

---

# Apuntes sobre el cine centroamericano actual (2000-2025)

Notes on Contemporary Central American Cinema (2000-2025)

MARÍA LOURDES CORTÉS

Universidad de Costa Rica  
maria.cortespacheco@ucr.ac.cr

**Resumen:** Este artículo propone una panorámica de los temas, estéticas y filmes más significativos del cine centroamericano de los últimos veinticinco años. Las películas han recibido reconocimientos en festivales de todo el mundo. Los temas y las propuestas estéticas son novedosos y arriesgados. Se han abordado problemáticas invisibilizadas durante el siglo XX tales como la representación multicultural de los pueblos aborígenes y la riqueza del Caribe. La construcción de la memoria en torno al sufrimiento generado por los conflictos bélicos de los años setenta y ochenta es el tema más tratado, muchas veces desde perspectivas personales que conllevan una visión de la colectividad. El cine realizado por mujeres ha explorado sus cuerpos, deseos y necesidades y ha roto tabúes inherentes al sistema patriarcal.

**Palabras clave:** cine centroamericano, memoria, género, migración

**Abstract:** This article provides an overview of the most significant themes, aesthetics, and films in Central American cinema over the last twenty-five years. These films have won awards at festivals around the world. The themes and aesthetic approaches are innovative and daring. They address issues overlooked in the 20th century, such as the multicultural representation of indigenous peoples and the Caribbean's richness. The construction of memory around the suffering experienced during the wars of the 1970s and 1980s is the most frequently addressed theme, often from personal perspectives that convey a collective vision. Films made by women have explored their bodies, desires, and needs and have broken taboos inherent to the patriarchal system.

**Keywords:** Central American Cinema, Memory, Gender, Migration

**Recibido:** mayo de 2025; **aceptado:** julio de 2025.

**Cómo citar:** Cortés, María Lourdes. "Apuntes sobre el cine centroamericano actual (2000-2025)". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 50.1 (2025): 203-224. Web.

El presente texto ofrece una panorámica del cine centroamericano de los últimos veinticinco años. Nos referimos a sus temáticas, estéticas y momentos más representativos. Si bien la mayoría de los filmes de la región se ha realizado mediante coproducciones, hacemos énfasis en aquellos que construyen una imagen ligada a temáticas propias de la región o que han sido realizados por directores y directoras de los países estudiados. Esperamos no haber caído en los esencialismos propios de las ideas de nación e identidad que conlleva este abordaje. Asimismo, en algunos momentos hemos obviado las distinciones, un tanto artificiales, entre documental y ficción.

En las últimas décadas, nuestro cine ha logrado una visibilidad significativa. Filmes guatemaltecos como *Ixcánul* (2015) y *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante, y *Nuestras madres* (2019) de César Díaz o los costarricenses *Tengo sueños eléctricos* (2022) de Valentina Maurel y *Memorias de un cuerpo que arde* (2024) de Antonella Sudasassi, han obtenido numerosos reconocimientos en festivales como los de Cannes, Berlín, Venecia, Locarno y Rotterdam.

Los nuevos cineastas han abordado temáticas no trabajadas en el cine del siglo XX, con nuevas estéticas y propuestas visuales arriesgadas. Ha habido una aproximación a regiones, etnias o grupos sociales antes invisibilizados; por ejemplo, a los grupos indígenas que fueron mero decorado en el cine guatemalteco, desprovistos de voz y de cuerpo y que, en el resto de los países, ni siquiera figuraron como ornamentos. Los grupos afrocaribeños tuvieron todavía menos representación. Las diversidades sexuales eran inexistentes en las pantallas y las mujeres carecían de la posibilidad de dirigir películas.

Desde las imágenes, se cuestiona la historia oficial, se indaga en la memoria colectiva y se representa a los “otros” y a las “otras” hasta hace poco excluidos. Memoria, migración, representación de la diversidad étnica y sexual, así como la presencia de las mujeres y sus diversas problemáticas son los principales temas que abordamos a continuación.

## La construcción de la memoria

Nuestro cine, a la vez que recoge memorias individuales y colectivas, busca construir una historia diferente a la que han pretendido oficializar los grupos hegemónicos. Una generación de realizadores está construyendo la memoria histórica de sus países desde la subjetividad. Es el caso de las guatemaltecas Ana Lucía Cuevas (*El eco del dolor de mucha gente*), Ana Bustamante (*La asfixia*) y Anaïs Taracena (*El silencio del topo*); las salvadoreñas Paula Heredia (*Alborada*) y Marcela Zamora (*Los ofendidos*); y las nicaragüenses Mercedes Moncada (*Palabras mágicas*) y Gloria Carrión (*Heredera del viento*).

En estos documentales las directoras rastrean las huellas de seres queridos torturados —como los padres de Carrión y Zamora— o desaparecidos. Cuevas, cuyo hermano fue detenido-desaparecido en los años ochenta, produce su documental a raíz del descubrimiento del archivo de la antigua Policía Nacional en la ciudad de Guatemala. Su indagación se suma a la de tantas otras personas que no abandonan la búsqueda de sus parientes asesinados: “Quise hacer una

película cuyo punto de partida fuera mi historia familiar y que se transformara en el ‘eco’ de miles de historias similares y dar voz así a aquellos que no cuentan con los instrumentos de comunicación a los que yo tengo acceso” (“El eco del dolor”), explica Cuevas en la carpeta de presentación de su filme.

*La asfixia* también se acerca al dolor de las familias que no han recuperado el cuerpo del ser querido desaparecido. El filme está estructurado a partir de la voz de Bustamante, quien nunca conoció a su padre, y se establece un contrapunto entre el contexto histórico y las dinámicas familiares. “[... C]uando [mi madre] estuvo embarazada de mí hubo un instante en el que no pudo respirar” (1:53-2:00), dice la voz en *off* que estructura la película y continúa:

Esperó que mi papá la viniera a buscar. Las horas pasaron y él no llegaba. Así que decidí salir a buscarlo. Cuando llegó a casa de mi tía, escuchó las voces de toda la gente cantando el feliz cumpleaños. Es ahí cuando se quedó sin aire. [...] No llegó nunca. (2:00-3:06)

Taracena realizó *El silencio del topo* (2021) sobre el guerrillero Elías Barahona, quien se infiltró como periodista del Ministerio del Interior (1976-1980) durante el gobierno militar de Romeo Lucas García. Entre las masacres que atestiguó el “topo” se encuentra la quema de 37 personas –la mayoría campesinos ixiles y quichés– encerradas vivas en la Embajada de España en Guatemala, considerada la mayor matanza urbana de la historia del país.

La salvadoreña Paula Heredia realizó *Alborada* como homenaje a su madre exguerrillera, quien, después del conflicto, se refugió en el pueblo de Suchitoto, un lugar mágico lleno de personajes cotidianos que desconocen su pasado. *Alborada* festeja la vida, el fin de la guerra y el renacimiento.

*Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora trata sobre las víctimas de la tortura durante la guerra civil, entre las que se encuentra su padre, un relevante líder de la izquierda. Zamora parte de su historia íntima y familiar para exponer la memoria colectiva de muchos centroamericanos torturados durante los conflictos armados. El documental comienza cuando el equipo de filmación entra en la oficina de David Munguía Payés, Ministro de Defensa, y Zamora le pregunta sobre “el libro amarillo”. El militar explica que es un documento con los nombres de “comunistas y personas dañinas al régimen, las cuales debían ser capturadas y en algunos casos hasta eliminadas” (1:45-1:53). La directora replica: “Es que el tercer nombre de este libro es el de Rubén Ignacio Zamora Rivas. Él es mi papá y a él lo capturó la Policía y lo torturaron durante 33 días” (2:52- 3:01). Nuevamente, el filme más que responder cuestiona. Muestra lo que todos callan: en El Salvador se mantiene una frágil paz a costa de la impunidad. Zamora entrevista a otras víctimas, recorre los espacios donde se torturaba y le pide a un antiguo verdugo que le explique cómo se llevaba a cabo la tortura. Con un pañuelo en la cabeza para no ser reconocido, el hombre cuenta lo que les hacía a los prisioneros, entre los que posiblemente estaba el padre de la cineasta.

*El cuarto de los huesos* (2015), también de Zamora, se acerca al trabajo de los médicos forenses que identifican los cuerpos de las tumbas clandestinas y establece la analogía entre El Salvador y una fosa común. Como se indica en la

carpeta de presentación de la película: “La tierra sobre la que caminamos está llena de cuerpos” (“El cuarto de los huesos”). Los fallecidos de la guerra civil se mezclan con los de las maras y con los inmigrantes muertos camino a Estados Unidos.

Mercedes Moncada tenía siete años cuando triunfó la Revolución Sandinista y, décadas después, se pregunta por qué fracasó. *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* muestra desde el título el tejido con el que se realiza el texto filmico. Simbolismos y expresiones de dolor e imágenes de archivo que muestran la euforia inicial del triunfo, se mezclan con la voz de la realizadora que indaga sobre la traición a los ideales revolucionarios. La historia de Nicaragua se concentra en el Lago de Managua, en cuyas aguas fueron arrojadas las cenizas del líder antiimperialista Augusto C. Sandino. El elemento líquido es el símbolo de la historia cíclica de Nicaragua que gira estancada en hechos que parecen repetirse. Los sandinistas cayeron en las mismas patrañas de los dictadores que persiguieron. Los zopilotes circunvalan el Lago de Managua, utilizado como basurero, en busca de carroña. Una gigantona de mascarada puntúa varios momentos del relato, en el que se divisa el volcán Masaya como testigo mudo. “[C]uando el humo se disipó y finalmente pude ver, ya no éramos los mismos”, narra Moncada (35:23-35:27).

En *Heredera del viento* (2017), Gloria Carrión indica: “Me siento como esta ciudad. Desperdigada. Llena de vacíos y de fantasmas.” (11:52-11:54). Espacios estancados, huecos de la memoria. La película se relata en voz *off* y la realizadora aparece en cámara, junto a fotos y archivos familiares. Es su historia, su memoria individual y familiar, inmersa en la memoria colectiva de la lucha sandinista. Una memoria hecha historia oficial que Carrión cuestiona. Más que un discurso directo o poético, como el de Moncada, el de Carrión es de dudas, de preguntas sobre lo que pasó y cómo. No es fácil para ella: su padre y su madre fueron torturados por la Guardia Nacional de Somoza.

En el caso de Panamá, el trauma colectivo lo generan la hegemonía estadounidense sobre el canal interoceánico y la situación neocolonial creada tras la independencia de Colombia en 1903. Estados Unidos organizó la “zona”, un enclave en suelo panameño donde vivían los funcionarios del canal y al que los nacionales no podían acceder, como se ve en la película colectiva *Historias del Canal* de 2014 (Borrero et al.). El filme ficcionaliza cinco momentos claves de la historia panameña: la llegada de miles de antillanos para la construcción del canal; el choque entre estudiantes y *zoneítas* el 9 de enero de 1963 por el derecho a izar la bandera nacional en la Zona; la firma del tratado Torrijos-Carter para la reversión canalera en 1999; y el centenario de la vía marítima, celebrado en 2014, una vez recobrada la soberanía.

La fractura social más reciente es la invasión de Panamá por parte de los Estados Unidos el 20 de diciembre de 1989. El realizador Abner Benaim produjo *Invasión* (2014) en un esfuerzo por contribuir a la construcción de la memoria colectiva. El ataque ordenado por el expresidente George Bush padre redujo a cenizas barrios enteros y mató a miles de civiles panameños; la cifra exacta se desconoce décadas después de los hechos. Benaim realiza un documental atípi-

co al no mostrar tomas de archivo, ni fotos, ni textos de prensa. Se construye a partir de los testimonios de quienes vivieron esos días, por medio de recuerdos que se complementan o se contradicen. Se propone un caleidoscopio de testimonios: no una verdad única, no la Historia como documento, sino la memoria en fragmentos de recuerdos, vividos o imaginados. Al referirse a una amnesia colectiva, Benaim pretende despertar al país de un olvido autoinducido, a sabiendas de que el resultado siempre será incompleto. El cineasta se presenta en escena, dando instrucciones a los personajes y advirtiéndoles que no deben “hacerse los muertos”, que no es una película de Hollywood. Se justifica dando la siguiente explicación:

[...] quería mostrar el proceso de hacer un documental, dejar entrever la costura para poner en evidencia el hecho de que lo que uno ve en pantalla no es más que el resultado de un trabajo incompleto, parcial, limitado, y que es sólo una posible versión de las infinitas posibles versiones basadas en hechos reales. (Programa Ibermedia)

La también panameña Pituka Ortega realiza *Los puños de una nación* (2005), que entrelaza la trayectoria del campeón de boxeo Roberto “Mano de Piedra” Durán con la historia nacional y sus complejas relaciones con Estados Unidos. Otros documentales de indudable calidad y de factura más tradicional son *El buen cristiano* (2016) de Acevedo sobre el juicio por genocidio al general Efraín Ríos Montt y *La Isla. Archivos de una tragedia* (2009) de Uli Stelzner. La hondureña Katia Lara realizó, entre otras obras, *¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe* (2010), sobre el derrocamiento del presidente Manuel Zelaya el 28 de junio de 2009, y *Berta soy yo* (2022), que aborda el asesinato de la ambientalista indígena Berta Cáceres en 2016, y destapa la complicidad del Estado y de las transnacionales en la explotación descontrolada de los recursos naturales.

El genocidio guatemalteco se aborda en *Polvo* (2012) de Julio Hernández-Cordón y *Distancia* (2011) de Sergio Ramírez, como veremos en otro apartado. En 2019, César Díaz y Jayro Bustamente trataron el tema desde estéticas y narrativas diversas en *Nuestras madres* y *La Llorona*, respectivamente. El primero es un filme íntimo y minimalista que trata en contrapunto lo social y lo íntimo, la indagación sobre indígenas enterrados en fosas comunes, así como la búsqueda del padre del protagonista, también desaparecido. En el contexto de ambas pesquisas, enfrentamos el tema de la violación y la tortura de mujeres indígenas y ladinas. Con largos silencios y poca música, Díaz representa el desconuelo mediante primeros planos de estas madres que miran directamente a cámara, expresando en sus rostros indígenas los surcos del dolor de décadas.

*La Llorona* (2013), ubicada en el mismo contexto histórico, se inscribe en el género de terror —con algo de realismo mágico— para representar los días del juicio por genocidio contra Efraín Ríos Montt, llamado Enrique Monteverde en la ficción. El filme se mueve en dos contextos: el público, constituido por el foro judicial en el que se juzga al victimario; y el íntimo, el hogar donde el genocida convive con su esposa, su hija, su nieta y la servidumbre. *La Llorona* es una leyenda mesoamericana sobre una mujer que, abandonada por su hombre, ahoga a sus hijos y vaga cual fantasma, penando su culpa. Bustamente resignifica

la figura de la mujer filicida para convertirla en una justiciera que retorna para vengar no solo la muerte de sus hijos, sino también la de todos los asesinados durante la guerra civil. Durante el juicio, las mujeres atestiguan sobre violaciones, torturas y asesinatos cometidos contra su etnia. Además, fuera de la casa, los sobrevivientes, que no cesan en la búsqueda de los desaparecidos, protestan y crean un sonido persistente que aumenta la sensación de claustrofobia. Dentro de ella, el general empieza a oír llantos que lo aterrorizan. Su familia empieza a dudar de su inocencia y, finalmente, lo castiga. Una serie de simbolismos –especialmente el agua que fluye dentro y fuera del hogar– y una espléndida fotografía en tonos azules construyen el tejido misterioso del filme.

*Diciembres* (2018), la ópera prima del panameño Enrique Castro Ríos, es también un intento de construir memoria desde la ficción, aun cuando incluye numerosos archivos inéditos sobre la invasión de Panamá por parte de los Estados Unidos en 1989. Mediante una poética onírica, el director combina la historia de un fotógrafo asesinado durante el conflicto con tres secuencias centradas en un sobreviviente distinto y cercano a él: su madre, su esposa y su hijo. No solo se explora la violencia de la invasión, sino otros temas claves del país como el racismo y la amnesia colectiva, de la que también habla Benaim en su documental.

## El éxodo migratorio

La migración es una de las problemáticas más importantes de la región, sobre todo la de los migrantes del triángulo norte –Guatemala, Honduras y El Salvador– rumbo a Estados Unidos. Esta temática ha permeado el cine mexicano y centroamericano. Luis Argueta, conocido por *El silencio de Neto* (1994), realizó *Llamada por cobrar* (2002), una parodia migratoria en tono agri dulce. Uli Stelzner, quien cuenta con una importante trayectoria como documentalista en derechos humanos, dirigió *Asalto al sueño* (2006). La película trata sobre Noé y sus amigos, quienes conviven con prostitutas, maras, policías y otras autoridades corruptas en Tecún Umán, en la frontera entre Guatemala y México.

El largometraje *Antes la lluvia* (2021), de la salvadoreña Brenda Vanegas, aborda la migración de las mujeres que dejan atrás a sus hijos. En esta ficción, María cuida a Esther, una mujer con alzhéimer, con quien construye un vínculo emocional. La soledad, el olvido y la necesidad de comunicación son los temas fundamentales del filme. Mientras Esther olvida sus recuerdos más queridos, María recorre las calles de una ciudad extraña intentando olvidar a su hijo. Desde el deterioro cognitivo de la primera y desde la renuncia y la pérdida de los seres queridos de la segunda, estas mujeres entablan una amistad para aceptar su condición, por dura que sea. Vanegas utiliza elementos metafóricos e imaginarios para estructurar un filme que es, al mismo tiempo, un canto a la vida y un acercamiento a los grandes desafíos contemporáneos, como el envejecimiento acelerado y el destierro.

También Marcela Zamora aborda este tema en *María en tierra de nadie* (2011), película en la que se cuenta la historia de una anciana en busca de su

hija desaparecida y de dos mujeres que emigran a Estados Unidos. Este y otros documentales muestran a las mujeres como las más vulnerables entre todos los grupos que intentan llegar a la frontera, debido al riesgo de ser secuestradas por los cárteles de la droga, de ser víctimas de trata o de ser esclavizadas por su condición de género.

La migración Sur-Sur, en particular la de Nicaragua hacia Costa Rica, ha motivado numerosos documentales y algunos largometrajes de ficción. Las nicaragüenses María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández la abordan en *Desde el barro al sur* (2002). La milenaria cultura del barro en Nicaragua simboliza el punto de partida del éxodo migratorio. El Sur es el trabajo, la posibilidad de estar mejor y de ayudar a los suyos; “desde el barro al sur” viajan miles de nicaragüenses en busca de la estabilidad económica. Se presenta el contraste entre, por una parte, la sequía y el barro del norte de Nicaragua y, por otra, la ciudad de San José, invadida de rótulos comerciales y *malls*.

*Nica/ragüense* (2005) de Julia Fleming y Carlos Solís se enfoca en los nicaragüenses de La Carpio, la “pequeña Managua” de San José, un barrio estigmatizado como lugar de extrema violencia.

*El camino* (2009) de la costarricense Ishtar Yasin sigue el viaje de dos niños desde el gran basurero de La Chureca, en Managua, hasta San José. El viaje es, sobre todo, emocional. La niña huye del abuso sexual que su abuelo le inflige y parte en busca de su madre. Ella no solo pierde a su hermano en el camino, sino que cae en la trampa de la prostitución al llegar a la ciudad. En el filme, nada es obvio; por el contrario, los sucesos apenas se muestran y se enriquecen con símbolos mediante imágenes, poesía y juego. El trayecto propuesto por Yasin es una mezcla de ficción y documental, de magia y crudo realismo, en una narrativa envuelta en el silencio y en imágenes de la naturaleza y de la brutal sociedad humana.

## Del exotismo a la multiculturalidad

La multiculturalidad de Centroamérica ha sido escasamente reconocida en el cine de ficción. Son los documentales, en especial los de un grupo de directoras nicaragüenses, los que profundizan en un espacio complejo y rico como el Caribe y en identidades marginalizadas por el Estado nacional.

En *Lady Marshall* (1994), María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández habían planteado la independencia económica y la perseverancia de tres mujeres garífunas que, gracias al barco pesquero del que son dueñas, se dedican a la pesca artesanal y a brindar servicios de transporte. *The Black Creoles* (2011) aborda la memoria, la cosmovisión y la herencia idiomática de los afrodescendientes, centrándose en las mujeres depositarias de la memoria ancestral y de las tradiciones. *Lubaraun* (2014) rescata la vida del pueblo garífuna en Nicaragua, Honduras y Belice.

Álvarez realizó *Antojología de Carl Rigby* (2019), en codirección con Eduardo Spiegeler. Es un homenaje a este pionero de la poesía oral “nicaribeña”, personaje polifacético, inventor de neologismos y de sonidos, creador de

un “palabrario”, poemarios, canciones y trabalenguas de denuncia social y, a la vez, de celebración de sus raíces étnicas y culturales.

En *Pikineras* (2012), Rossana Lacayo presenta el doble enfrentamiento de las mujeres recolectoras de mariscos: contra las grandes empresas y contra la creencia de los hombres de que las mujeres no pueden trabajar mientras menstrúan. En *Las mujeres de Wangki* (2017), cuyas protagonistas son miskitas y mayangnas, se muestra la triple marginación que enfrentan como mujeres indígenas pobres. El filme denuncia la vulneración de los derechos de las mujeres organizadas y los esfuerzos organizativos para oponerse al machismo y a la violencia de género. Antes de la película *Dos aguas* (2015), situada en el Caribe costarricense y dirigida por Patricia Velázquez, se habían realizado un par de filmes en el Caribe que acentuaban el exotismo de la región. A diferencia de dichas cintas, en la película de Velázquez los protagonistas son afrodescendientes y son el centro del relato, con sus tradiciones, lenguaje, religión y formas de vida. Si bien también se despliegan imponentes imágenes de la naturaleza, la selva, el mar, las playas y los animales, el filme exhibe y denuncia la pobreza de sus habitantes y el escaso desarrollo social y económico de la región.

Sofía Quirós ofrece un tratamiento novedoso del Caribe costarricense y de la población afrodescendiente en su ópera prima *Ceniza Negra* (2019). Esta se centra en la adolescencia de Selva y compone una poética intimista y onírica, cotidiana y trascendental a la vez, sobre el tema de la pérdida y la muerte, desde la óptica de la protagonista. La historia, que a ratos transcurre en la imaginación de los personajes principales, rehúye la exotización del paisaje y la idealización de las relaciones humanas. ¿Cómo enfrenta Selva el duelo de sus dos personas más cercanas desde un imaginario mítico y desde la visión de la muerte como transformación? La metamorfosis de la naturaleza y de la realidad es la vía para acceder a otro mundo y encarar la ausencia inminente.

En el filme predomina la cotidianidad de la niña con su abuelo y su compañera Elena. El contexto de pobreza está acompañado de la selva –casi siempre fotografiada de noche y de la que surgen serpientes–, del sonido del mar y de la imaginación del abuelo. A este mundo precario se une una dimensión mágica en la que la niña se comunica con una amiga imaginaria que la ayuda a superar el tránsito. Ese mundo mágico le permite a Selva acompañar a su abuelo en el pasaje a la muerte y continuar con su vida. El tratamiento del paisaje se presenta de forma poética, con verdes y azules sobre los cuales se dibuja el rostro de la niña. Como pocas veces en el cine centroamericano, el filme incursiona en temas complejos con humor y desenfado y aporta una dimensión mágica dosificada a una historia de aprendizaje sobre la adultez y la aceptación de la muerte.

## El espejo originario

Invisibilización, exotismo, folclor y silencio han sido las características de la representación de los indígenas en el cine guatemalteco, a pesar de las particularidades multiétnicas y multiculturales de su población. Este modelo se quiebra en *Distancia* (2011) de Sergio Ramírez, *Polvo* (2012) de Julio Hernández,

*La casa más grande del mundo* (2015) de Ana V. Bojórquez y Lucía Carreras e *Ixcanul* (2015) de Jayro Bustamante. Los protagonistas de estas películas son campesinos indígenas cuyas voces han sido históricamente cercenadas.

*Distancia* relata el viaje de Tomás Choc, quien perdió a su familia durante la guerra y cuya hija de tres años fue secuestrada por el ejército. Veinte años después, localiza a la hija y el padre emprende un largo viaje para reencontrarla. En un diario con trazos infantiles y dibujos, Choc cuenta la historia de guerra y de separación como testimonio de lo sucedido y de su búsqueda. El reencuentro es inicialmente difícil –padre e hija hablan lenguas mayas distintas– y, al final, emergen las emociones y el amor. *Distancia* está construida sobre planos largos, abiertos y dilatados, en los que los personajes aparecen perdidos en medio del enorme paisaje. La cámara estática es parte del escenario y muestra reiteradamente los diversos medios de transporte que utiliza Choc para llegar hasta donde se encuentra su hija, en una repetición que pareciera infinita. A los planos abiertos se oponen los primeros planos –también estáticos– de su rostro. Se reiteran como puntos de anclaje del discurso y, a la vez, como compendio del filme: un semblante indígena que por fin colma la pantalla, una mirada serena, un rostro surcado de arrugas, un sombrero. El contraste entre el inmenso paisaje recorrido y el primer plano del rostro simboliza el largo camino hacia el encuentro, sembrado de escollos, y la emoción contenida que explota en el abrazo final.

La indagación de un hijo que rastrea el cuerpo de su padre asesinado durante la guerra se muestra en *Polvo*. El joven debe convivir en el pueblo con la persona que delató a su padre. La herida abierta llena al protagonista de ira y odio constantes. En una puesta en abismo, Julio Hernández Cordón propone una mediación, una autorreflexión sobre su propio trabajo como “filmador”, al mezclar dos líneas narrativas: la indagación inicial y la historia de una pareja de documentalistas que pretende contarla. La cámara se sitúa lejana y estática, a la manera de un documental que no se inmiscuye en el relato ni provoca emociones en el espectador; no se utiliza música y los primeros planos son pocos. Las imágenes son inconexas y su narrativa –igualmente fragmentada– sigue una concatenación que el espectador debe unir. Esta es una película del desencanto que destaca la incomunicación del protagonista, incluso con su propio pasado.

*Distancia* y *Polvo* son textos multiculturales que ponen en pantalla la dificultad de la Guatemala ladina para concebirse como un país heterogéneo y diverso en términos culturales, étnicos y lingüísticos. Si el espectador se identifica, lo hace con el indígena, el protagonista de ambos filmes. La cámara procura un respetuoso alejamiento entre espectador y personaje, estableciendo una mirada distante y estática, con preeminencia de tomas abiertas y el rechazo de las fórmulas clásicas de manipulación de las emociones, como la música o los primeros planos. El público es modelado para no caer en la mirada dominante. El ritmo de los filmes, con tomas largas y tiempos morosos, también apuesta por ese distanciamiento entre el espectador y la historia.

Ana Virginia Bojórquez y Lucía Carreras realizaron *La casa más grande del mundo* (2015) en la comunidad maya de la etnia mam, al noreste de Guatemala. En el filme, parcialmente hablado en mam, el paisaje infinito de las mon-

tañas confundidas con la niebla parece ser el protagonista. La historia se sitúa en un pequeño pueblo donde los hombres han emigrado y las mujeres se ocupan de todo. Rocío, de escasos diez años, es responsable del rebaño de ovejas que es el sustento de su familia, integrada por su madre –a punto de dar a luz– y su abuela. La niña enfrenta múltiples peligros y miedos, transita por un espacio enorme, a través de cortinas de niebla y sobre un puente colgante que la lleva a lugares desconocidos y a crecer. Así, la vida de una pequeña niña se convierte en una historia universal.

*Ixcanul* –que significa “volcán” en kaq’chikel– es la ópera prima de Bustamante. Hablado en lengua maya en casi su totalidad, *Ixcanul* presenta la historia de María, condenada a un matrimonio de conveniencia para mantener el trabajo de su familia. El filme inicia con el ritual de engalanar a la joven para entregarla en compromiso al capataz de la finca, Ignacio, un viudo con varios hijos. María trata de romper el cerco de su destino, pero el sistema patriarcal dominante, su pobreza, las tradiciones de su comunidad y su desconocimiento del español le impiden liberarse. El volcán se erige como símbolo del poder de la tierra, de un estado de permanente erupción que podría asimilarse al de la joven protagonista. También es la frontera entre el mundo “primitivo” de María y la “civilización”. Si bien el personaje de Juana, la madre de María, representa la fuerza y el tesón femeninos, su voz no se escucha por la tergiversación de la lengua que realiza el único personaje bilingüe, Ignacio, quien acomoda la historia a su conveniencia personal. El no reconocimiento del Estado guatemalteco de su carácter multilingüe –lo que implica racismo e invisibilización de la mayoría de su población– impide que la mujer indígena pueda optar por una mejor vida y continúe siendo parte del sistema patriarcal dominante. El filme cierra con una toma semejante a la del inicio –un plano medio de María siendo nuevamente arreglada por su madre–, esta vez para la entrega definitiva al hombre como única forma de mantenimiento socioeconómico de la familia.

En Panamá, Ana Elena Tejera evoca los rituales de la comarca Guna Yala en *Panquiaco* (2020), en una mezcla de ficción y documental construida a partir de una mirada onírica, entretrejida con retazos de carácter antropológico, que rechaza el exotismo. El filme recrea el viaje físico y emocional de Cebaldo, un indígena panameño que emigró a Portugal y regresa a su comunidad. El retorno de Cebaldo, su nostalgia, soledad y desarraigo, se mezclan con las tradiciones de su pueblo. El título es un homenaje a las culturas invisibilizadas por la colonización. Según la leyenda, Panquiaco condujo a Vasco Núñez de Balboa al descubrimiento de “la Mar del Sur”.

## Cine, género y feminismo

Durante el siglo XX, muy pocas mujeres fueron directoras y no fue sino hasta la década de 1980 cuando algunas jóvenes realizaron documentales. Las primeras directoras fueron María José Álvarez, en Nicaragua, y Patricia Howell, en Costa Rica. Nicaragua, en plena euforia tras el triunfo de la revolución, fundó el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE) con el propósito de documentar los

logros de la nueva sociedad. En esta etapa, Álvarez se inició en la dirección de noticieros. A ella se sumaron Martha Clarissa Hernández y Rossana Lacayo.

Patricia Howell, entonces realizadora del Centro de Cine de Costa Rica, filmó el primer documental basado en estudios de género, *Dos veces mujer* (1982), sobre la doble explotación de las mujeres en su trabajo remunerado y en las labores domésticas. *Íntima raíz* (1984) es una ficción que muestra un paralelismo entre la conquista de América y la violación de la mujer indígena. Howell es la primera cineasta que se identifica a sí misma como feminista y, por esta vía, continúa su trabajo documental.

Ya a finales de la década de 1990, surgieron otras jóvenes que concluyeron sus estudios cinematográficos fuera de la región y se integraron desde sus propias estéticas y propuestas temáticas. A partir del año 2000, el cine realizado por mujeres ha tenido un auge sin precedentes y se ha proyectado en los principales festivales del mundo. Estas realizadoras han abordado una temática amplia desde sus subjetividades. En la ficción se ha privilegiado la relación con el cuerpo, el surgimiento del deseo, la experimentación sexual, el proceso de crecimiento y la vejez, entre otros temas. Desde el cuestionamiento de la institución familiar y la desmitificación de la figura materna, han indagado sobre el abuso intrafamiliar y la violencia institucional y han sido las primeras en abordar temas como el aborto y el infanticidio. Las estéticas varían desde planteamientos realistas con narrativas aristotélicas hasta propuestas en las que lo onírico y lo sensorial se combinan con estructuras complejas.

### Fracturas en la sociedad patriarcal

Pituka Ortega puede considerarse pionera en el tratamiento del abuso infantil, la violencia doméstica y la homosexualidad, temas poco tratados en nuestro cine hasta entonces. *El mandado* (1998) problematiza tanto la familia como institución de una clase social aburguesada y frívola como la Iglesia católica. El silencio, lo no dicho y lo que se oculta –el abuso sexual que sufre la niña, la homosexualidad del tío– son las claves. El inicio y el final de la película –que se desarrolla en un *flashback*– enmarcan la historia en una iglesia donde la niña, ya mujer, asiste a un entierro. Hombres con perros –símbolos del abusador– se pasean frente al templo y muestran que el abuso sexual no solo sigue existiendo, sino que se multiplica. En 1999, Ortega realizó *Sacrifictum* –híbrido entre ficción y documental– y lo ubicó en el Centro de Resocialización Femenina. Presentó los testimonios de dos mujeres que cometieron homicidios para defenderse de la violencia de sus parejas, así como una línea dramática en la que se desarrolla el mismo tema.

Florence Jaugey es también una de las primeras cineastas en abordar la violencia intrafamiliar. *El día que me quieras* (1999) denuncia esta temática en Nicaragua, por medio de casos de agresión, violación e intento de asesinato, presentados por mujeres e hijos contra sus propios padres. Los hombres hablan de sus mujeres como posesiones y, en ocasiones, las víctimas retiran la acusación contra sus esposos o padres, por temor a represalias o por su dependencia

económica. A su vez, las madres de los victimarios defienden a sus hijos agresores, ya que se encuentran inmersas en el mismo modelo patriarcal.

Jaugey retoma estos temas en el largometraje *La Yuma* (2009) y cuestiona la maternidad como institución y el mito de la madre protectora: la madre de Yuma prefiere mantener a un chulo que cuidar a sus hijos. Este cuestionamiento de los valores patriarcales de la abnegación maternal también se subvierte en *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga y *Cápsulas* (2010) de Verónica Riedel, películas en las que las madres ponen en riesgo a sus hijos y son los padres quienes asumen el lugar de la responsabilidad y el afecto.

Yuma es una joven boxeadora de un barrio marginal que, gracias al deporte, piensa poder salir del mundo que la rodea: un padrastro abusador, mantenido por la madre, unos amigos que forman una pandilla, drogas, violencia y crimen. Yuma es fuerte y, a la vez, tierna con sus hermanos y buena amiga de quienes la quieren. Conoce a Ernesto, un estudiante que la ve como a un espécimen raro y se interesa por ella. Se involucran sentimentalmente, aun cuando representan dos mundos incapaces de comunicarse entre sí. Mientras Yuma lucha por salir de la miseria, Ernesto sueña con irse a Estados Unidos. Los pandilleros, al darse cuenta de la relación, agreden a Ernesto y lo alejan de la muchacha. Yuma no se rinde, asume a sus hermanos menores y se integra a un circo pobre, donde sigue boxeando en un intento de comenzar una nueva vida. La estética del filme se acerca al documental, combina acertadamente actores naturales con profesionales y presenta un retrato realista de los barrios en los que se mueve la joven, con calles polvorientas, ventas ambulantes y hacinamiento.

El tratamiento de la violencia en sus distintas formas es una de las principales características del cine centroamericano. Camila Urrutia no duda al afirmar: “No hay mujer que no haya sufrido violencia en el mundo, y ni qué decir aquí [Guatemala]” (Ortiz). Su ópera prima, *Pólvora en el corazón* (2019), presenta esta violencia de manera realista y visceral. La estética es la de un cierto realismo sucio y la cámara muestra tanto la furia explícita como la ira contenida. Claudia y María son dos jóvenes independientes que recorren la ciudad en motocicleta y se aman con desenfado. Una noche sufren una agresión sexual por parte de una banda y la pareja se separa paulatinamente ante dos modos distintos de reaccionar ante el trauma. Mientras una quiere olvidar y continuar con su vida, la otra consigue un arma y está dispuesta a todo. Ambas quedan atrapadas en la red de la violencia masculina, en lo que parece una analogía de la realidad política guatemalteca.

A pesar de estar basada en una historia real, la aproximación de la salvadoreña Brenda Vanegas a la violencia y la maternidad no deseada es poética y simbólica. *Todos los peces* (2022) cuenta la historia de una niña de zona rural que intenta recuperar a sus seis hermanos, pues el Estado se los quitó a su madre. La relación de la mujer con sus hijos está marcada por el desapego y el padrastro la alienta a venderlos. Ante la insistencia de Lucía por conocer el paradero de sus hermanos, la madre no da explicaciones y el padrastro la agrede con saña. La niña se aleja de ese entorno familiar, trabaja y, después de encontrarlos en un hogar de acogida, los asume como si ella fuera su verdadera madre. El lenguaje

filmico está construido a partir de imágenes de la naturaleza en sus distintas facetas: desde el fluir del agua, como centro y apoyo para Lucía, hasta las duras rocas en las que la niña da a luz a su propia hija. Son imágenes que sugieren la soledad, el abandono, la miseria y la violencia y que se suman a una voz cantarina que, con palabras sencillas y metáforas de “sapos que lloran” y “niños peces”, cuenta cómo Lucía pasa de ser hermana mayor a madre.

## Reconfiguraciones de la figura materna

En 1997, Hilda Hidalgo (en codirección con Felipe Cordero) filmó *Bajo el limpido azul de tu cielo*,<sup>1</sup> un documental sobre las madres infanticidas, en el que se confrontan los prejuicios sobre las madres que matan a sus hijos con los estudios psicológicos que explican cómo estos casos suceden por falta de educación sexual.

Dentro de esta temática, destaca el caso de *Medea* (2017) de Alexandra Latishev. La película presenta a María José en una estética opresiva, mediante una pantalla cerrada como metáfora del útero, poca música y colores fríos con predominio del blanco. La protagonista es una joven embarazada que vive una vida aparentemente normal –deportes violentos, alcohol, drogas y sexo casual– obviando su estado, del que jamás se habla. En su cuerpo, se negocia su deseo frente a las imposiciones colectivas. No hay condena social ni moralismo en la película porque nadie parece percibir la gravidez de la protagonista, en alusión a la indiferencia ante el embarazo adolescente y el aborto clandestino que se da en la sociedad centroamericana. La joven es invisible para su familia y amigos –casi siempre posicionados en los límites del encuadre– y es en el espacio cerrado del baño donde la vemos con el rostro desfigurado y escuchamos sus gemidos y su llanto por el dolor del parto. Un baño impecablemente blanco, solo manchado de sangre. María José limpia, recoge una bolsa de basura y, días después, la lanza a un río. Se rapa la cabeza, se transforma. El dolor y la soledad se nos muestran a través del vidrio de la ducha donde su rostro se deforma. El filme cierra con María José de espaldas, confundándose en la multitud anónima. Esta *Medea* contemporánea se presenta como un símbolo de libertad y autonomía.

A diferencia de la película costarricense *Medea* en la que el aborto no se plantea, en *Aurora* (2021) de Paz Fábrega –también costarricense– este es el elemento desencadenante. *Aurora* aborda otros dilemas de la maternidad no deseada. Yuli, una adolescente desesperada que intenta abortar, encuentra apoyo en Luisa, una profesora de arte del colegio al que asiste, y no en su familia católica de clase media. Yuli y Luisa, pese a sus diferencias –edad, clase social–, establecen un vínculo ambiguo en el que no se aclara si hay una proyección de Yuli hacia Luisa o viceversa. No se evidencia en Luisa el deseo de ser madre –su reloj biológico la apremia–, ya que parece a gusto con su soledad y su arte. Yuli está rodeada de gente que la ama –familia y amigos– pero sabe que con ellos no tendrá elección. Cuando la madre descubre el embarazo, la fuerza a no entregar en adopción al bebé, como le había sugerido Luisa, y a aceptar su “obligación”

<sup>1</sup> El título alude a una frase del Himno Nacional de Costa Rica.

de ser madre, aunque no quiera. Como dicta una ley no escrita, deberá abandonar el colegio, trabajar y encargarse del hijo. Con la estética minimalista de Fábrega, el filme destaca por la luminosidad y la calidez de la relación entre las protagonistas que experimentan juntas un trozo de vida.

El documental *Cachada* (2019) de Marlen Viñayo discute la penalización del aborto en El Salvador, país que tiene una de las leyes más restrictivas del mundo contra el aborto, y plantea una oportunidad –el significado de “cachada” en el habla local– para transformar el machismo feminicida en un sentido de pertenencia y autonomía. El documental cuenta la historia de cinco vendedoras ambulantes y una directora teatral que forman un grupo y escenifican las agresiones sufridas desde la infancia, en un tono catártico y reivindicativo. Una de las mujeres confiesa que no quería ser madre de nuevo –por sexta vez– y que no tuvo otra salida: “[...] para eso uno es mujer. Porque me obligaron a tenerte. Porque me violaron y si abortaba me podían condenar a treinta años de cárcel. Y tuve miedo. Y al final, ya te amaba” (1:06:47 – 1:07:12).

El documental *Fly so far o Nuestra libertad* (2019) de Celina Escher puntualiza el tema de las duras sanciones contra el aborto en El Salvador y sigue a Teodora Vásquez, quien fue condenada a treinta años de prisión por haber sufrido un aborto espontáneo. Vásquez se convirtió en la portavoz de una serie de mujeres en prisión acusadas por la misma razón. Fue liberada tras casi once años de cárcel y se convirtió en activista por los derechos de las mujeres. En el filme, no solo se muestra el proceso judicial de Vásquez, sino que también se evidencia la relación de solidaridad y amor construida por las mujeres en prisión.

La guatemalteca Anaïs Taracena, la hondureña Jennifer Ávila y la salvadoreña Marcela Zamora realizaron cuatro documentales cortos sobre el embarazo no deseado y la violencia contra la mujer como parte de la iniciativa lanzada por la Asociación de Amigos de Plaza Pública, una asociación guatemalteca, en alianza con Planned Parenthood Global. En los documentales, se mezclan el teatro y el cine al recrear historias reales con la ayuda de actrices profesionales.

En *Maura Vega* (2018), Zamora pone en escena –teatral y visual– la historia de la madre de Rut y Magdalena, integrantes de La Cachada. Mediante un juego de cámaras, vestuario y algunos pocos elementos sobre un escenario vacío, las dos actrices van interpretando diversos momentos de la vida de su madre. Al final, Maura se une a sus hijas rompiendo la ilusión del juego.

En *Espejos* (2018), Ávila muestra la historia de uno de los tantos embarazos adolescentes en Honduras, producto de la pobreza y de la violencia intrafamiliar. La protagonista no tiene salida, no estudió, no puede mantener a su hijo, siempre se ha sentido atrapada y, como muchas, no puede elegir. La directora sitúa al personaje en su habitación y va intercalando su relato con detalles de objetos –ropa, juguetes, cepillos, zapatos– que la rodean, construyendo así una atmósfera opresiva que enfatiza la sensación de encierro.

Taracena realiza dos cortometrajes, *Entre voces* (2018) y *Ruch'ilonik ri k'salem (Desenredar el ser)* (2018). En el primero, una mujer relata –mientras ve fotos de un viejo álbum– cómo se convirtió en madre a los trece años. Si bien

había pensado en dar el bebé en adopción, decidió crecer con él. Su temor era enfrentar la inevitable pregunta acerca del progenitor de su hijo. Pero la mujer ni miente ni oculta: “Mi papá es tu papá. Los dos tenemos el mismo papá” (4:15 – 4:20). *Desenredar el ser* muestra a una joven indígena que confiesa su temor a quedar embarazada joven, como su madre y su abuela. Después de agresiones del padre e intentos de abuso del padrastro, la mujer huye con un joven de 16 años que pronto empieza a beber, a celarla y a golpearla. La comunidad murmura: “Sos una vergüenza”, “Das lástima”, pero la joven tiene el valor de dejarlo y, junto a un grupo de mujeres, encuentra el placer del juego, el baile y el teatro. El cortometraje es parcialmente hablado en lengua maya quiché.

### Imaginación onírica y sensorialidad

A través de sus primeros cortometrajes, en particular *La pasión de nuestra señora* (1998), la costarricense Hilda Hidalgo introduce en el cine centroamericano la temática del deseo femenino y una poética de las sensaciones. Esta estética llega a su máxima expresión en la ambiciosa adaptación de la novela epónima de García Márquez, *Del amor y otros demonios* (2009) (ver Cortés), largometraje en el que el argumento, la fotografía, el ritmo y la dirección de arte están puestos al servicio de la imaginación onírica y de la sensorialidad.

Otras costarricenses, como Paz Fábrega, Antonella Sudasassi, Alexandra Latishev y Nathalie Álvarez –algunas ya mencionadas en este artículo–, han continuado la exploración del cuerpo desde temas y estilos distintos.

La ópera prima de Fábrega, *Agua fría de mar* (2010), rompe las estructuras tradicionales de la narrativa y, con una estética colmada de simbolismos, explora la complejidad femenina. Mariana y Rodrigo, una joven pareja próxima a casarse, viajan a la playa. Al llegar, se encuentran con Karina. Es una niña de siete años que ha huido de su familia, dice ser huérfana e insinúa que es abusada sexualmente. La pareja espera al día siguiente para encarar el asunto, pero la niña desaparece. A partir de entonces, Mariana experimenta una crisis; es como si el encuentro hubiera activado un trauma de su pasado. En lo que parece un retroceso a la infancia, se repliega en sí misma e incluso orina la cama. Decide buscar a la niña y descubre una realidad distinta: Karina está con su familia y no hay señales de abuso. La niña mintió, pero la duda está sembrada. La playa, en la que emergen cientos de serpientes, simboliza la violencia oculta en medio de la belleza natural.

Las imágenes de sensaciones táctiles son clave en la obra de Fábrega. *Viaje* (2015) muestra nuevamente un encuentro amoroso en el marco de una naturaleza exuberante, retratada en blanco y negro, lo que resalta las texturas y los pequeños detalles, así como el espesor del agua. Luciana y Pedro se conocieron en una fiesta de disfraces. Como en un juego, deciden hacer el amor, advirtiéndose mutuamente que odian los compromisos, la familia y los hijos. Son libres. La naturaleza refleja el interior de la pareja: el erotismo surge de las miradas, los sonidos, la lluvia, la sensualidad de las plantas dormilonas que se cierran al tacto, los pequeños hongos que surgen de los árboles. Dos días después, el

deseo se ha transformado en un vínculo, eso que llaman “amor”. Sin embargo, Luciana tiene un viaje pendiente y se aleja de Pedro, sin volver a ver hacia atrás.

En el caso de la cineasta Antonella Sudasassi, la sexualidad femenina es una constante en la trilogía integrada por un cortometraje sobre el despertar sexual en la infancia, un largometraje de ficción sobre el deseo en una mujer casada y un documental sobre la sexualidad de mujeres mayores de 65 años. El filme central, *El despertar de las hormigas* (2019), se ubica en un pueblo rural y presenta a una familia joven y tradicional: Isabel y Alcides, con sus dos niñas. Isabel cumple con las reglas establecidas como buena madre, buena esposa y buena nuera, hasta que la presionan para que se embarace por tercera vez y así puedan tener al ansiado varón. Con una poética minimalista, intercalada en ciertos momentos con metáforas oníricas, se pone en escena el verdadero deseo de la protagonista: desarrollarse profesionalmente y disfrutar de su sexualidad a plenitud. El marido, un “buen hombre” tradicional que no sabe ni siquiera dónde están los platos de la comida, hace el amor y cae rendido mientras Isabel se masturba a solas. El filme se nutre de imágenes sensoriales que rompen la monotonía de lo cotidiano: Isabel introduce sensualmente sus manos en el pastel que está preparando y lo destroza, o se deleita con la textura de las telas que compra. Su larga cabellera, usualmente símbolo de feminidad, más bien representa la carga de las labores domésticas, la crianza de las hijas y la costura, actividad necesaria para redondear la economía familiar. Isabel no se rebela; simplemente toma decisiones: le corta el pelo a sus hijas, en alusión a la ruptura con las normas patriarcales, y le dice a su marido, de forma decidida, que se niega a tener más hijos. El público, acostumbrado a la violencia machista, espera una agresión como respuesta, pero el acierto del filme radica en presentar a Alcides como producto de una cultura patriarcal, no como un agresor.

*Memorias de un cuerpo que arde* (2024), también de Sudasassi, aborda la sexualidad de mujeres adultas mayores a través de tres historias reales. Las mujeres se remontan a sus recuerdos de infancia, al primer amor, a los descubrimientos de la sexualidad en la adolescencia y en el matrimonio. Pero estas historias también remiten a abusos, violaciones y castraciones propias de una sociedad patriarcal. Para recrear estas vidas, las historias aparecen dramatizadas por una sola actriz –una mujer de la que se desprenden muchas mujeres– por lo que el filme combina documental y ficción. Al inicio del filme, se muestra el mecanismo de su puesta en escena, un detrás de cámaras en una vieja casa en donde suceden todas las historias: desde la habitación de un matrimonio hasta un cine o una feria de pueblo. Es un caleidoscopio de recuerdos, deseos y secretos de mujeres que, finalmente, se convierten en agentes activas de su propia sexualidad.

*Clara Sola* (2021) de Nathalie Álvarez también toca el tema de la explotación sexual de una mujer de cuarenta años que vive con su castrante madre y su sobrina liberal en un pueblo del interior de Costa Rica. Clara es la “santa” del pueblo. Se dice que habla con la Virgen y que es capaz de curar. Es solitaria e introspectiva y la familia, que recibe ganancias de sus supuestos poderes, la viste de forma virginal e infantilizada. Clara posee una fuerza interior que se

funde con la naturaleza y, a veces, parece un animal salvaje. Cuando contempla a una pareja besándose en la televisión, desliza sus dedos por su entrepierna y su madre la castiga aplicándole chile picante a los dedos o quemándoselos. Clara acepta el castigo dócilmente y sigue tocándose. Con la llegada de Santiago, un trabajador apuesto y cálido, Clara se siente confundida y no tiene claro qué despierta en ella. Santiago reacciona con ternura ante la mujer y sus torpes intentos de feminizarse, pues la familia borró cualquier rastro de su sensualidad. Paulatinamente, Clara se rebela contra su papel de santa virginal y quiere disfrutar de su cuerpo. Álvarez construye un mundo multisensorial y poético en el que la naturaleza, los primeros planos de Clara y del mundo que la rodea son fundamentales. Cuando logra tocar su cuerpo deseante, lejos de la mirada materna, las luciérnagas se iluminan a su alrededor.

*Tengo sueños eléctricos*, de Valentina Maurel (2022), presenta la historia –un *coming of age*– de Eva, cuyos padres se han divorciado. Su madre impone los límites y es el padre, Martín, en una especie de segunda adolescencia, quien la lleva al borde del abismo en una espiral de poesía, noches de fiesta, drogas y violencia. Aunque el hombre siempre está al límite, Eva quiere vivir con él. La violencia es el eje que atraviesa el filme: un aprendizaje sobre cómo sobrellevar el dolor. ¿Hasta cuándo lo soportará Eva? Porque la rabia de Martín a veces es contenida, pero a menudo se desborda. Martín solo tiene a Eva y ella sabe que debe sobrevivir al amor y a la vorágine en la que vive su padre. La ópera prima de Maurel es valiente e intensa, osada, al proponer un tema controversial en una sucesión de imágenes que oscilan entre la brutalidad y la ternura, que no nos dejarán indiferentes.

## Del cuerpo y otros demonios

*Violeta al fin* (2017) de Hilda Hidalgo rinde homenaje a la mujer en su etapa madura, presentándonos a Violeta, de 72 años, dispuesta a romper todas las reglas. La vejez, como señala la directora, no es un concepto monolítico: Violeta se encuentra en su plenitud y, al fin, es dueña de su vida. Sus hijos y nietos la visitan regularmente; es propietaria de una casa con un hermoso jardín, al que se entrega como uno de sus mayores placeres; practica la natación y su relación con el agua muestra sus estados de ánimo, que van de la libertad y la fluidez al cansancio y la necesidad de acostumbrarse a su cuerpo. Se dedica a arreglar la casa gracias a la entrada económica que le proporciona el alquiler de habitaciones y es feliz. De súbito, se revela que su exmarido, en un acto de violencia típico de su generación, había hipotecado la vivienda a espaldas de la familia y Violeta está a punto de perderlo todo: sus recuerdos de vida y su independencia. Si pierde la casa, tendrá que irse a vivir con sus hijos y renunciar a sus planes de ser una mujer libre. En el filme, Violeta le prende fuego a la casa, librándose así de las ataduras del pasado para renacer. Agua y fuego se unen como elementos liberadores. La última imagen del filme muestra al agua convirtiéndose en luz. Violeta parece bailar mientras se quita los implementos de natación, se suelta el pelo y mira a cámara como si viera el mundo por primera vez. La estética de

*Violeta al fin* es pausada, sensorial e incluso contemplativa, con una narración hilvanada que nos lleva a un final sorprendente. El filme presenta momentos oníricos propios de la escritura filmica de Hidalgo, en la que las imágenes, más que los diálogos, cuentan la historia y envuelven al espectador en atmósferas sensoriales. Este es el ambiente en el que, al igual que en *Del amor y otros demonios*, Hidalgo presenta a mujeres que se rebelan contra sus destinos, ya sea en el siglo XVIII o en la actualidad.

*Dos Fridas* (2018) de Isthari Yasin plantea un acercamiento novedoso y complejo a la figura de Frida Kahlo. Al igual que la película *El camino* que ya comentamos, esta opera en varios registros que van del tratamiento intimista del dolor –un tema recurrente en la filmografía sobre la pintora– hasta la carnavalización y la apoteosis final, en la que una galería de personajes condensa una época legendaria de la cultura mexicana. Yasin rescata la anécdota de la enfermera costarricense Judith Ferreto, quien cuidó de Kahlo en sus últimos años, y la convierte en el centro de la simbiosis entre la artista y su cuidadora. La enfermera envejece y se convierte poco a poco en la enferma, mimetizándose y padeciendo en su propio cuerpo el dolor de Frida Kahlo. Ambos son cuerpos dolientes y, a la vez, gozosos. La poética del filme se construye de forma fragmentaria en un ir y venir de tiempos cruzados, entre el pasado y el presente. La densa escritura filmica de Yasin aprovecha retazos de memoria, imágenes evocativas y una fotografía de fuertes colores y texturas para celebrar el imaginario vital y estético de Frida Kahlo y de la cultura de la que formó parte.

El cine realizado por mujeres es una de las manifestaciones más interesantes de la producción audiovisual centroamericana. Las realizadoras han tomado las cámaras y, desde su mirada, no solo se han representado a sí mismas, sino que han denunciado la violencia y el abuso en los que están sumergidas nuestras sociedades. Han cuestionado los modelos tradicionales de mujer, madre y familia. El tratamiento de temas como el infanticidio, el aborto, la compleja sexualidad femenina y el dolor personal en la construcción de la memoria les ha dado un lugar sobresaliente en la cinematografía latinoamericana.

## Coda

Si bien Centroamérica está lejos de ser un espacio homogéneo y sus cines se definen siempre en función de su pertenencia a los Estados nacionales, existen muchas coincidencias en la producción audiovisual del istmo. Problemas y destinos comunes atraviesan estos países y las imágenes que los representan. Por razones de espacio, otras temáticas interesantes, como los problemas del narcotráfico y las pandillas, o las novedosas representaciones de las diversidades sexuales, no se abordaron en este escrito.

El cine regional aún se encuentra en proceso de construcción y ha empezado a situarse en el mapa del cine independiente. No obstante, está lejos de conseguir un público local o regional y nuestras pantallas siguen inundadas de productos de la cultura global. Este fenómeno, si bien sucede también en el resto del continente, es aún más abrumador en nuestros pequeños países. Quizá por

eso es tan significativa la voluntad de crear una cinematografía propia, como la que demuestran cineastas como Julio Hernández Cordón, Jayro Bustamante, Marcela Zamora, Florence Jaugey, Antonella Sudasassi y Abner Benaim, para citar algunos.<sup>2</sup>

## Obras citadas

- Acevedo, Izabel. *El buen cristiano*. Centro de Capacitación Cinematográfica, Foprocine, 2016. Película.
- Álvarez, María José, y Martha Clarissa Hernández. *Lady Marshall*. Luna Films, 1994. Película.
- Álvarez, María José, y Martha Clarissa Hernández. *Desde el barro al sur*. Luna Films, 2002. Película.
- Álvarez, María José, y Martha Clarissa Hernández. *The Black Creoles*, Luna Films, 2011. Película.
- Álvarez, María José, y Martha Clarissa Hernández. *Lubaraun*. Luna Films, 2014. Película.
- Álvarez, María José, y Eduardo Spiegeler. *Antojología de Carl Rigby*. Luna Films, 2019. Película.
- Álvarez, Nathalie. *Clara Sola*. Hobab, Laïdak Films, Need Productions, 2021. Película.
- Argueta, Luis. *El silencio de Neto*. Buenos Días, 1994. Película.
- Argueta, Luis. *Llamada por cobrar*. Maya Media Corporation, 2002. Película.
- Astorga, Laura. *Princesas rojas*. Hol y Asociados, La Feria Producciones, Suécinema, 2013. Película.
- Ávila, Jennifer. *Especijos*. Asociación de Amigos de Plaza Pública, Planned Parenthood Global, 2018. Película.
- Benaim, Abner. *Invasión*. Ajimolido Films, Apertura Films, 2014. Película.
- Bojórquez, Ana V., y Lucía Carreras. *La casa más grande del mundo*. Prisma Cine, Filmadora Producciones, Underdog, 2015. Película.
- Borrero, Carolina, Mon, Pinky, Franco, Luis, Benaim, Abner, y Pituka Ortega. *Historias del Canal*. Hypatia Films, Manglar Films, 2014. Película.
- Bustamante, Ana. *La asfixia*. Cine Concepción, Cine Murciélago, Nanuk Audiovisual, 2016. Película.
- Bustamante, Jayro. *Ixcanul*. La Casa de Producción, Tu Vas Voir Productions, 2015. Película.
- Bustamante, Jayro. *La Llorona*. El Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, La Casa de Producción, Les Films du Volcan, 2019. Película.
- Carrión, Gloria. *Heredera del viento*. Caja de Luz, 2017. Película.
- Castro Ríos. *Diciembres*. Milagros Producciones, 2018. Película.
- Cortés, María Lourdes. *Amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine*. México: Ariel, 2015. Impreso.
- Cuevas, Ana Lucía. “El eco del dolor de mucha gente”. Carpeta de presentación de la película. s. f. Colección personal de la autora. Impreso.
- Cuevas, Ana Lucía. *El eco del dolor de mucha gente*. Armadillo Productions, 2011.
- Díaz, César. *Nuestras madres*. Need Productions, Perspective Films, Proximus, 2019. Película.
- Escher, Celina. *Fly so far o Nuestra Libertad*. Pramfilm, Sugar Rush Productions, 2019. Película.
- Fábrega, Paz. *Agua fría de mar*. Les Films du Requin, Temporal Films, Tic Tac Producciones, 2010. Película.

<sup>2</sup> Para un estudio más detallado del cine centroamericano, consúltese la bibliografía recomendada que aparece inmediatamente después de las obras citadas.

- Fábrega, Paz. *Viaje*. Temporal Films, 2015. Película.
- Fábrega, Paz. *Aurora*. Temporal Films, 2021. Película.
- Fleming, Julia, y Carlos Solís. *Nica/ragüense*. Collagemedia, 2005. Película.
- Heredia, Paula. *Alborada*. Heredia Pictures, 2016. Película.
- Hernández Cordón, Julio. *Polvo*. Melindrosa Films, Tic Tac Producciones, Autentika Films, 2012. Película.
- Hidalgo, Hilda. *La pasión de nuestra señora*. Producciones Toro Amarillo, 1998. Película.
- Hidalgo, Hilda. *Del amor y otros demonios*. Alicia Films, CMO Producciones, 2009. Película.
- Hidalgo, Hilda. *Violeta al fin*. Cacerola Films, Producciones La Tiorba, 2017. Película.
- Hidalgo, Hilda, y Felipe Cordero. *Bajo el límpido azul de tu cielo*. Producciones Toro Amarillo, 1997. Película.
- Howell, Patricia. *Dos veces mujer*. Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 1982. Película.
- Howell, Patricia. *Íntima raíz*. Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 1984. Película.
- Jaugey, Florence. *El día que me quieras*. Camila Films, 1999. Película.
- Jaugey, Florence. *La Yuma*. Camila Films, Ivania Films, Wanda Vision S.A., 2009. Película.
- Lacayo, Rossana. *Pikineras*. Gota Films, 2012. Película.
- Lacayo, Rossana. *Las mujeres de Wangki*. Gota Films, 2017. Película.
- Lara, Katia. *¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe*. Terco Producciones, 2010. Película.
- Lara, Katia. *Berta soy*. Terco Producciones, 2022. Película.
- Latishev, Alexandra. *Medea*. Grita Medios, 2017. Película.
- Maurel, Valentina. *Tengo sueños eléctricos*. Wrong Men North, Geko Films, Tres Tigres, 2022. Película.
- Moncada, Mercedes. *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*. Bambú Audiovisual, IMCINE, Producciones Amaranta, 2012. Película.
- Ortega, Pituka. *El mandado*. Hypatia Films, 1998. Película.
- Ortega, Pituka. *Sacrifictum*. Hypatia Films, Jakan Films, 1999. Película.
- Ortega, Pituka. *Los puños de una nación*. Hypatia Films, 2005. Película.
- Ortiz, Alejandro. “La película *Pólvora en el corazón* se proyectará en España”. *Prensa Libre*. 18 de noviembre. Web.
- Programa Ibermedia. “Abner Benaim habla de ‘Invasión’ y de la mala memoria colectiva panameña”. 2015. s.p. Web.
- Quirós, Sofía. *Ceniza Negra*. Sputnik Films, Murillo Cine, La Post Producciones, 2019. Película.
- Ramírez, Sergio. *Distancia*. Producciones Concepción, 2011. Película.
- Riedel, Verónica. *Cápsulas*. Anver Films, 2010. Película.
- Stelzner, Uli. *Asalto al sueño*. Iska Cine, 2006. Película.
- Stelzner, Uli. *La Isla. Archivos de una tragedia*. Iska Cine, 2009. Película.
- Sudasassi, Antonella. *El despertar de las hormigas*. Betta Films, Solita Films, 2019. Película.
- Sudasassi, Antonella. *Memorias de un cuerpo que arde*. Playlab Films, Substance Films, 2024. Película.
- Taracena, Anaïs. *El silencio del topo*. Asombro Producciones, Colet&Co., Ek Balam Producciones, 2021. Película.
- Taracena, Anaïs. *Entre voces*. Asociación de Amigos de Plaza Pública, Planned Parenthood Global, 2018. Película.

- Taracena, Anaís. *Ruch'ilonik ri k'salem (Desenredar el ser)*. Asociación de Amigos de Plaza Pública, Planned Parenthood Global, 2018. Película.
- Tejera, Ana Elena. *Panquiaco*. Too Much Productions, Animal, Mestizo Cinema, 2020. Película.
- Urrutia, Camila. *Pólvora en el corazón*. Curuxa Cinema, 2019. Película.
- Vanegas, Brenda. *Antes la lluvia*. Encantada por la Vida, 2021. Película.
- Vanegas, Brenda. *Todos los peces*. Encantada por la Vida, 2022. Película.
- Velázquez, Patricia. *Dos aguas*. Tiempo Líquido, Igolai Producciones, 2015. Película.
- Viñayo, Marlen. *Cachada*. La Jaula Abierta, 2019. Película.
- Yasin, Ishtar. *El camino*. Producciones Astarte, Dart/Cinequanon, Gedeon Programmes, 2009. Película.
- Yasin, Ishtar. *Dos Fridas*. Cine Feral, Producciones Astarte, 2018. Película.
- Zamora, Marcela. "El cuarto de los huesos". Carpeta de presentación de la película sin publicar. s. f. Colección de la autora. Impreso.
- Zamora, Marcela. *María en tierra de nadie*. Idheas, 2011. Película.
- Zamora, Marcela. *El cuarto de los huesos*. Sandía Digital, LA, Trípode Audiovisual, 2015. Película.
- Zamora, Marcela. *Los ofendidos*. Kino Glaz, 2016. Película.
- Zamora, Marcela. *Maura Vega*. Asociación de Amigos de Plaza Pública, Planned Parenthood Global, 2018. Película.

## Bibliografía recomendada

- Barillas, Edgar. "Representaciones de los pueblos indígenas en el cine guatemalteco contemporáneo (1994-2011): Permanencias y cambios". *Revista Centroamericana de Estudios Culturales* (2012): 88-98. Impreso.
- Caballero, Rufo, ed. *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe. Avances de Investigación 5*. Madrid: Fundación Carolina, 2006. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus, 2005. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. "Mujer y madre en el cine centroamericano". *Cinémas d'Amérique latine* 22 (2014): 153-165. Web.
- Cortés, María Lourdes. *Amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine*. México: Ariel, 2015. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: Uruk, 2016. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. "Filmmaking in Central America: An Overview". *Studies in Spanish and Latin American Cinema* 15.2 (2018): 143-161. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. "La recuperación de la memoria en el cine centroamericano actual". *Revista de Historia* 37 (2019): 111-130. Web.
- Cortés, María Lourdes, ed. *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2021. Impreso.
- Espinoza, Mauricio. "Círculos viciosos: migración y violencia en la narrativa y el cine trans-centroamericanos". *Ístmica* 19 (2016): 159-168. Web.
- García-Diego, Charo, ed. *Cine centroamericano y caribeño siglo XXI*. Sevilla: Extravertida Editorial, 2021. Impreso.

- Gianni, Silvia. "Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos". *Ístmica* 26 (2020): 125-141. Web.
- Grinberg Pla, Valeria. "Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada". *Revista Iberoamericana* 251 (2015): 539-553. Web.
- Grinberg Pla, Valeria. "Mujeres cineastas de Centroamérica: Continuidad y ruptura". *Mesoamérica* 55 (2013): 103-112. Web.
- Huezo-Mixco, Miguel. "El genocidio silencioso. *El cuarto de los muertos*". *El Faro* 1 de enero 2015: s.p. Web.
- Lucas Cajas, Cicibel. "Perfil del cine nacional en Guatemala". *Razón y palabra* 82 (2013): 148-170. Web.
- Mackenbach, Werner. "Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea entre una perspectiva interior y una perspectiva exterior". *Reflexiones* 82.2 (2003): 113-124. Web.
- Marroquín, Amparo. "Los regalos de Marcela Zamora". *El Faro* 26 de mayo 2016: s.p. Web.
- Poe, Karen, y Esther Gimeno. *Representaciones del mundo indígena en el cine latinoamericano contemporáneo*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2017. Impreso.
- Rodríguez, Ileana. *Modalidades de memoria y archivos afectivos: Cine de mujeres en Centroamérica*. San José: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz, 2020. Web.
- Russo, Eduardo, ed. *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*. Buenos Aires: Teseo y Fundación TyPA, 2010. Impreso.
- Soberón, Edgar. *Los cines de América Latina y el Caribe*. La Habana: Ediciones EICTV, 2012. Impreso.