

# CENTROAMERICANA

## 29.1

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



2019

# CENTROAMERICANA

29.1 (2019)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*Centroamericana* es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

#### *Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-9335-538-4

Actas del VII Coloquio-Taller de la Red Europea  
de Investigaciones sobre Centroamérica  
(RedISCA)

ESCENARIOS GLOCALES:  
LECTURAS DESDE CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

SARA CARINI - ALEXANDRA ORTIZ WALLNER - TANIA PLEITEZ  
(COORDS.)

10 y 11 de noviembre de 2016  
University of Liverpool

*Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.*

## ÍNDICE

DANTE LIANO

*Doña Gloria Guardia (in memoriam)*.....7

SARA CARINI, ALEXANDRA ORTIZ WALLNER, TANIA PLEITEZ VELA

*Centroamérica en movimiento. Introducción*.....9

DANTE BARRIENTOS TECÚN

*Por los intersticios y rincones de la literatura en Centroamérica. Autores olvidados y relecturas necesarias*..... 15

ANDREA CABEZAS VARGAS

*Las nuevas heroínas del cine centroamericano: de la historia a la ficción. Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas*..... 33

SARA CARINI

*«¿Has estado ya en Macondo?» Edición de textos caribeños en traducción y estereotipos. El caso de Rita Indiana* ..... 59

MICHELA CRAVERI

*La libertad creadora de Delia Quiñónez entre plantas, barro y cielo*..... 75

ANA LUCÍA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

*Familia y sistema moderno/colonial de género en Costa Rica*..... 97

EMANUELA JOSSA	
<i>Espacios fluidos/detenidos. Movimiento y detención en cuatro cuentos centroamericanos</i> .....	127
MARIE-CHRISTINE SEGUIN	
<i>Practicar el transtextual, el transgredir y el transferir en la poesía. Nuevos espacios imaginarios en poemas de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico</i> .....	149
SERGIO VILLENA FIENGO	
<i>La internacionalización del arte contemporáneo costarricense</i> .....	177
<i>Instrucciones a los autores</i> .....	207
Normas editoriales y estilo.....	207
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	209
Política de acceso y reuso.....	210
Código ético.....	210



LAS NUEVAS HEROÍNAS DEL CINE  
CENTROAMERICANO:  
DE LA HISTORIA A LA FICCIÓN  
*Transformación de los personajes femeninos en las últimas  
cuatro décadas*

ANDREA CABEZAS VARGAS  
(Université d'Angers)

**Resumen:** El presente artículo pretende brindar un panorama de la evolución que ha experimentado la representación de los personajes femeninos en el cine centroamericano desde la década de los años 70 hasta el periodo actual. Nos interrogaremos particularmente sobre la relación existente entre los personajes femeninos y su contexto histórico, así como el impacto que ha tenido la inserción de las mujeres en el medio cinematográfico regional, en cuanto a la evolución de los personajes femeninos, su toma de espacio en la pantalla y su protagonismo como personajes principales. Después de trazar un breve recorrido confrontando tanto el documental como la ficción con la realidad histórica del contexto centroamericano, prestaremos un especial interés al análisis comparativo entre las producciones de las últimas décadas con el de los personajes del siglo XXI.

**Palabras claves:** Centroamérica – Cine – Historia – Género – Personajes femeninos.

**Abstract:** «The New Heroines of Central American Cinema: from History to Fiction. The Transformation of Female Characters over the Last Four Decades». This article seeks to provide a panorama of the evolution in the representation of female characters in Central American since the 1970s. In particular, we examine the relation that exists between the female characters and their historical context, as well as the impact that the insertion of these women has had on regional cinematography in regards to the evolution of the female characters, how they are portrayed on the screen, and their importance as leading characters. After tracing a brief review associating both the documentary and the fiction film with the historical realities of the Central American context, we give special focus to a comparative analysis of film productions since the 1970s and the evolution of their characters into the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** Central America – Cinema – Genre – Female characters.

Desde que las mujeres cineastas empezaron a apropiarse del cine en Centroamérica, la visión de la mujer en la pantalla grande regional empieza a dar un giro progresivo en cuanto a la representación de los personajes, los temas abordados así como en cuanto a las estéticas narrativas y visuales. El presente artículo, inspirado y alimentado en gran parte por el material y los resultados de nuestro trabajo de tesis sobre el cine centroamericano contemporáneo, pretende en un primer lugar contribuir modestamente a los aportes ya realizados por María Lourdes Cortés y Valeria Grinberg Pla sobre la representación de la mujer en el cine centroamericano. En los artículos de Cortés “Mujer y madre en el cine centroamericano actual”<sup>1</sup> y “Centroamérica imágenes y mujeres”<sup>2</sup> así como en el de Grinberg Pla “Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura”<sup>3</sup> se despliega el interés pionero de un estudio académico de la representación de la mujer en la sociedad centroamericana. Estudios que en la escala internacional surgieron ya hace más de cincuenta años con los trabajos de las estadounidenses Molly Haskell<sup>4</sup> y Marjorie Rosen<sup>5</sup>, las británicas Laura Mulvey<sup>6</sup> y Claire Johnston<sup>7</sup>. Dichos

---

<sup>1</sup> M.L. CORTÉS, “Mujer y madre en el cine centroamericano actual”, *Cinémas d’Amérique latine*, 2004, 22, pp. 152-165.

<sup>2</sup> M.L. CORTÉS, “Centroamérica: imágenes y mujeres”, *InterCambio*, 2002, 1, pp. 63-81.

<sup>3</sup> V. GRINBERG PLA, “Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura”, *Mesoamérica*, 2013, 55, pp. 103-112.

<sup>4</sup> M. HASKELL, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* [1974], University of Chicago Press, Chicago 1987.

<sup>5</sup> M. ROSEN, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward/McCann /Georghegan, New York 1973.

<sup>6</sup> L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

<sup>7</sup> C. JOHNSTON, “Women’s cinema as counter-cinema”, en C. JOHNSTON (ed.), *Notes on Women’s Cinema*, SEFT, London 1973.

estudios se expandieron progresivamente en otros países y en particular en el medio de los estudios feministas sin tener repercusiones en Centroamérica hasta los años 2000, con los trabajos de las académicas anteriormente citadas. Pretendiendo completar los acercamientos de Cortés y Grinberg, nos interrogaremos particularmente: ¿en qué medida la inserción de las mujeres en el medio cinematográfico regional ha permitido la evolución de los personajes femeninos, su toma en el espacio de la pantalla grande y su protagonismo como personajes principales? Del mismo modo nos preguntaremos ¿qué relación existe entre la representación de los personajes femeninos y el contexto sociohistórico en el que fueron concebidos?

Para tratar de responder a dichas interrogantes, brindaremos, en un primer lugar, un panorama general de la evolución que ha experimentado la representación de los personajes femeninos desde el surgimiento de la expansión de lo que nosotros hemos denominado «cine nacional» (surgido a fines de los años 70) haciendo un recorrido hasta la época actual confrontando tanto las películas de ficción como los documentales con la realidad histórica del contexto centroamericano. Prestaremos un especial interés al análisis comparativo entre las producciones de los años 70, 80 y 90 con respecto a las representaciones de las heroínas del siglo XXI, periodo en el cual se constatan los cambios más trascendentales.

### *Figuras del patriarcado*

En la primera mitad del siglo XX, del esporádico cine centroamericano y salvo algunas excepciones, las películas realizadas en la región hasta los años 70 fueron centradas casi en su totalidad en personajes masculinos. Las mujeres ocupaban un papel secundario y en algunos casos casi nulo, como en el resto de la cinematografía mundial: «su presencia era a menudo la celebración de su

inexistencia»<sup>8</sup>. Asimismo los personajes femeninos encarnaban los valores de la mujer sumisa y abnegada, contaban con actitudes, costumbres y valores socialmente ‘correctas’ según las normas establecidas por la religión y la sociedad de la época<sup>9</sup>. Sin embargo, como lo señalan los estudios de Maulvey y Johnston en Inglaterra o los de Geniève Sellier y Noël Burch<sup>10</sup> en Francia, esto no difiere de la tendencia cinematográfica internacional de la época. Según Johnston el papel de la mujer en la pantalla grande, hasta los años 70, había servido para reforzar los estereotipos atribuidos a la mujer<sup>11</sup>. Los personajes femeninos que no entraban en estos patrones eran construidos a partir de lo que Laurent Jullier denomina «la unidad de opuestos»<sup>12</sup>, los cuales eran presentados como una figura antiheroica de la mujer. En el cine centroamericano los personajes femeninos que acompañaban al héroe vehiculaban los valores sociales, representaban el modelo costumbrista y folklórico reproduciendo el discurso oficial que predominaba en la época: la mujer campesina, trabajadora, ideal de abnegación arraigado al patriarcado.

En la década de los setenta, el cine en la región centroamericana comienza a experimentar un avance insólito, gracias a la creación de centros nacionales de cine subvencionados por el estado en los casos de Panamá, Costa Rica y Nicaragua, el GECU (1972) y el Centro costarricense de producción cinematográfica (1973), INCINE (en 1979) respectivamente, o por la creación de grupos de filmación creados con la ayuda internacional producto

---

<sup>8</sup> ID., extracto de un texto publicado en la plaqueta de *Notes on Women's*, SEFT, London 1973; editado nuevamente por el *British Film Institute* en 1975 y reproducido con el título de “Le cinéma des femmes comme contre-cinéma”, *CinémAction*, 1993, 67, p. 157.

<sup>9</sup> A. CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, thèse de doctorat en Arts (histoire, théorie et pratiques des arts), Université Michel de Montaigne, Bordeaux 2015, pp. 237-239.

<sup>10</sup> N. BURCH - G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Nathan, Paris 1996; G. SELLIER - N. BURCH, *Le cinéma au prisme des rapports des sexes*, Vrin, Paris 2009.

<sup>11</sup> JOHNSTON, *Notes on Women's*, p. 157.

<sup>12</sup> L. JULLIER, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris 2012, p. 44.

de los movimientos revolucionarios, como es el caso de Nicaragua y El Salvador. Sin embargo, con el surgimiento de los cines nacionales y el aumento de la producción local, en los años 70, el papel de la mujer en el cine regional no sufre cambios trascendentales. En este mismo sentido es de notar que pocas fueron las mujeres que incursionaron en la dirección fílmica. En esta década se destaca particularmente la directora del Centro costarricense de cinematografía, María de los Ángeles Moreno, quien fue la primera y única mujer centroamericana en haber realizado un documental durante la década de los 70. Su documental *A propósito de la mujer* fue realizado simbólicamente en 1975, año internacional de la mujer, con la intención de denunciar la opresión social infligida contra la mujer en Costa Rica. Bajo la misma línea de denuncia social pero esta vez bajo la cámara del nicaragüense Rafael Vargas Ruíz se filma en 1973, con una cámara de 16 milímetros, el cortometraje *Señorita*, el cual aborda los patrones sociales y particularmente religiosos impuestos a las jóvenes nicaragüenses de la época.

A excepción de estos documentales las escasas películas de ficción realizadas en este periodo particularmente en Guatemala (único país de la región en haber desarrollado un cine comercial gracias a su cercanía y sus relaciones privilegiadas con los estudios cinematográficos mexicanos y productoras como Pelmex)<sup>13</sup> tales como *Candelaria* de Rafael Lanuza (Guatemala, 1977) y *La muerte también cabalga* de Otto Coronado (Guatemala, 1976), cumplen con el modelo tradicional en el cual el papel protagónico es desempeñado por un personaje masculino. La trama de *Candelaria*, a pesar de llevar como título del film el nombre de un personaje femenino, gira alrededor de las aventuras y desaventuras de Juan Miguel, padre de familia, quien por razones económicas se ve obligado a marcharse a la ciudad en busca de trabajo dejando a su esposa Candelaria, y a sus dos hijos en el campo, con la promesa de buscarles una mejor vida. Después de experimentar múltiples infortunios en la ciudad y de pasar un periodo en la cárcel, Juan Miguel no deja de pensar en su amada

---

<sup>13</sup> M.L. CORTÉS, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2007, p. 203.

Candelaria. Por su parte, *La muerte también cabalga* gira en torno a los abusos cometidos en contra de las mujeres de un pueblo por parte de Borrayo, esbirro y socio de José, terrateniente explotador de campesinos. Este último perdona una deuda al humilde Lizandro a cambio de que se case con su hermana Isabel sin que ella comprenda el por qué debe casarse con este hombre. Dichas películas, notablemente influenciadas por el melodrama mexicano, presentan a la mujer bajo el prisma de una sociedad fuertemente arraigada al patriarcado y sirven de ejemplo para ilustrar algunos de los imaginarios sociales que se tenían de ella. En el primer caso la mujer campesina (madre y esposa abnegada) es presentada como un modelo e ideal de la sociedad mientras que, por el contrario, el personaje de 'la china' sirve de contraejemplo de los valores familiares y sociales. Razón por la cual después de haber vivido un gran número de aventuras, desdichas y de haber pasado por la prisión Juan Miguel está decidido a regresar junto a su amada esposa sacrificándolo todo por ella. En el segundo caso, la mujer es presentada como un personaje sumiso, débil, víctima de abusos físicos, verbales y sexuales. Ésta no solamente es sometida a la imposición del sistema patriarcal, en el cual el hombre decide el futuro de la mujer, sino que además debe esperar ser rescatada de sus desdichas por el personaje masculino presentado como salvador. Aunque la tentativa de venganza de una de las mujeres pretende romper con la cadena de abusos y sumisión cometidos al género femenino, dentro de la diégesis, el filme retrata la fuerte impronta del machismo y el paternalismo vigentes en los años 70. En estas películas, la construcción de los personajes femeninos pone de relieve imágenes estereotipadas de la realidad. Por un lado la joven, ingenua, hermosa y virtuosa mujer campesina (personaje a la vez idealizado e inspirado en el modelo religioso de los valores católicos) contrasta con el personaje de la china, una mujer 'liberal' 'sin valores sociales' que trae desdichas al hombre; por otro lado, el personaje femenino es representado en su invisibilidad, como lo sugiere Johnston, quedando ésta relegada al papel de 'objeto' y no de 'sujeto' de la acción. Esta visión de la mujer cambiará paulatinamente en el cine regional en las décadas siguientes.

### *De insumisas a guerrilleras*

Durante los años 80, con la expansión de las ideologías marxistas leninistas, la propagación de los movimientos revolucionarios y las guerras civiles en Nicaragua y El Salvador una nueva tipología de películas en torno a la guerra surge en la región. Bajo este género, y por la primera vez en la historia del cine en Centroamérica, las mujeres desempeñan personajes principales en la pantalla grande, encarnando así el rol de heroínas. El papel protagónico que liberan las mujeres dentro de los movimientos revolucionarios viene a romper con los roles tradicionales de la mujer en el seno de las sociedades centroamericanas. Lejos del papel tradicional de ama de casa y esposa, el cine registra y revela a través de diversos formatos (cortometrajes, medimetrajes, largometrajes documentales así como de películas de ficción) las nuevas tareas que desempeñan las mujeres durante la guerra. Cortometrajes documentales como *La mujer salvadoreña en la revolución* (El Salvador, ICSR, 1982), *Comité de madres* (El Salvador, SRV, 1984,) *Clelia* (El Salvador, SRV, 1983) o largometrajes como *La historia de María* de Pamela Cohen et Monona Wali (El Salvador, 1989) y *Mujeres de la frontera* de Iván Argüello (Nicaragua, 1986) están centrados plenamente en personajes femeninos y sus roles durante la guerra.

*Comité de madres* narra la lucha de un grupo de madres por encontrar a sus hijos desaparecidos estableciendo un paralelo con las mujeres de la oligarquía salvadoreña. El cortometraje documental *Clelia* presenta el testimonio de cinco mujeres guerrilleras quienes cuentan sus experiencias en prisión después de haber recibido la amnistía por parte del gobierno de la Unidad Nacional de Álvaro Magaña. Entre ellas, el documental rescata la figura de Lillian Mercedes Letona, conocida bajo el seudónimo de comandante Clelia, considerada por la guerrilla salvadoreña como una heroína de la guerra revolucionaria y asesinada en combate el 1° de agosto de 1983 contra las fuerzas revolucionarias y el gobierno de facto de El Salvador. *La Historia de María* se centra en la crónica del cotidiano de María Serrano, conocida como María Chichilco, comandante guerrillera. La película sigue el recorrido que realiza María, de pueblo en pueblo, por las montañas de Chalatenango. La cámara nos deja entrar en la esfera tanto pública como privada de María, madre y esposa, quien a los 39 años de edad decide convertirse en guerrillera mientras organizaba los

campesinos y formaba parte de la organización de la ofensiva militar que abrió las puertas para los históricos acuerdos de paz de 1992 con el gobierno salvadoreño<sup>14</sup>. Por su parte, *Mujeres de la frontera* es un largometraje de ficción basado en hechos reales que acontecieron en la ciudad de Jalapa en la frontera Norte de Nicaragua, específicamente en el pueblo de la Estancia durante la guerra civil nicaragüense. La película narra la historia de un grupo de mujeres quienes a causa de la guerra y tras haber sido desplazadas de sus pueblos encuentran refugio en la Estancia. Solas, ya que los hombres se encontraban combatiendo en las fuerzas revolucionarias (o habían sido asesinados), estas mujeres se hicieron cargo de todas las labores cotidianas incluyendo las de sobrevivencia para mantener a salvo a sus familias en una zona de guerra decretada de alto riesgo. La idea del filme le surgió al cineasta cuando visitó, en 1983, la región para la filmación del documental *Teotecacinte, el fuego viene del norte*. Dos años después logra concretizar su proyecto y realiza el rodaje entre los meses de diciembre de 1985 y marzo de 1986, la película fue estrenada el 9 de marzo de 1987 en conmemoración al día internacional de la mujer<sup>15</sup>.

Paralelamente a las películas centradas en personajes femeninos, otras películas sobre el tema de la guerra muestran de igual manera el papel protagónico e histórico que tuvieron las mujeres en los años 80. Este es el caso *En el nombre del pueblo* realizada por los estadounidenses Frank Christopher & Alex Drehsler (El Salvador, 1985)<sup>16</sup>, el documental filma la infiltración de estos cineastas extranjeros mientras siguen los pasos de la guerrilla salvadoreña

---

<sup>14</sup>J. FERRIGNO, “La Historia de María”, *El Tecolote*, 31 de mayo 2010. En línea <<http://eltecolote.org/content/es/artes-cultura/la-historia-de-maria/>> (consultado el 4 de abril de 2016).

<sup>15</sup>K. GAITÁN, “El largometraje Mujeres de la frontera, 31 años después regresa al escenario”, *La Prensa*, 3 de marzo de 2018. En línea: <[www.laprensa.com.ni/2018/03/03/cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario](http://www.laprensa.com.ni/2018/03/03/cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario)> (consultado el 4 de marzo de 2018).

<sup>16</sup>El título original de la película es *In the name of the people*, el documental fue filmado en El Salvador por los estadounidenses Frank Christopher y Alex W. Drehsler quienes durante 18 meses acompañaron las fuerzas rebeldes del FMLN.

durante su lucha contra las fuerzas armadas del país. En este recorrido los cineastas se encuentran con mujeres guerrilleras y no solamente capturan las imágenes de estas jóvenes en los campamentos durante los entrenamientos, sino que también entrevistan a algunas de ellas. Con el mismo interés, es filmado otro grupo de mujeres que colaboran en la logística de los campos, preparando los uniformes y la comida de la guerrilla. Otro ejemplo es la película *Nicaragua: No pasarán* del periodista y documentalista australiano David Bradbury (1984). Después de su llegada al país en 1983, Bradbury filma durante seis meses un trabajo documental sobre, según sus propios términos, «la guerra secreta» financiada por la CIA. En dicho material queda registrado igualmente de forma indirecta la participación de las mujeres en la guerra civil nicaragüense. En este mismo sentido se inscriben *La revolución cultural* de Jorge Denti (Nicaragua, 1980) y el *Noticiero n° 5: Campaña de alfabetización* de María José Álvarez (Nicaragua, 1980). En ambos documentales es demostrada la participación de las mujeres en las fuerzas revolucionarias no solamente como guerrilleras sino también como combatientes de la ‘anticultura’<sup>17</sup> y el analfabetismo. En la película *Tiempo de audacia* (SRV, El Salvador, 1983) se refleja la labor de las doctoras que formaban parte del FMLN y curaban a los guerrilleros heridos. Estos son solamente algunos de muchos otros ejemplos en los cuales el papel activo de la mujer quedó registrado ante las cámaras que grababan parte de la historia en construcción, aunque esto fuese en algunas ocasiones de forma esporádica.

Sin embargo, a pesar de que en la pantalla se vieron reflejados los roles fundamentales que desempeñaron las mujeres en los conflictos armados en Centroamérica y aunque la participación histórica de éstas es presentada en algunos documentales como una realidad plenamente asimilada y aceptada por los diferentes grupos sociales, la realidad fue muy diferente. La aceptación de la mujer no fue tan fácil y espontánea como lo dejan interpretar ciertos trabajos

---

<sup>17</sup> Léase el término anticultura como lo contrario a cultura, es decir la falta del «conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico», según lo dicta la definición de la Real Academia española.

filmicos. De hecho, la integración de éstas en el cine centroamericano se debe, por una parte, a la influencia de cineastas extranjeros. La llegada de documentalistas internacionales entre ellos las estadounidenses Pamela Cohen y Monona Wali así como la británica Jackie Reiter (quienes dedicaron una serie de reportajes y documentales a la participación de la mujer en la revolución) marcaron un precedente que vendrían a seguir las y los cineastas centroamericanos. Por otra parte, la presión de organismos de solidaridad internacional en querer mostrar el rostro femenino de la revolución en los países centroamericanos llevó a los diferentes grupos de cine de la región a integrar voluntariamente, y en ocasiones de forma edulcorada, las mujeres dentro de sus películas. Así lo confiesa el cineasta salvadoreño Guillermo Escalón:

Por esa razón nos putearon en varias proyecciones: “¡No se ven mujeres!”. En Nueva York, justamente, en el Consejo Mundial de Iglesias, que apoyaron, se pasó la película [La decisión de vencer] y alguna gente decía: “¡This is a macho trip!” (“¡Este es un delirio de machos!”). ¡Y sólo hombres! Y hay una escena en que Santiago habla y dice: “¡Compañeros en las trincheras, compañeros...” no sé qué putas y “compañeras en la cocina...”<sup>18</sup>.

Como lo testimonia Escalón, la aceptación de las mujeres dentro de los grupos guerrilleros fue primeramente para tareas de tipo doméstico como lo deja en evidencia el comentario de su compañero Santiago, del mismo se puede ver en algunos de los documentales citados anteriormente. Por otro lado, la integración de la mujer tuvo también razones estéticas así lo afirma Escalón explicando el por qué aparece Marcela, una joven que observamos en el documental *La decisión de vencer* enseñándole a un hombre cómo usar las armas. Según Escalón, la escena fue montada y la joven no sabía como usar un arma, la razón principal de haber utilizado su imagen en el documental no era

---

<sup>18</sup> J. ÁVALOS – R. GRÉGORI, “Guillermo Escalón: ‘II.1 Cine de guerra: *La decisión de vencer*’ (entrevista)”, *La Zebra. Letras y artes desde América, la Central*, 1 de enero de 2017. En línea: <<https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-ii-1-el-cine-de-guerra/>> (consultado el 3 de enero de 2017).

estratégica: «Sí. Esa escena es algo falso. Pero no se filmó para complementar la ausencia de mujeres... Eso se hizo porque ella era muy bella... Es que era bella... la Marcela... Es que Marcela era...»<sup>19</sup>. El comentario del cineasta deja en evidencia la utilización de la imagen de la mujer como elemento ‘objeto’<sup>20</sup>, según la definición de Mulvey, dentro de un mundo masculino donde la inclusión de la mujer es aceptada o justificada por sus méritos y atributos físicos, testificando (fuera de los elementos metafílmicos) parte de la verdadera realidad de la posición de la mujer en los años 80.

En la esfera social la implicación de las mujeres con la revolución no era consentida por parte de la mayoría de las familias. En el documental *En el nombre del pueblo* Julia, una de las jóvenes guerrilleras, afirma haber escapado de su casa para integrar el ejército rebelde ante la rotunda oposición de su familia, con la cual no volvió a tener contacto. En los primeros minutos del *Noticero n° 5: Campaña de alfabetización* una de las jóvenes entrevistadas comenta como su madre se oponía radicalmente a su participación en la campaña de alfabetización ya que consideraba que formar parte del movimiento revolucionario no solamente era peligroso, sino que también era tarea de hombres. Sin embargo, a medida que pasa el documental y particularmente en las escenas finales, el discurso inicial de reticencia cambia y escuchamos los testimonios de las madres de algunas de estas jóvenes quienes afirman sentir orgullo de la labor realizada por sus hijas dentro de la revolución. Este discurso de orgullo patriótico, manifestado por la participación activa de las mujeres por un cambio consecuente en los dogmas de la sociedad, fue el que contribuyó a movilizar y motivar a otras mujeres a integrar las fuerzas armadas revolucionarias. Manipuladas o no por la campaña de propaganda revolucionaria, lo cierto es que estas imágenes dejan ver fragmentos de dos realidades: la participación histórica de las mujeres en tareas tradicionalmente desempeñadas por hombres, así como la lucha de éstas por lograr un espacio en la construcción activa de la historia de sus países.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> MULVEY, *Visual and Other Pleasures.*

En el ámbito del cine (así como en el de la fotografía) pocas fueron las mujeres en integrar los equipos de filmación. En Nicaragua se destacan las cineastas María José Álvarez y la hondureña Martha Clarissa Hernández, así como la encargada de edición y montaje nicaragüense Katy Sevilla, en México la salvadoreña Katia Lara se inició al cine desde la red de apoyo internacional con Centroamérica. Ellas como otras mujeres tuvieron una tarea ardua para hacerse aceptar en un medio tradicionalmente de hombres:

Pero tuve que luchar mucho, los primeros dos, tres meses fueron de choque con el equipo de varones. Fue como irnos educando mutuamente, tuve que ser más tolerante y ellos tuvieron que darse cuenta de que tenían un problema de machismo muy fuerte<sup>21</sup>.

Entré a un mundo de machos. Mis compañeros eran como unos pitufos necios, unos machitos sueltos<sup>22</sup>.

Las dificultades encontradas por Álvarez y Montealegre en el ámbito del cine no fueron casos aislados. Por el contrario, estos son ejemplos de una realidad generalizada hacia diferentes ámbitos y en distintas escalas<sup>23</sup>. Pero con perseverancia y estoicismo ellas logran abrirse una brecha en el séptimo arte regional siendo un ejemplo para las futuras generaciones.

En términos generales, y contrariamente al cine costumbrista de las décadas anteriores, en el cine de los años 80 los personajes femeninos demuestran un carácter fuerte, decidido, al mismo tiempo que reivindican el querer cumplir un papel productivo en la sociedad y contribuir así a un cambio social. Tanto las películas de ficción como los documentales tienen por particularidad haber capturado un periodo histórico que marcó no solamente la historia regional

---

<sup>21</sup> A. CABEZAS VARGAS, entrevista a María José Álvarez, cineasta nicaragüense [material inédito], Managua, Nicaragua, 25 de julio 2012.

<sup>22</sup> C. SALINAS, "Las mujeres jugamos un papel importante en la revolución sandinista", *El País*, 1 de abril de 2015. En línea <[https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548\\_416185.html](https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548_416185.html)> (consultado el 27 de junio de 2016).

<sup>23</sup> Ver testimonios de otras cineastas en CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 195-196.

sino también la historia de las mujeres centroamericanas al enfrentarse y combatir contra el imaginario que se tenía de ellas.

### *Rompiendo el silencio*

Una película se convierte en un agente de la Historia en cuanto contribuye a una toma de conciencia.

(M. Ferro)

Una década después, la cual coincide con el advenimiento de la tercera generación internacional de feminismo, emerge una ola de cineastas centroamericanas diplomadas de escuelas internacionales quienes, después de haber realizado estudios en el exterior, regresan a sus respectivos países para transformar la concepción tradicional de hacer cine y con ellas la forma de representar a las mujeres en la pantalla grande. Entre ellas, se destacan las cineastas costarricenses Mercedes Ramírez<sup>24</sup> quien cursó estudios en el Instituto de cine de Berlín, Maureen Jiménez<sup>25</sup> en la Escuela Nacional Superior Louis Lumière de París, Alexandra Pérez<sup>26</sup> en la Universidad de Boston, Istar Yasin<sup>27</sup> en el Instituto de Arte de Moscú; así como las cineastas Gabriela Hernández<sup>28</sup>, Hilda Hidalgo<sup>29</sup> y la panameña Pituka Ortega<sup>30</sup> quienes se formaron en Cuba en la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de

---

<sup>24</sup> Ramírez se graduó de la Academia de Cine y TV de Berlín en 1984, pero no es hasta finales de los 80 que la cineasta regresa a Costa Rica iniciando su carrera como documentalista en los años 90.

<sup>25</sup> Jiménez cursó en la Escuela Nacional Superior Louis Lumière de París a finales de los 80 e inicia su carrera en cine en los años 90.

<sup>26</sup> Pérez obtuvo una maestría en Realización Cinematográfica en la Universidad de Boston en 1992.

<sup>27</sup> Yasin finalizó la maestría en Artes del Instituto Estatal de Cine de Moscú VGIK en 1990.

<sup>28</sup> Hernández concluyó sus estudios en la carrera de dirección de la EICTV en 1991.

<sup>29</sup> Hidalgo se graduó de la carrera de dirección de la EICTV en 1993.

<sup>30</sup> Ortega cursó el Taller de Escritura de guion impartido por Gabriel García Márquez en la EICTV en 1994.

San Antonio de los Baños). Esta nueva generación<sup>31</sup> de directoras junto con las cineastas ya consagradas de la década de los ochentas (las costarricenses María de los Ángeles Moreno quien estudió en la BBC de Londres y Patricia Howell en el London Film Institut, la nicaragüense María José Álvarez quien efectuó estudios de fotografía documental en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Boston y la hondureña Martha Clarissa Hernández quien se formó directamente en el departamento de investigación de INCINE) van a cambiar, más que la concepción de la representación de la mujer, el mutismo social frente a las problemáticas de género vigentes en la sociedad. Lejos del modelo homérico (en su concepción heroica) y la visión emancipadora que se desplegaba de las heroínas de la revolución, en las películas de la década anterior, los años noventa van a engendrar una serie de documentales que ponen de relieve la condición subyugada que todavía mantenía la mujer en las sociedades centroamericanas de la época. Es importante recordar que al final de la guerra civil en Nicaragua y en El Salvador la mayoría de las mujeres, vuelven a sus familias y a sus hogares para desempeñar la misma función social que habían ocupado antes de la guerra, la de esposas y madres.

En efecto, en la práctica y con el fin de la guerra la condición de la mujer no es significativamente diferente al del periodo anterior. Las problemáticas que acarrear a las mujeres siguen siendo las mismas. Es así como las cineastas de los años 90 se proponen denunciar una serie de temas tabú que habían sido ocultados hasta entonces en el plano social como en el ámbito cinematográfico. Si el carácter militante y de denuncia sobre la condición marginal de la mujer en la sociedad apareció ya en algunos documentales de épocas anteriores como *A propósito de la mujer* de María de los Ángeles

---

<sup>31</sup> Entiéndase aquí el término generación como la relación con el contexto de creación artístico, inscrito en un movimiento, es decir «el conjunto de una técnica en desarrollo» donde «cada generación aporta alguna innovación en comparación a la generación precedente» (diccionario “definicion.de”, en línea <definicion.de/generacion/>, consultado el 27 de octubre de 2018). En el presente artículo el término generación es utilizado para referirnos a cineastas que realizan estudios cinematográficos o que desarrollan su carrera como cineastas en la misma década.

Moreno en 1972 y *Dos veces mujer* de Patricia Howell en 1982, éstos fueron casos aislados. Las películas de los años 80, incluso aquellas realizadas por mujeres, carecían de una conciencia directa de género; del mismo modo, las mujeres que integraron las fuerzas revolucionarias no reivindicaban específicamente una lucha por la igualdad de las mujeres, aunque esto no significa que posteriormente no asumieran una conciencia o no defendieran la igualdad de género<sup>32</sup>. No es hasta la llegada de los años 90 que un grupo consecuente de cineastas mujeres va a expandir el documental social como medio subversivo de protesta. En este periodo se desarrollan documentales centrados en temas como el machismo y la violencia doméstica infligida a mujeres, temas palpables en documentales como *Historia de las mareas* de Hilda Hidalgo (Costa Rica, 1995), *Bajo el límpido azul de tu cielo* de Hilda Hidalgo y Felipe Cordero (Costa Rica, 1996). Del mismo modo el abuso psicológico, social y la agresión en el seno de la familia es reflejada en: *El día que me quieras* de Florence Jaugey (Nicaragua, 1994), *Y cuando haya cielo mutilado* de María José Álvarez (Nicaragua, 1997), *La telaraña* de Mercedes Ramírez (Costa Rica, 1999); la explotación y el hostigamiento sexual del cual son víctimas las mujeres es representado en *Tu derecho a la vida* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1992), *El mandado* de Pituka Ortega (Panamá, 1997); el embarazo en las adolescentes es tratado en: *Lágrimas en mis sueños* de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández (Nicaragua, 1999) y la situación desfavorecida de las mujeres discapacitadas es reflejada en *Una dulce mirada* de Belkis Ramírez (Nicaragua, 1993).

El desarrollo de dicho cine, particularmente documental, se inscribe en una coyuntura no solamente regional sino más bien internacional en el marco de una importante campaña de sensibilización promovida por ONU Mujeres en los años 90. En dicha década, y notablemente gracias a los importantes trabajos realizados por las feministas de la tercera ola a nivel internacional, el activismo y la investigación hicieron énfasis en las diferentes problemáticas de género que

---

<sup>32</sup> I. LUCIAK, *After the Revolution. Gender and Democracy in El Salvador, Nicaragua and Guatemala*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001, p. 18.

acarreaban la sociedad, en particular aquellas que tocaban a las mujeres de grupos minoritarios y de estratos sociales desfavorecidos. Estos documentales, a excepción del cortometraje de ficción *El mandado*, tienen en común basarse en hechos reales y tener por protagonistas a ‘actores naturales’. En su mayoría éstos siguen el estilo de los documentales feministas anglosajones de los años 70, dándole la voz a las víctimas y posicionándolas como personajes centrales siendo ellas quienes narran en primera persona los abusos y violencias que han vivido. El propósito de dicha técnica era el de romper el silencio en el que se encontraban muchas mujeres con el fin de provocar una conciencia en el seno de la sociedad y con ella promover un cambio en las conductas sociales. Esta intención es apoyada por organismos no gubernamentales, instituciones de lucha internacional por los derechos humanos así como por instituciones estatales, como la oficina de la mujer en Nicaragua, el Cimas en Panamá, ONU Mujeres en Costa Rica, los cuales financiaron muchas de estas producciones<sup>33</sup>.

En el área de la ficción no se presentan cambios destacados. Por el contrario, la década de los 90 experimentó una reducción considerable en la producción cinematográfica. La única variante es que se constatan documentales sobre la participación de la mujer en los ámbitos culturales y sociales como *Los ojos de las poetas* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1995) y *Alto riesgo* de René Pauck (Honduras, 1996) sobre la labor de las parteras. En cuanto a los largometrajes de ficción, solamente dos películas se registraron en toda la región: *Ixcán* de Enrique Golman (Guatemala, 1997) y *El espíritu de mi mamá* de Alie Allie (Honduras, 1999). De ellos, ninguno presenta variantes en la tipología de los personajes femeninos, es decir éstos siguen siendo basados en los prototipos del cine clásico. Asimismo, solamente estos dos largometrajes de ficción tienen como personaje principal una mujer. Estos resultados permiten constatar que a pesar del importante rol que desempeñó la mujer en la revolución, los imaginarios entorno a ella en el seno de la sociedad centroamericana poco habían cambiado una década después. Aunque la mujer empieza a ocupar paulatinamente la pantalla, no es hasta el siglo siguiente que

---

<sup>33</sup> CORTÉS, “Centroamérica imágenes y mujeres”, p. 72.

los personajes femeninos verán una transformación significativa. Tomando en consideración los postulados de Ferro, según los cuales la Historia en el cine «puede ser interpretada tanto en lo que se muestra como en lo que se esconde, en lo que dice como en lo que se omite»<sup>34</sup>, podemos pensar que el cine centroamericano de los años 90, particularmente el cine militante realizado por mujeres, si bien por un lado colabora a la toma de una conciencia, a la paridad y a la violencia de género; por otro lado, deja patente la poca visibilidad de la mujer en las películas de ficción, asimismo la no evolución de la construcción de los personajes femeninos resulta sintomático de una sociedad en la que pocos han sido los progresos en materia de igualdad y de empoderamiento de ideas.

### *Las nuevas heroínas del siglo XXI rompiendo los hitos de la sociedad*

La imagen de la mujer en el cine ha sido una imagen creada por hombres. La emergencia de un cine hecho por mujeres ha comenzado la transformación de esta imagen.  
(M. Ferro)

Con la llegada del nuevo siglo América Central conoce un periodo de auge en el cine y el audiovisual. Con este desarrollo no sólo los temas abordados en la pantalla grande sufrieron una variación trascendental, sino que también vemos una evolución en la construcción de los personajes arquetipos, particularmente en la elaboración de los personajes femeninos en el cine de ficción. Con las transformaciones sociales del siglo XXI y la incorporación consecuente de mujeres en el ámbito del cine, los y (especialmente) las cineastas emprenden la tarea de desmentir la imagen idealizada y estereotipada que había predominado en los años anteriores. Para efectos del presente artículo y en razón del importante número de películas realizadas en los años 2000 (más de 40 largometrajes al día de hoy) me limitaré exclusivamente a citar, a título de ejemplo, algunos casos particulares que permiten ilustran la transformación en

---

<sup>34</sup> FERRO, *Cinéma et Histoire*, p. 215.

las costumbres, prácticas y valores de los personajes femeninos<sup>35</sup> con respecto a las películas de años anteriores.

En primer lugar, podemos constatar que, las cineastas van a tratar de romper la concepción de mujer pasiva, sumisa y sacrificada comúnmente representada como madre, hija o esposa modelo.

Maureen Jiménez muestra en *Mujeres apasionadas* (Costa Rica, 2004) una visión moderna de las heroínas que interpretan la película. Éstas son «mujeres profesionales, económicamente independientes, dueñas de sus decisiones, responsables de sus actos, que ejercen su sexualidad con plena libertad y conciencia»<sup>36</sup>, aunque dicha película fue contestada por Cortés al afirmar que «Las mujeres se presentan de manera estereotipada: la periodista, casada, insatisfecha y alcohólica; la joven, arribista y sin moral; la solterona histérica y la esposa, la única descrita con rasgos enteramente positivos...»<sup>37</sup>. A pesar de que compartimos la visión de Cortés, es necesario recordar que el film tiene el reconocimiento de ser la primera película de ficción dirigida en Centroamérica por una mujer en el siglo XX, así como el de atreverse a presentar a mujeres libres, independientes y con una vida sexual plenamente asumida, elementos que no habían sido evocados abiertamente en anteriores largometrajes de ficción. Por su parte, Florence Jaugey nos muestra en *La Yuma* (Nicaragua, 2009) como una joven, ante la indiferencia de su madre, decide tomar su destino en sus manos para proteger a su hermana menor de los abusos de su padrastro. El personaje de esta heroína atípica rompe con el estereotipo del 'sexo débil', de la mujer indefensa y sumisa al mismo tiempo que se aleja de lo tradicionalmente asimilado a la feminidad. Yuma tiene un carácter desafiante, es fuerte mental y físicamente, al mismo tiempo es una joven que, a pesar de su

---

<sup>35</sup> Para mayor información sobre el tema, así como para ver la lista de películas realizadas en el periodo 2000 hasta mediados del segundo lustro ver CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 191-239 y pp. 436-443.

<sup>36</sup> "Maureen, cineasta", *La Nación*, 24 de marzo de 2003. En línea <[www.nacion.com/archivo/maureen-cineasta/NVFVBASZLNBSRHISH26PKFDKIA/story/](http://www.nacion.com/archivo/maureen-cineasta/NVFVBASZLNBSRHISH26PKFDKIA/story/)> (consultado el 27 de junio de 2016).

<sup>37</sup> M.L. CORTÉS, "El nuevo cine costarricense", *Revista Comunicación*, 2013, 20 (2), p. 9.

corta edad, sabe lo que quiere y, sobre todo, sabe lo que no desea para su futuro. Esta heroína moderna se defiende con los puños y se refugia en el boxeo para exteriorizar su ira e indignación, deporte que le permite no solamente defenderse sino también encontrar un medio económico para subsistir y alcanzar la emancipación del seno familiar. En esta ficción, lejos de los patrones hollywoodenses, el final feliz no se alcanza por la milagrosa salvación del personaje femenino por parte de un hombre quien encarna la figura mítica del príncipe azul, prototipo del hombre ideal esperado por la mujer o por medio de la llegada de una figura masculina heroica y protectora, como había sido el caso en melodramas de épocas anteriores. Por el contrario, Jaugey privilegia la independencia de la joven para demostrar así la ruptura de posicionamiento del personaje principal femenino con respecto al de otras generaciones (como la de la madre de Yuma quien prefiere, según lo dictaban las normas y la tradición<sup>38</sup>, quedarse al lado de un hombre aunque este sea un hombre agresor). La joven heroína de Jaugey sigue su futuro asumiendo el rol de madre y padre a la vez proveyendo el sustento y la protección a su hermana menor. Como Jaugey, la cineasta Laura Astorga rompe también con la tradición de una de las figuras más asimiladas a la mujer: la madre abnegada. En su largometraje *Princesas Rojas* (Costa Rica, 2013) las dos pequeñas heroínas del filme, Claudia y Antonia, son simbólicamente las hijas de una generación de revoluciones, de cambios, en los cuales se promovía una ruptura con los esquemas sociales establecidos. A pesar de que la ruptura con dichos esquemas no incluía directamente la ruptura del modelo de madre, dentro de la película éste es quebrantado brutalmente por la madre de Antonia y Claudia quien, cansada de la rigidez de la militancia y las dificultades de vivir en la clandestinidad, no titubea en dejar abandonada en el aeropuerto a una de sus

---

<sup>38</sup> En su documental *El día que me quieras*, Jaugey ya había abordado la problemática del abuso y la violencia en las mujeres y como éstas, a pesar de dichos maltratos preferían quedarse al lado de hombres violentos y opresores porque estos les proporcionaban un medio de subsistencia a ellas y a sus hijos.

hijas cuando ésta (rechazando acompañarla) representa un impedimento para alcanzar el sueño americano y la libertad tanto deseada.

En este mismo sentido de oposición a la figura tradicional de la mujer en el cine de los años 90, también sobresale la imagen de una mujer moderna que se entrega completamente a sus objetivos personales, confrontándose así al paradigma de dejar de lado su vida familiar y amorosa para consagrarse a su vida profesional. Éste es el caso de la película *A ojos cerrados* (Costa Rica, 2010) de Hernán Jiménez quien nos habla de la dicotomía entre la mujer moderna, que logró alcanzar una vida laboral exitosa, y la mujer que se enfrenta a poner en primer plano su vida familiar para hacerse cargo de su familia. En este caso, la protagonista se enfrenta a este paradigma el tener que ocuparse de su abuelo tras la muerte de la esposa de éste y abuela de la joven. En esta misma línea se inscribe *El sonido de las cosas* del cineasta Ariel Escalante (Costa Rica, 2016). La diégesis del largometraje pone en la pantalla la historia de Claudia, una joven enfermera quien se entrega enteramente a su profesión para refugiarse del dolor causado por la pérdida de su prima, su mejor amiga y uno de sus seres más queridos. Escalante esboza un personaje femenino autosuficiente, independiente, moderno, perspicaz... Claudia, la heroína, no tiene novio y pocos son los personajes masculinos que la rodean. A pesar de la depresión que vive tras la muerte de su prima, del acercamiento con un viejo amigo y del cariño que ella puede sentir por éste, Claudia parece amar su independencia por encima de todo. Como hemos podido constatar en la breve panorámica aquí presentada, la mayoría de las películas cuyos personajes principales están encarnados por mujeres son esencialmente costarricenses<sup>39</sup> y han sido realizados en su gran mayoría por mujeres.

Después de haber elaborado un breve recorrido por algunos de los filmes del siglo XXI que han dado un giro a la representación de los personajes

---

<sup>39</sup> Que la mayoría de estas películas sean costarricenses se puede explicar por el hecho de que Costa Rica es el país que más cuenta con cineastas mujeres en la región centroamericana. Ver la lista de películas realizadas entre los años 2000-2014 en CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 436-443.

femeninos en la pantalla, es preciso señalar que en los años dos mil encontramos, del mismo modo, una serie de películas que continúan mostrando, como lo hicieron las películas de los periodos anteriores, las difíciles y constantes realidades de las mujeres centroamericanas en películas como *El camino* (Costa Rica, 2008) de Ishtar Yasín, *Agua fría del mar* (Costa Rica, 2009) de Paz Fábrega, *Cápsulas* (Guatemala, 2012) de Véronica Riedel. Estos largometrajes de ficción ponen de relieve los maltratos y abusos a las mujeres y niñas a través una estética diferente al de las cineastas de décadas anteriores, dejando de lado el discurso directo utilizado en los años 90 y privilegiando lo subjetivo. Estas nuevas generaciones se destacan por un particular cuidado estético, un tratamiento de la imagen y la fotografía. En el ámbito del cine documental también se siguen elaborando trabajos que dejan ver la continuación de estigmatizaciones impuestos a las mujeres como lo podemos observar en *Reinas* (Panamá, 2013) de Ana Endara, quien sumerge al espectador en el estresante y competitivo mundo de los reinados infantiles en los cuales una serie de patrones de conducta y de belleza son impuestos a niñas desde muy corta edad. Aunque estos reinados «forman parte integral del folclor panameño» ya que «las reinas simbolizan el lado festivo del espíritu colectivo del pueblo» (según los testimonios dados por los propios entrevistados en el documental) estos también promueven indudablemente una idea de lo femenino que no deja de ser ininteligible y alarmante<sup>40</sup>. De igual manera el machismo sigue siendo un tema de actualidad en los documentales así lo expone Rosana Lacayo en *De macho a macho* (Nicaragua, 2011). Por otro lado, es de recalcar que otras películas siguen contribuyendo a conservar un imaginario social estereotipado basado en los ideales tanto religiosos, en su expresión más conservadora, como en las figuras del patriarcado cayendo en representaciones arcaicas o bien, por el contrario, explotando la figura de la mujer ‘objeto’ como lo hacen *Guetto* (Franco Holness, Panamá, 2009) y *La casa de enfrente* (Elías Jiménez, Guatemala, 2003). También es de mencionar la

---

<sup>40</sup> El documental permite observar cómo las niñas son empujadas a seguir estándares y códigos de belleza impuestos por estos concursos.

falsa imagen irrisoria que se ha dado de la mujer atribuyéndole «características inherentes» al sexo femenino, como ya lo denunciaba Howell en 1982 con *Dos veces mujer*. Este es el caso de películas comerciales de categoría b como *Amor y frijoles* (Mathew Kodath-Hernán Pereira, Honduras, 2009) en la cual se le sigue asignando a la mujer el rol de ama de casa; pero además se le imputan características tales como: ser de naturaleza chismosa, celosa, fácilmente persuasiva (en especial por la televisión) poniendo de realce su incapacidad analítica y crítica. Estos trabajos fílmicos son tan sólo algunas muestras de cómo en el cine centroamericano la imagen estereotipada de la mujer, construida y alimentada durante décadas, sigue persistiendo.

Como hemos podido constatar a lo largo del presente artículo, la representación de los personajes femeninos en el cine centroamericano contemporáneo ha cambiado paulatinamente en los últimos 40 años. Sin embargo, esta transformación ha sido forjada a través de las décadas por medio de factores extrafílmicos relacionados directamente a los contextos históricos, en particular a aquellos relacionados con la participación de la mujer en el seno de la sociedad. Entre los principales factores pudimos constatar: primero (durante las décadas de los 70 y 80) el peso y la influencia internacional que tuvieron cineastas extranjeros quienes, con sus cámaras, se interesaron en mostrar la participación de las mujeres en los principales cambios históricos durante los procesos revolucionarios, marcando así un parámetro a seguir; segundo (en el periodo de los 90), la intervención de organismos nacionales e internacionales (como ONU Mujeres y otros organismos no gubernamentales) quienes sirviendo de mecenas dentro del marco de campañas internacionales de sensibilización y educación en materia de género contribuyeron a fomentar la realización de documentales sobre, y hechos por, mujeres; tercero (en el contexto del fin del siglo XX y principios del siglo XXI) la llegada de dos nuevas generaciones de cineastas centroamericanas altamente capacitadas y formadas en el extranjero quienes, desde sus subjetividades, cambiaron la forma de pensar a la mujer frente y detrás de las cámaras; por último, los factores socio-históricos inherentes a cada país centroamericano han dado como resultado representaciones heterogéneas, pero teniendo como factor común un machismo que ha dificultado despojarse por completo de viejos imaginarios patriarcales. En efecto, si bien la incursión de cineastas y de

figuras femeninas ha permitido romper con los dogmas antiguos de la representación de la mujer esto no significa, ni garantiza de ningún modo, que la figura estereotipada de la mujer ha sido completamente borrada de las pantallas centroamericanas. Si bien, aunque momentáneamente durante los años 80, la imagen de la mujer fue celebrada utilizándola como figura heroica de la revolución, su inmediata invisibilización en el campo filmico (después de la firma de tratados de paz), así como en el campo político-social, testificó de la instrumentalización de la mujer como recurso de propaganda. Las películas de los años 90 mostraron que las brechas de desigualdades no habían sido modificadas y que el machismo seguía fuertemente en la región. En pleno siglo XXI una serie de películas sigue reforzando la imagen estática, encasillando aún a la mujer en tareas domésticas, al cuidado de los niños, a su labor de madre y esposa sacrificada, relegándolas a personajes secundarios casi invisibilizados o bien explotando su imagen bajo el rol de mujer objeto. Estas imágenes tradicionales han sido ampliamente y especialmente contestadas durante la segunda década de los años 2000 por cineastas (particularmente mujeres) quienes han sabido modernizar y construir personajes propios al nuevo siglo: mujeres libres, independientes y autosuficientes que aspiran mucho más allá del matrimonio.

En su conjunto, las actuales y diversas representaciones de la figura de la mujer en el cine centroamericano vienen a demostrar que la forma de pensar a la mujer a través del cine va mucho más allá de las pantallas. Según los postulados de Kracauer, un filme es un reflejo sintomático de la sociedad que lo concibe<sup>41</sup>. Si esta teoría la aplicamos a los distintos países de la región podríamos deducir que en Centroamérica aún queda mucho trabajo por hacer en materia de género y que la aquí mencionada representación polifónica de la mujer es el resultado de las distintas versiones que se tienen de ella en las sociedades centroamericanas.

---

<sup>41</sup> S. KRACAUER, *Théorie du film*, Édition Flammarion, Paris 2010, p. 63.

### *Bibliografía*

- Archivo. "Maureen, cineasta", *La Nación*, 24 de marzo de 2003, en línea <[www.nacion.com/archivo/maureen-cineasta/NVFFVBASZLNBSRHISH26PKF DKIA/story/](http://www.nacion.com/archivo/maureen-cineasta/NVFFVBASZLNBSRHISH26PKF DKIA/story/)>.
- Ávalos, Jorge – Grégori, Ruth. "Guillermo Escalón: 'II.1 Cine de guerra: *La decisión de vencer*' (entrevista)", *La Zebra. Letras y artes desde América, la Central*, 1 de enero de 2017, en línea <<https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-ii-1-el-cine-de-guerra/>>.
- Burch, Noël - Sellier, Geneviève. *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* (1930-1956), Nathan, Paris 1996.
- Burch, Noël - Sellier, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports des sexes*, Vrin, Paris 2009.
- Cabezas Vargas, Andrea. "Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles" [tesis doctoral], Université Michel de Montaigne, Bordeaux 2015.
- Cabezas Vargas, Andrea. Entrevista a María José Álvarez, cineasta nicaragüense [material inédito], Managua, Nicaragua, 25 de julio 2012
- Cortés, María Lourdes. "Centroamérica: imágenes y mujeres", *InterCambio*, 2002, 1, pp. 63-81.
- Cortés, María Lourdes. "Mujer y madre en el cine centroamericano actual", *Cinémas d'Amérique latine*, 2004, 22, pp. 152-165.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2007.
- Cortés, María Lourdes. "El nuevo cine costarricense", *Revista Comunicación*, 2013, 20 (2), p. 9.
- Ferrigno, Jennifer. "La Historia de María", *El Tecolote*, 31 de mayo 2010, en línea <<http://eltecolote.org/content/es/arte-cultura/la-historia-de-maria/>>.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris 1993 [1977], p. 13
- Gaitán, Karly. "El largometraje Mujeres de la frontera, 31 años después regresa al escenario", *La Prensa*, 3 de marzo de 2018, en línea <[www.laprensa.com.ni/2018/03/03/cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario](http://www.laprensa.com.ni/2018/03/03/cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario)>.
- Grinberg Pla, Valeria. "Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura", *Mesoamérica*, 2013, 55, pp. 103-112.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* [1974], University of Chicago Press, Chicago 1987.

- Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*, SEFT, London 1973.
- Johnston, Claire. "Le cinéma des femmes comme contre-cinéma", *CinémAction*, 1993, 67, pp. 157-162.
- Jullier, Laurent. *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris 2012.
- Kracauer, Siegfried. *Théorie du film*, Édition Flammarion, Paris 2010.
- Luciak, Ilja A. *After the Revolution. Gender and Democracy in El Salvador, Nicaragua and Guatemala*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward/McCann/Georghegan, New York 1973
- Salinas, Carlos. "Las mujeres jugamos un papel importante en la revolución sandinista", *El País*, 1 de abril de 2015, en línea <[https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548\\_416185.html](https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548_416185.html)>.



EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: www.educatt.it/libri  
ISBN: 978-88-9335-538-4

ISSN: 2035-1496



€ 12,00