asimismo en Nicaragua la cual, desde la realización del cortometraje *El hombre de una sola nota* de Pineda en 1989, tiene una importante trayectoria, produciendo cine dedicado a poner en la pantalla grande subjetividades marginales.

⁶ También la fotógrafa Susan Meiselas, en *Pictures from a Revolution* (Estados Unidos, 1991), el documental que dirige en colaboración con Richard Rogers y Alfred Guzzetti, adopta una mirada subjetiva, colocándose no sólo detrás de la cámara sino también frente a ella, para tematizar explícitamente “su vínculo con las [fotografías de la revolución sandinista que tomara durante la insurrección] y el contexto que (re)presentan”, como señala Julia Medina en su contribución a este dossier. De este modo, Meiselas se filma a sí misma mientras contacta y entrevista a las personas retratadas en sus conocidas fotografías de la Revolución Sandinista, lo que le permite enfocarse en la situación actual de cada entrevistado a diez años del triunfo del Frente, pero sobre todo en su propia relación con los sujetos que ha retratado y con Nicaragua.

⁷ Cortez y Ortiz Wallner, “Producciones audiovisuales en Centroamérica”, sin pág.

hermano, Cuevas genera una reestructuración de su familia en el contexto de la nación, resemantizando su dolor personal en “el eco del dolor de mucha gente”. Las ondas del dolor le permiten entonces establecer lazos afectivos con las otras víctimas, creando y transformando significado y alcance de los vínculos familiares, étnicos y sociales en Guatemala. En esta nueva narrativa de la memoria propuesta por el filme de Ana Lucía Cuevas, que se apoya en el lazo de sangre al mismo tiempo que lo trasciende al invocar el vínculo de dolor como otra onda expansiva que (re)crea y sostiene la comunidad, cada una de las historias es irremplazable e irreducible, pues remite a la identidad desgarrada de quien la cuenta. De este modo, la cineasta establece una red intersubjetiva de sobrevivientes, cuyo epicentro se encuentra en el genocidio padecido por los indígenas y del cual su propia y dolorosa pérdida es tan sólo un eco. La experiencia de la guerra llega a los espectadores que no la hemos vivido como un eco aún más lejano que nos roza de manera inquietante, sin augurar la falsa promesa de ponernos en el lugar de las víctimas y en el que perviven, inalienables, las palabras de la mujer indígena con cuyo relato comienza la película:

Los niños agarraba el ejército de los pies y los pegaba así contra los palos. Y las mujeres que estaban embarazadas, el ejército nomás les metía así el machetazo. Y los niños destripados, así, entre las madres, y los hombres colgados, quitándose los pedazos así en donde quieran. Y las mujeres, las que no estaban embarazadas, a veces que las violaban y después las dejaban colgadas, los pies por un lado, por nuestra misma faja, esta, les colgaban los pies.

Pero nuestro sentir, nuestro sufrimiento, lo que hemos sufrido nunca es capaz de poder olvidar y eso siempre, entre más peor que nosotros ya regresamos aquí, empezamos a pensar de todo lo que nos han hecho en estos lugares, dónde hemos sufrido, en dónde hemos estado corriendo ante el ejército, en dónde nos pegó el ejército atrás con las metralladoras, con las balas atrás.

Tanto *El camino* como *La Yuma* son largometrajes de ficción que no sólo por su temática social se relacionan con el cine documental comprometido de los setenta y ochenta. Además, desarrollan un lenguaje visual muy afín con el registro documental en lo que respecta a la iluminación, los espacios exteriores y el manejo de cámara, que no puede explicarse solamente por la experiencia de sus respectivas directoras como documentalistas. Por el contrario y gracias a su acercamiento documental a la filmación, ambas películas son realistas sin recaer en el costumbrismo, logrando una estética de lo cotidiano que nos acerca a los personajes retratados en su singularidad y no convertidos en prototipos de su clase, etnia o género. Estas cintas se abren a la subjetividad de sus protagonistas, una niña y una joven mujer, respectivamente, y éste es, sin duda, uno de sus mayores logros. Más aún, *El camino* explícitamente borra las fronteras entre el

cine documental y el argumental al incorporar escenas documentales e intimistas, como aquélla en la que capta con naturalidad las historias, angustias y deseos de migrantes nicaragüenses a bordo de la embarcación que los acercará al sitio en el que podrán cruzar la frontera con Costa Rica.

Otro de los rasgos compartidos por los largometrajes de Ishtar Yasin, Florence Jaugey, Tatiana Huevo y Ana Lucía Cuevas es el modo en que sus propuestas nos interpelan, provocando un efecto perturbador al introducirnos a realidades dolorosas y hasta cierto punto irresolubles. Esto es más que evidente en *El camino*, cuyo final sugiere la continuidad del abuso del cual Saslaya, la niña protagonista, trató de escapar (prefigurado a su vez en la alegoría de las mariposas), por lo que su fracaso no se limita a la pérdida de su hermano Darío en el transcurso del viaje ni a la incertidumbre de cómo y dónde podrá —como desea— encontrar a su madre en San José. Aunque el final es abierto, el espectador se queda, como Saslaya, con el desasosiego provocado por la repetición del abuso que transforma su camino en un círculo vicioso.

Por su parte, Yuma, la protagonista de la película que lleva su nombre, si bien desafía los roles de género tradicionales dedicándose al boxeo con la misma garra con la que se enfrenta a la violencia doméstica que la rodea, sólo encontrará su lugar en un circo, es decir, al margen de las estructuras sociales convencionales. Aunque no revierte la violencia sistémica de su entorno, al menos logra escapar y llevarse con ella a sus hermanos.

En más de un contexto, Yuma pone el cuerpo:⁸ cuando se interpone entre el hombre que convive con su madre y su hermana Marjurie (frenando el abuso sexual del que esta última es objeto) y cuando entra al mundo de clase media de Ernesto y luego se anima a involucrarse emocionalmente con él. Su relación sentimental fracasa y, en ese sentido, *La Yuma* tampoco propone la conmensurabilidad de la realidad de los barrios marginales con el horizonte de las clases medias. Al revés de lo que ocurre en *West Side Story*, las barreras socioculturales entre Yuma y Ernesto son más fuertes que el amor. De este modo, Florence Jaugey elude el modelo clásico hollywoodense de redención por amor. En su lugar, el filme nos propone una narrativa de choque que, como el personaje Yuma, desafía las normativas de género, en la doble acepción del vocablo. En

⁸ La expresión “poner el cuerpo” articula tanto práctica como teorización feminista al llamar la atención sobre la importancia del cuerpo en los actos de resistencia cultural y política. Sobre la emergencia y el uso del concepto por los movimientos sociales que surgieron en Argentina en respuesta a la crisis del 2001, véase Bárbara Sutton, “Poner el Cuerpo: Women’s Embodiment and Political Resistance in Argentina”, en *Latin American Politics and Society* 49: 3 (2007), págs. 129–162. Para una discusión teórica de las relaciones entre cuerpo, género y poder, véase el ya clásico estudio de Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993).

una entrevista, Florence Jaugey comenta que “la diferencia [de *La Yuma* con otras películas sobre la realidad nicaragüense] es de tratamiento, más que de temática”.⁹ En efecto, ni etnográfica ni edulcorada, la estética del filme respeta los códigos de su protagonista en encuadres que revelan la estatura de Yuma como luchadora, en el ring y en la vida, e incluso dejan traslucir cierta admiración por sus agallas.

Así como *La Yuma* no sugiere la posibilidad de erradicar de cuajo la violencia de género y clase que afecta la vida de los jóvenes en los barrios marginales de Managua y sin embargo pone el cuerpo, tampoco los momentos de optimismo de las narrativas de memoria articuladas en *El lugar más pequeño* y *El eco del dolor de mucha gente* alcanzan a borrar las huellas de una violencia aún presente en las sociedades de posguerra. Por cierto, es precisamente en eso que reside su justicia poética, en no ofrecer narrativas epifánicas en las cuales la memoria restañe por completo las heridas de la guerra. El dolor de las víctimas no es abolido ni superado por una cámara que capta y comparte con los espectadores algunos de los espacios en los cuales seguir viviendo es posible: las tareas cotidianas de los pobladores de Cinquera, sus recuerdos y silencios en *El lugar más pequeño*; la red solidaria de mujeres que luchan por la justicia y los logros obtenidos en los primeros juicios a algunos de los responsables de las masacres en *El eco del dolor de mucha gente*. Al mismo tiempo, e impidiendo el facilismo que implicaría poder recostarse en el solaz de esas imágenes, en ambos documentales perviven las voces, los rostros y las historias de los sobrevivientes filmados desde la inquietud empática con el dolor de los otros que caracteriza la mirada de las dos directoras, cuyo desasosiego se vuelca hacia los espectadores.¹⁰ En palabras de Tatiana Huezco, así surgió el proyecto de filmar *El lugar más pequeño*:

Bueno, esta historia nace una tarde en que voy a Cinquera, con mi abuela, estaba de vacaciones en El Salvador y me dijo que quería llevarme a conocer su pueblo, y fue una tarde la que llegamos a Cinquera, y salí a caminar. Desde que llegué al pueblo había una sensación fuerte adentro mía, digamos como de sentir, de vibrar las huellas que había en el entorno. Vi mucha metralla en las casas, nom-

⁹ Florence Jaugey, “‘La Yuma’: la lucha por contar historias” en *Portal centroamericano de cine, video y animación* (2010), sin pág., en <http://cineyvideocentroamericano.org/index.php?option=com_content&view=article&id=847:la-yuma-la-lucha-por-contar-historias&catid=19:noticias&Itemid=7>. Consultado en línea el 19 de diciembre de 2012.

¹⁰ Para la noción de “*empathic unsettlement*”, que aquí traduzco como inquietud empática, véase Domick LaCapra, “Writing History, Writing Trauma”, en Jonathan Monroe, editor, *Writing and Revising the Disciplines* (Ithaca: Cornell University Press, 2002), págs. 147–180.

bres pintados en algunas paredes, y salí a caminar y entré a la pequeña iglesia del pueblo que era un gran galerón, un gran cuarto semivacío con apenas dos bancas de madera, no había casi imágenes de santos en las paredes, ¿no?, había una serie de retratos, hileras de retratos, gente muy joven, niños guerrilleros que habían muerto en la guerra, y había una cola de helicóptero militar puesta en una pared, una cola enorme, ¿no?, que ahora está en la plaza del pueblo. Entonces cuando entré a este espacio y vi esta cola y estos rostros fue como, yo creo que ahí nació esta película, en ese momento, fue un impacto para mí, una emoción en el estómago importante [...].¹¹

Precisamente por estar narradas desde una perspectiva de inquietud empática con las situaciones en las que se encuentran los sujetos retratados por la cámara, las propuestas de Jaugey, Yasin, Cuevas y Huevo eluden la mirada etnográfica típica de gran parte del cine social y comprometido. Así, en *El camino*, en las escenas en las que Saslaya y su hermano Darío están trabajando junto a su abuelo en un basural en las afueras de Managua, transitamos por el espacio marginal que habitan los personajes sin que la perspectiva de la cámara lo convierta en un objeto de estudio o conmisericordia. De este modo, nos hace partícipes de la realidad representada desde la mirada de Saslaya y Darío, transmitiéndonos su familiaridad con la pobreza, pero también su asombro al descubrir otras realidades (el bullicio de la ciudad, la inmensidad del lago Nicaragua) a lo largo de su viaje a Costa Rica a partir de un lenguaje cinematográfico vivencial. *La Yuma* logra este efecto por su respeto a los marcos referenciales de sus personajes, permitiéndonos visitar su mundo cara a cara, lo cual se articula en el lenguaje cinematográfico por una preferencia por planos filmados con la cámara al nivel de los ojos de los sujetos retratados, evitando los planos cenitales (que denotan poder y dominación) y en contrapicado (que sugieren impotencia).

Finalmente, *El eco del dolor de mucha gente* y *El lugar más pequeño* solucionan con pericia el dilema de cómo representar la pena de los sobrevivientes sin apropiarse de su discurso.¹² El lugar central que Ana Lucía Cuevas asigna a las

¹¹ Tatiana Huevo, *Entrevista*. Video consultado en línea el 7 de septiembre de 2012. En <<http://www.youtube.com/watch?v=dPCr5locHoo>>.

¹² La cuestión de cómo transmitir y, por tanto, preservar los recuerdos traumáticos de los sobrevivientes de experiencias de extrema violencia sin desvirtuarlos ni apropiarlos es un tema central en los estudios de la memoria. Véase Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, 2003). Con respecto al cine, véase también el clásico ensayo de Serge Daney, “El travelling de Kapo”, publicado en español en *El amante* (1996), sin págs. (originalmente publicado en *Trafic* 4, otoño de 1992, P.O.L., París), en <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=442:el-travelling-de-kapo>. Consultado en línea el 4 de junio de 2013.

sobrevivientes indígenas en la dramaturgia de *El eco del dolor de mucha gente* es de una humildad que pone en cuestión el paternalismo de los tratamientos indigenistas a la vez que sugiere una posible solidaridad de género entre las mujeres familiares de los muertos y desaparecidos. Como observa Beatriz Cortez, *El lugar más pequeño* resuelve el dilema ético de mostrar el sufrimiento de los otros por su manejo del tiempo y el silencio:

el documental transcurre ante nuestros ojos y nos permite ir escuchando los testimonios de estas personas sobrevivientes de una guerra inimaginable, pero no los vemos mientras hablan. Una de sus riquezas es que nos presenta siempre diversidad de tiempos. El pasado que se va recuperando en oleadas. El pasado donde vivían los muertos. El pasado donde fueron asesinados. Pero también el presente nos llega en oleadas. Escuchamos los testimonios de los sobrevivientes pero no vemos el momento en que dan este testimonio, ese momento vulnerable que no tenemos derecho a ver. Nos llega su voz y nos llega la imagen de otro momento en que miran a la cámara directamente desde su silencio. Por eso, estos personajes hablan desde un pasado más cercano al presente pero en el presente nos miran a los ojos en silencio y con su dignidad intacta.¹³

Por último, quisiera señalar la importancia de la fotografía —pieza clave de todo lenguaje audiovisual— en *El camino* y *El lugar más pequeño*. En estos filmes, la belleza de las imágenes, sobre todo de la naturaleza, es tal que tiene un efecto irreal, un surplus de significado inenarrable y por eso mismo poético, mejor descrito como realismo onírico. La capacidad de estas imágenes de transportarnos por un instante al mundo de los sujetos representados en su profundo dolor distingue la madurez de este cine. Al respecto, Tatiana Huezo describe la estética de *El lugar más pequeño* de esta manera: “una historia de atmósferas, quería capturar este bosque que es tan importante para ellos y que así me lo transmitieron y pensamos mucho con el fotógrafo que está aquí, Ernesto Pardo, que hizo un trabajo increíble, pensamos mucho cómo rodar este bosque, yo quería que fuera desde el punto de vista de un fantasma”.¹⁴

En suma, si bien las cuatro películas comentadas responden a una preocupación evidente de sus realizadoras por problemas actuales de la región, no se trata de un cine al servicio de la política. Por el contrario, estas directoras se apropian del cine para contar historias y proponer imágenes, en donde el obje-

¹³ Beatriz Cortez, “Radiola: el lugar más pequeño”, en *Contrapunto* (18 de septiembre de 2011), sin págs. Diario digital. En <<http://www.archivocp.contrapunto.com.sv/columnistas/radiola-el-lugar-mas-pequeno>>. Consultado en línea el 20 de septiembre de 2011.

¹⁴ Huezo, *Entrevista*.

tivo político no excede la propuesta artística, sino que se vuelca sobre ésta: lo político es hacer cine, un cine que se sostiene por sí mismo.

Si el cine comprometido de los años setenta y ochenta contribuyó sin querer a crear una imagen de Centroamérica a nivel internacional como tierra de catástrofes naturales, dictaduras y revoluciones, cuyo denominador común era la violencia, la producción reciente de Florence Jaugey, Ishtar Yasin, Tatiana Huezo y Ana Lucía Cuevas instaura una cinematografía que no es espejo de la realidad, sino poiesis, reflexión crítica y subjetiva sobre las múltiples violencias que aquejan a la región a través de imágenes en movimiento. Cuatro lenguajes audiovisuales maduros que nos ofrecen un cine personal y político.