



**Sharon López
Céspedes**

*Universidad Nacional
Costa Rica*

La miseria y la violencia se roban la imagen: Nuevo Cine Latinoamericano en Centroamérica¹

Poverty and violence steal the image: New Latin American Cinema in Central America

RESUMEN

En este ensayo hacemos un recorrido sobre parte de la producción cinematográfica centroamericana, a partir de los años 60 del siglo pasado y finales de los 80, en una época marcada no solo por la pobreza extrema sino por los conflictos armados; periodo en el que el cine se convierte en una herramienta poderosa, la cual juega la mayor de las veces un rol propagandístico y, sin embargo, bajo la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano, nos ofrece un cine político y revolucionario que se beneficia de la inversión estatal y de la solidaridad internacional, de hombres y mujeres, que participan activamente y registran con su mirada crítica las problemáticas de la región.

Palabras clave: Nuevo Cine Latinoamericano, Centroamérica, cine político y revolucionario

ABSTRACT

In this essay, we take a walk through Central American film production, starting in the 1960s, until the 1980s, in a time marked not only by extreme poverty but also by armed conflicts; period in which the cinema became a powerful tool, playing, most of the time, a propaganda role and, however, under the influence of the New Latin American Cinema, propose a political and revolutionary cinema that benefits

¹ Este artículo recoge parte de la investigación de tesis para obtener el grado de doctora en Historia y Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide, España.

from state investment and the international solidarity, in which men and women actively participated by registering the region's problems with their critical gaze.

Keywords: New Latin American Cinema, Central America, political and revolutionary cinema.

En nuestra región, al igual que en toda Latinoamérica, la pobreza, la miseria y la violencia no nos es extraña, hemos sido moldeados y categorizados desde la lógica occidental, moderna y colonial, que refiere al ordenamiento del sistema capitalista que explota y expulsa a los seres humanos como desecho, como salvajes, subdesarrollados, tercermundistas². Por su parte, el cine cumpliría un rol vital en la implantación de este modelo, sin embargo, el discurso del progreso y el desarrollo que nos vendieron en latas en el cine hollywoodense³ se desdibujaban rápidamente, tanto en los cordones de miseria urbanos, como en los campos, en nuestros países centroamericanos. De este escenario devastador no se escapan las miradas de cineastas centroamericanos, quienes, desde un interés sociopolítico, abordan estas problemáticas en sus producciones, en lo que se considera un cine político, crítico y latinoamericanista, característico del Nuevo Cine Latinoamericano⁴.

El NCL es un movimiento estético y social que, de acuerdo con Planas⁵, surge en 1967 en el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos⁶. Sin embargo, Rufo Caballero⁷ señala que este movimiento ya se encontraba en ciernes en 1958, en el encuentro de cineastas llevado a cabo en Montevideo, en el que participaron Nelson Pereira dos Santos⁸ y Fernando Birri⁹, figuras emblemáticas del NCL. Por su parte, los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea fueron, también,

2 Estas categorizaciones no corresponden a niveles inferiores de desarrollo en la región, más bien responden a lo que Cuevas y Mora (2015) llaman una forma *sui generis* de desarrollo, estructurada y articulada por el rol que nos tocó jugar en el sistema colonial, a lo que los autores agregan, “ese papel que les asignó el sistema colonial capitalista europeo a los territorios y pueblos de América, África y Asia tuvo repercusiones profundas no solo en términos de la definición de unas ciertas relaciones económicas y de producción, sino, sobre todo, en la configuración de experiencias históricas, culturales y sociales de violencia física e ideológica, de anulación de la diversidad y de exterminio incluso, que desde entonces han acompañado –por su lógica colonial– los empeños y proyectos de las potencias occidentales, y de quienes replican su pensamiento hegemónico en la periferia, por civilizar, modernizar y desarrollar desde afuera al llamado tercer mundo”. Rafael Cuevas Molina, Andrés Mora Ramírez, *Buscando el futuro. Crisis civilizatoria y posneoliberalismo en América Latina* (San José: EUNED, 2015), 14.

3 McLuhan señala que en “los años veinte el American way of life fue exportado al mundo entero en latas. El mundo hizo cola ávidamente para comprar los sueños enlatados”. (Citado por Carrillo Canán, 2010, p. 3). Citado en Alberto Carrillo Canán, <<La identidad nacional y el cine>>, *Revista de Filosofía A Parte Rei* (julio, 2010): 70. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo70.pdf>.

4 En adelante NCL.

5 Justo Planas, *El cine latinoamericano del desencanto* (Cuba: Ediciones ICAIC, 2018).

6 Encuentro realizado en Viña del Mar, Chile (nota de la autora).

7 Citado en Planas, *El cine...*

8 Cineasta brasileño representante del Cinema Novo de Brasil.

9 Cineasta argentino, creador y director de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, en los 50 y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, este último referente de la enseñanza audiovisual en la región.

determinantes en este movimiento. Ambos estudiaron en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma, donde se encontraba el semillero del neorrealismo italiano¹⁰. De hecho, la revolución cubana tuvo un gran impacto en la evolución del lenguaje cinematográfico en la región con la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)¹¹, la cual “ayudó a formular una nueva imagen de la realidad de América Latina, una que específicamente no estaba constreñida por el equipaje ideológico del colonialismo”¹².

Cineastas como Octavio Getino y Fernando E. Solanas critican la dependencia y la colonización cultural que se impone en la región latinoamericana a través del cine. A su parecer, el cine tiene un rol protagonista en la descolonización cultural de la región,

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura¹³.

Por otro lado, el NCL se enfrenta a una precariedad en su producción, donde los cineastas encuentran limitado apoyo para realizar sus propuestas, esto es particularmente evidente en el cine centroamericano, donde los artistas se ven trabajando con las uñas para la creación de sus filmes. Si se quiere, “su pobreza es una imagen concreta de la pobreza de América Latina”¹⁴. Este cine es considerado por García Espinoza como un *cine imperfecto*, con lo cual se aleja de la perfección hollywoodense, quien para el cineasta cubano es un cine resbaloso y efectivo comercialmente, pero ideológicamente estéril¹⁵.

De esta forma, el NCL planteaba desde sus inicios un ejercicio descolonizador, antiimperialista, que confrontara a un público adormecido con las realidades de Nuestra América. Un cine que representa a poblaciones olvidadas por la clase burguesa de nuestros países, quienes cerraban los ojos –lo continúan haciendo–, ante la pobreza extrema, la miseria y las violencias que afectan mayoritariamente a la niñez y las juventudes, a las mujeres y a las personas indígenas y afrodescendientes. Hacer un recorrido por las producciones cinematográficas de la época

10 Stephen M. Hart, *Latin American Cinema* (Estados Unidos: Reaktion Books Ltd., 2015).

11 Institución cultural fundada por el Estado.

12 Hart, *Latin American...*, 38. Traducción propia.

13 Octavio Getino, Fernando Solanas “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, 1969, Cine Documental y Etnología, <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf> (consultado el 18 de octubre del 2021).

14 Hart, *Latin American...*, 36. Traducción propia.

15 Hart, *Latin American...*



nos brinda esas imágenes de discriminación y violencia, imágenes que no nos permiten olvidar o desechar de la memoria nuestras historias. A pesar de que algunas de estas imágenes pueden llevarnos al pasado, muchas son parte del continuum de la violencia que se mantiene en el presente.

De esta forma, encontramos en el trabajo del cineasta salvadoreño Alejandro Cotto referencia a un cine realista ya en el año 1959, con su documental *Camino a la esperanza*, el cual nos plantea un cine con características que más adelante acogería el NCL. El documental inicia con la salida de una locomotora de un pueblo hacia San Salvador, a su salida “deja atrás” a un grupo de personas que miran su partida, representa la imagen de lo que queda atrás en esta lógica de reproducción moderna, el futuro y el progreso están en otro lugar: la ciudad. Posteriormente, el narrador nos muestra el “desarrollo” de la capital, con sus calles y edificios, pero a su vez, expone la situación en la que caen los jóvenes con el consumo excesivo de alcohol, y la pobreza que se refleja en la cara de los niños que piden limosna en la calles de esta ciudad, haciendo un reclamo a esas paternidades despreocupadas de la niñez¹⁶.

En los años 60, sería el hondureño Sami Kafati quien abordaría la temática de la pobreza y su impacto, particularmente en la niñez; así, el trabajo infantil vendría a ser un tema recurrente en la producción cinematográfica regional. Su cortometraje *Mi amigo Ángel* (1962) retrata la vida de un niño que trabaja lustrando zapatos, “muestra la ciudad de Tegucigalpa de los años sesenta, su realidad de miseria, de abandono, de violencia doméstica, de alcoholismo y, especialmente, la soledad del ser humano en medio de un laberinto urbano”¹⁷.

En la década de los 70, el panameño Carlos Montúfar aborda el tema del trabajo infantil en *El Canillita* (1971), cortometraje que retrata la vida de un niño vendedor de periódicos que recorre la ciudad. También, Alejandro Cotto con su filme *El Carretón de los sueños* (1973)¹⁸ hace un llamado de atención sobre la situación de precariedad en que se encuentra la niñez salvadoreña, esta vez la ciudad la recorren en un carretón que contrapone la miseria de los niños y las niñas que viven en los asentamientos humanos sobre imágenes de las casas de zonas más privilegiadas económicamente, de ese país. Además, este filme expone los testimonios de mujeres y hombres que viven en pobreza extrema.

Otro niño vendedor de periódicos sería el protagonista del filme de otro cineasta salvadoreño, esta vez se trataba de Baltazar Polio con su primer corto de ficción-documental titulado *Topiltzín* (1975)¹⁹, que en el idioma náhuatl significa “pequeño príncipe”.

16 De este documental queda solo un tracto de poco más de dos minutos.

17 María Lourdes Cortés, *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica* (México: Santillana Ediciones Generales, 2005), 132.

18 Alejandro Cotto, *El carretón de los sueños*, 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=zGVZJxVX068&t=525s>

19 Baltazar Polio, *Topiltzín*, 1975. <https://www.youtube.com/watch?v=BX9RT-2AHzg>

El corto inicia con las imágenes de un niño que habita en las calles y nos lleva por las cotidianidades de su día, sumergido en el mayor de los abandonos, carente de familia, comida, abrigo, vendiendo periódicos en los semáforos, donde se encuentran otros niños en condiciones similares. Como nos dice Manuel Sorto (2014),

Topiltzín es un cipote como los hay a centenares en San Salvador: descalzos, harapientos, malcomidos, sin hogar ni educación. Topiltzín vive en la calle; duerme donde le agarra la noche, se alimenta de cualquier cosa con lo poco que gana y siguiéndolo, a través de sus ojos podemos ver la ciudad en que vive y que día a día lo mata²⁰.

Evidenciamos, así, cómo la pobreza y el abandono en la niñez fue de los temas más abordados desde este cine crítico. No cabe duda de que estas producciones nos recuerdan la temática abordada en el filme *Tire Die* (1959)²¹ de Fernando Birri, considerado por muchos el padre del NCL. En el filme, Birri contrapone con ironía los discursos de desarrollo y progreso de la ciudad de Santa Fe, con el rostro de la pobreza retratado en los niños que se acercan al ferrocarril a pedir limosna, “tire die”, es la forma en la que los niños pedían algunas monedas a los pasajeros. Una de las características principales de este mediometrage es que recoge las historias de vida de las personas protagonistas de un barrio pobre, son ellos los que hablan. “Birri no habla, él deja que la realidad hable por sí misma”²².

Encontramos, además, otros rasgos característicos de estas producciones que resuenan con los postulados del NCL, como por ejemplo, la forma en la que presentan la realidad de los grupos humanos más empobrecidos y desventajados de nuestros países, en contraposición con los más adinerados, desentendidos de toda responsabilidad social. Este cine estrella en el rostro de la burguesía esas otredades que buscan invisibilizar. Estaríamos ante la estética del hambre planteada por Glauber Rocha, cineasta brasileño representante del Cinema Novo. Para Rocha,

El Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria²³.

20 Manuel Sorto “El Salvador. La aventura cinematográfica”, Ecuménico, 2014. <https://ecumenico.org/el-salvador-la-aventura-cinematografica>. Consultada el 18 de octubre de 2021.

21 Fernando Birri, *Tire Die*, 1959. <https://www.youtube.com/watch?v=jOoyum7M0ww>

22 Hart, *Latin American...*, 37. Traducción propia.

23 Glauber Rocha. “La estética del hambre”, conferencia presentada en “La Reseña del Cine Latinoamericano”, Génova. Enero de 1965). http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf



No es de extrañar que algunas de estas producciones no fueran bien recibidas por las clases burguesas, como le sucedió a Alejandro Cotto y a Sami Kafati. Este último señala, “sí, todo el mundo me decía que habiendo en Honduras cosas tan bonitas... cómo era posible que me hubiera metido a filmar la fealdad y las otras cosas que son tabú mencionar y debemos a toda costa esconder”²⁴. Para estas clases adineradas, el esconder es silenciar las voces de la otredad. Es evidente que este cine buscaba incomodar y cuestionar el *statu quo*; en palabras de Hart²⁵, un cine que nos haga pensar en vez de llorar.

Ahora, si algo tienen estas propuestas cinematográficas centroamericanas en común con el NLC es lo imperfecto de su producción, las cuales hacen eco de lo señalado por Julio García Espinosa. Las limitaciones económicas que enfrentaron los directores centroamericanos refieren a las realidades mismas que enfrentaban en una región con tanta pobreza y poca inversión en el arte. Para producir *Mi amigo Ángel*, Sami Kafati emprendió esta tarea “sin dinero, sin experiencia y con una cámara Bolex mecánica, un cochecito de niño para los travelling, unas luces hechas con latas y focos corrientes”²⁶. Por su parte, Baltazar Polio, filmó *Topiltzín*,

en precarias condiciones económicas y técnicas. Polio no tenía ni cámara, por lo que la filmó con cámaras prestadas y con colas sobrantes de película virgen, de emulsiones de diferentes marcas y calidades –lo cual es visible durante la proyección, no solo para los profesionales, aunque Baltazar haya astuta y eficazmente atenuado las diferencias entre las distintas calidades de emulsión con un tenue baño de sepia en el laboratorio²⁷.

Otra característica asociada a este cine político es que estas producciones fueron filmadas en las calles de las ciudades centroamericanas: Tegucigalpa, San Salvador, Ciudad de Panamá. Recordemos que la ciudad es, además de producto de la modernidad, su principal ente modernizador, la ciudad es el espacio privilegiado y a su vez artefacto, para modelar en el imaginario las necesidades de consumo, las estéticas de clase, las pautas de una ciudadanía (que es a todas luces excluyente), con lo cual satisface los intereses del sistema moderno capitalista. Podemos constatar que estas películas cuestionan las nociones de progreso y desarrollo, y exponen a las personas espectadoras a la realidad de un discurso clasista y de gobiernos que servían a estas clases; en otras palabras, estos filmes cuestionan la ciudad como el espacio privilegiado del progreso y canon de la modernidad.

Ahora bien, este camino emprendido en la creación de un cine propio centroamericano, de orden social y político, tomó mayor fuerza en una época en que la

24 Citado en Cortés, *La Pantalla...*, 131.

25 Hart, *Latin American...*

26 Cortés, *La Pantalla...*, 130.

27 Sorto, *El Salvador...*

región atravesaba por turbulencias económicas, políticas y sociales e intervencionismos extranjeros propios de la tensión geopolítica que se vivía en el mundo y que desembocaron en conflictos armados que sumieron a nuestros países en las más dramáticas formas de violencia, expulsión y aniquilación. El séptimo arte no estaría ajeno a esta época convulsa y su función no pasaría inadvertida. El cine fungió como arma de la liberación, como herramienta propagandística, o brazo de la educación, con el apoyo y financiamiento de los Estados centroamericanos y una significativa participación de la comunidad internacional, lo que dio como resultado una notable producción cinematográfica²⁸.

De tal modo, en la región centroamericana se fundaron centros o institutos dedicados a la creación de esa cinematografía con sello propio, y se diferenció de las experiencias cinematográficas citadas anteriormente, en cuanto a su ideal de conjunto, con el apoyo estatal ya no estaríamos frente a producciones experimentales y de autor —esfuerzos individuales—, todo lo contrario, veríamos el surgimiento de un cine que apostaba a lo colectivo, en lo que se ha llamado un “movimiento de cines nacionales”²⁹. De acuerdo con Cabezas (2018)³⁰, este término nos permite hacer una diferencia de la limitada producción de cine individual realizado en la región centroamericana anterior a los años 70, y que, según la autora, carecía de un proyecto nacional y regional común.

Esto se dio en toda la región exceptuando en Honduras, donde se creó el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura de Honduras en 1977, que tuvo una vida efímera³¹, y en Guatemala, donde la violencia militar de un Estado represor limitó enormemente la posibilidad de la creación filmica en la época, particularmente aquella con un fin social y político, y el cine fue obligado a cumplir su rol propagandístico en manos del Estado. Las palabras de Cortés (2005) definen de manera contundente lo que significó para el cine guatemalteco esa época, “ante tal magnitud del horror, solo encontramos un vacío de imágenes: el silencio”³².

En Panamá, en 1972, se fundó el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU). Este fue creado gracias al apoyo del General Omar Torrijos, en una época en la que Panamá buscaba terminar con el control estadounidense del Canal y rescatar su identidad nacional. La producción cinematográfica del GECU, desde

28 Cortés llama a esta época una “especie de edad de oro”, ya que de 1972 a 1986, se duplicaron las producciones en la región que, en los 70 años anteriores, además de que algunos filmes empezaron a participar en festivales y muestras internacionales y pusieron a la región en el mapa cinematográfico internacional. Cortés, *La Pantalla...*

29 Andrea Cabezas Vargas “Cine centroamericano contemporáneo: memoria histórica, condiciones de realización y producción”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* (2018), 44: 17-41. Cortés, *La Pantalla...*

30 Cabezas, “Cine centroamericano...”.

31 El Departamento de Cine existió de 1977 a 1978, en estos dos años se crearon cuatro producciones.

32 Cortés, *La Pantalla...*, 254.



sus inicios, tuvo el apoyo de Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC de Cuba, que articulaba y lideraba dentro de un marco antiimperialista y anticolonial las propuestas de NCL, como señalamos anteriormente, desde ese cine “imperfecto”.

Esta línea de pensamiento, en sintonía con los intereses del General Torrijos, impulsan la inversión en un cine panameño orientado a realizar un cine político y revolucionario. Pedro Rivera Ortega, poeta, cuentista, ensayista, cineasta y periodista panameño, quien fue el primer director de GECU, señala en el documental *Rememorando, los 505* (2020), que el interés era crear “una estructura que manejara los medios audiovisuales, y en ese caso el cine, para ayudar al pueblo a reflexionar, a pensar sobre la posibilidad de recuperar la zona del Canal y recuperar a la vez su dignidad”³³. De esta forma, el objetivo de GECU estaba dirigido a informar y crear conciencia del impacto del intervencionismo y la violencia estadounidense en su país.

No es de extrañar que el primer corto realizado por GECU, *Canto a la patria que ahora nace* (1972)³⁴, de tan solo cinco minutos, inicia con el llamado al pueblo a mantenerse firmes en contra del imperialismo estadounidense, diciendo: “1964, enero. El ejército Yankee junto a sus colonos agreden al pueblo panameño, y el pueblo de rodillas... ¡nunca!”³⁵. Las imágenes hacen recuento de las acciones brutales del ejército estadounidense en contra de estudiantes que protestan indignados por el incumplimiento del acuerdo que el presidente Kennedy hiciera con su homólogo Chiari, para el izado de la bandera de Panamá junto a la bandera del país norteamericano en todos los sitios públicos de la zona del Canal. Temas sobre el imperialismo, las rebeliones y protestas, así como las negociaciones sobre el Canal, se abordaron en otros documentales. Algunos de esos documentales fueron *Soberanía* (1975), *El más opresor, ¿Qué está haciendo el lobo?*, *Mi pueblo habla, mi pueblo grita*, todas producidas en 1976, *Una bomba a punto de estallar* (1977), *El verdadero protagonista* (1979) y *Aquí hay coraje* (1980).

Otra contribución del GECU a la región latinoamericana fue la creación de la revista *Formato 16* (1976-1984), que abonaba a la función pedagógica transformadora planteada por Rivera desde el inicio de GECU. Esta revista fue, como señala Cabezas,³⁶ la primera revista regional de cine, que plantea la actualidad del cine, panameño, centroamericano, así como la lucha antiimperialista y revolucionaria, la cual se distribuyó en América Latina, Estados Unidos y Europa.

33 Jorge Cajar, *Rememorando, los 505*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=xsbi7IYGmKQ>

34 GECU, *Canto a la patria que ahora nace*, 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=hwcrosxgK0>

35 GECU, *Canto a la...*

36 Cabezas, “Cine centroamericano...”.

Un año después del nacimiento de GECU, en 1973, nace en Costa Rica con el lema “dar voz a quien no la tiene”, el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, mediante la iniciativa de una mujer, María de los Ángeles Moreno Velásquez, quien solicitó el apoyo del gobierno de esa época para impulsar una “cinematografía documental como expresión de los países latinoamericanos, en contraposición al mensaje televisivo de la época que extendía su influencia de las llamadas series enlatadas estadounidenses”³⁷. A partir de 1977, el Departamento de Cine se convierte en el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, que impulsó la creación de producciones nacionales exponencialmente³⁸.

Si bien, Costa Rica, durante esos años, no estaba inmersa en conflictos armados, como sus hermanos centroamericanos, enfrentaba problemas de índole económico, social y ambiental que quedaron evidenciados en los múltiples filmes que produjo el Centro de Cine. En el acervo cinematográfico de la época encontramos ese posicionamiento crítico ante el intervencionismo extranjero en la política y en la cultura, la destrucción de la naturaleza, el impacto de la pobreza, sobre todo en la niñez, las mujeres y poblaciones rurales y campesinas e indígenas, entre otros.

Algunas producciones que refieren a estas temáticas son *Agonía en la montaña* y *Recuperación de la montaña*, ambas de 1973, las cuales abordan el tema de la deforestación y la desaparición de los bosques; las múltiples violencias y la discriminación que enfrentaba el campesinado se expone en *La mayoría silenciosa* de 1974. La pérdida de la tierra y el atropello a las poblaciones indígenas se retratan en *Waca la tierra de los Bribries*, de 1979, y la solidaridad con el pueblo nicaragüense en la lucha contra la dictadura somocista en *Sin frontera* de 1982.

En los ochenta tendremos el primer documental de la pionera del cine costarricense, Patricia Howell, quien en 1983 dirige *Dos veces mujer* y en 1984 *Íntima raíz*. En su primer documental la cineasta dirige la mirada a las estructuras que perpetúan la opresión sobre las mujeres, como la iglesia, la educación y el sistema económico y patriarcal. El documental hace referencia a la doble condición de marginalidad de las mujeres, tanto en el campo como en la ciudad, enfocado en la doble jornada laboral y la explotación de la mano de obra femenina, este documental expone la necesidad de que las mujeres conozcan sus derechos humanos. Mientras que en *Íntima raíz*, Howell expone la mirada pornográfica³⁹ del colonizador, materializando la usurpación, destrucción y violencia sobre los cuerpos de las mujeres, como territorio exporpiable, al igual que todo el continente.

37 José Bermúdez Villalobos, *Antología de largometrajes de ficción costarricense 1930-2017*. (Costa Rica: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 2018), 23.

38 De acuerdo con Bermúdez, de 1973 a 1989 se realizaron 95 producciones, que retratan una época especialmente relevante en la historia de Costa Rica. *Antología de...*

39 Término acuñado por la antropóloga y feminista argentina Rita Laura Segato, para referirse a la mirada colonial-moderna.



En Nicaragua, en los años 80, además del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), adscrito al Ministerio de Cultura, se contaba con el Sistema Sandinista Nacional de Televisión (SSNT), el taller de video del Departamento de Comunicación del Ministerio de Reforma Agraria (MIDINRA), el taller de cine Súper 8 (El Cine de los Trabajadores) de la Central Sandinista de Trabajadores (CST)⁴⁰. No es casualidad que encontremos un Estado que apoyó y motivó la creación audiovisual en este país, ya que este apoyo comenzaría años atrás, cuando el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) recurre a las cámaras para que las mismas personas de la guerrilla documentaran los acontecimientos. Resultado de esto, se filmaron, como afirma Ugarte,

más de 80 mil pies de película que contenían escenas de la lucha armada en contra de la dictadura somocista. Desde el punto de vista propagandístico, esta brigada jugó un papel primordial, ya que a partir de todo el trabajo de filmación que recogió la lucha de insurrección, surgieron importantes producciones cinematográficas sobre la Revolución Popular Sandinista⁴¹.

INCINE nace con el compromiso de posicionar el cine como herramienta de transformación social, un cine revolucionario y político que comulgaba con los ideales del cine imperfecto cubano, que junto con el tercer cine y el *cinema novo*, cuestionaba el cine latinoamericano orientado a servir al imperialismo estadounidense y las lógicas dominantes y coloniales en la región. Razón por la cual, los principios rectores de INCINE se inspiraron en los del Instituto Cubano de Cine, como se evidencia en la Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine,

se habla de producir obras cinematográficas, que se inserten en la mejor tradición del cine progresista y revolucionario que se ha producido y se produce en América Latina, y finalmente en la cultura universal, como parte de una lucha regional, continental y mundial por la liberación definitiva de todos los pueblos oprimidos⁴².

Entre las producciones a destacar están *Alcino y El Cóndor*⁴³ (1982), dirigida por el director chileno Miguel Littín, *Manuel* (1984), *Que se rinda tu madre* (1985), *El esbozo de Daniel* (1985), *El centerfielder* (1986), *Mujeres de la frontera* (1987), *El hombre de una sola nota* (1988) y *El espectro de la guerra* (1989).

Por otro lado, en ningún país de la región, se contó con la participación de tantas mujeres en este cine revolucionario, como en Nicaragua. Algunas de ellas extranjeras, como Bertha Navarro, cineasta mexicana que contribuyó en la creación de distintos

40 Elizabeth Ugarte Flores, “Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua”, *Istmo*, (2006), s.n. <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html>

41 Ugarte Flores, “Un breve recorrido...”.

42 INCINE, 1979, citado por Salvador Salazar Navarro, *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. (Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020), 226.

43 Esta película fue candidata al Oscar en 1983 a mejor película extranjera.

filmes propagandísticos para los sandinistas, entre ellos, *Nicaragua los que harán la libertad* en 1978 y *Victoria de un pueblo en armas* en 1979⁴⁴. También las brasileñas Helena Solberg, considerada una de las principales representantes del Cinema Novo filmó *Nicaragua hoy* en 1982, y la también reconocida cineasta Lucía Murat, quien participó en su época de estudiante en movimientos en contra de la dictadura brasileña de los años 60, filmó junto con Paulo Adário, *El pequeño ejército loco* en 1984.

A su vez, la revolución sandinista, con la creación de INCINE, abre a las mujeres múltiples oportunidades como directoras, productoras, guionistas y editoras, entre otras. Tal es el caso de María José Álvarez Sacasa, considerada la primera cineasta nicaragüense, quien inicia su trabajo como directora con una serie de noticieros de INCINE para la difusión de temáticas y acciones de importancia para el gobierno sandinista. Entre 1980 y 1982, dirigió al menos nueve noticieros, en los que se abordaron temáticas como el de las Jornadas Nacionales de Alfabetización (Noticiero N° 5), donde se resalta la participación de las mujeres en los procesos de alfabetización. Además, realizó una serie de documentales entre los que se encuentran *País pobre, Ciudadano pobre* de 1981 y *Pan y dignidad* (Carta Abierta a Nicaragua) de 1982.

Otras mujeres destacadas por su labor en INCINE son Brenda Martínez, quien fue la primera directora de producción, Martha Clarissa Hernández, hondureña radicada en Nicaragua, quien inicia su carrera cinematográfica en este instituto y Rossana Lacayo, quien se incorporó a la institución en 1980, como fotógrafa y documentalista y, posteriormente, directora del departamento de video. Durante sus años en INCINE, Lacayo realizó una serie de documentales, cortos y medimétrajes, que abordan temáticas variadas. En 1985 presenta su primer medimetrage documental como directora y guionista, *Estos sí pasarán*⁴⁵, que trata de la brigada de estadounidenses pacifistas que llegaron a Nicaragua durante los años de la revolución. En 1987 dirige *Un secreto para mí sola* que trata sobre la vida y obra de la poeta Vidaluz Meneses y que aporta desde una mirada crítica, las luchas de las mujeres por sus derechos dentro del movimiento sandinista. También destacan Kathy Sevilla, quien inició su trabajo en el archivo filmico, Alejandra González, primera editora de cine, Mirian Loáisiga, editora y directora de la Cinemateca de Nicaragua. Lilia Alfaro, Mayú Cabezas, Saida Mendieta que se desarrollaron en el área de la producción y la investigación⁴⁶.

Por su parte, en El Salvador, ya no desde el aparato estatal, sino desde la clandestinidad de los grupos insurgentes, se crean el Sistema Radio Venceremos en

44 Ana Nahmad Rodríguez, "Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM", Cine Documental, (2021), 3.

45 Rossana Lacayo. (1985). *Estos sí pasarán* <https://www.youtube.com/watch?v=EpLvGZ56mTM>

46 Karly Gaitán Morales. "Cien personajes del cine en Nicaragua 2", Caratula. Revista Cultural Centroamericana. <https://www.caratula.net/cien-personajes-del-cine-en-nicaragua-no-2-rossana-lacayo-un-primer-plano-tiene-mayor-intensidad-que-todo-un-filme/> (consultada el 3 de julio, 2021).



1980 y el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, (ICSR) en 1981, orientados “a los intereses de los sectores explotados y oprimidos de nuestro país, dando a conocer al mundo el proceso histórico de la lucha del pueblo y su anhelo de libertad”⁴⁷. Estas instituciones surgen a partir de diversos colectivos orientados a un cine revolucionario. En el caso de Radio Venceremos, el origen de este cine, señala Roque (2011):

Es fácil de trazar y se encuentra en la fértil vanguardia estética de las décadas de 1960 y 1970. De allí provenían los miembros del primer equipo de cine revolucionario. Manuel Sorto y Guillermo Escalón formaban parte del colectivo artístico revolucionario “El Taller de Los Vagos”⁴⁸.

El Taller de Los Vagos produce en 1980 el primer corto propiamente del cine revolucionario de la nación centroamericana, *Zona intertidal*⁴⁹, un corto de ficción que denuncia la represión y la violencia contra maestros. El filme da cuenta del asesinato de un catedrático que era biólogo marino y hace eco de las voces de denuncia del Sindicato de Maestros, que ya había sufrido el asesinato de muchos de sus miembros, como el mismo Guillermo Escalón lo recuerda en una entrevista realizada años más tarde⁵⁰.

Posterior a esta experiencia, Escalón y Sorto decidieron fundar el grupo Cero a la Izquierda, donde produjeron los documentales: *Violento desalojo* (1980), *Morazán* (1980) y *La decisión de vencer* (1981). Escalón señala,

Empezamos materialmente de nada. Sin ninguna capacitación y sin ninguna tradición cinematográfica en El Salvador, nosotros éramos como un cero a la izquierda. Lo que era importante era que sabíamos que el proceso revolucionario de nuestro país debía ser registrado cinematográficamente y nos dimos a esa tarea⁵¹.

El colectivo Cero a la Izquierda se suma a un grupo mayor para formar el Sistema Radio Venceremos⁵², que con el objetivo de ofrecer la visión de la insurgencia y no

47 Salazar Navarro, *Cine, revolución...*, 226.

48 Ricardo Roque Baldovinos, “Cine, revolución y utopía estética en El Salvador”, *Identidades Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3, (Julio-Diciembre, 2011), 164.

49 El Taller de los Vagos, *Zona Intertidal*, 1980 <https://www.youtube.com/watch?v=YpvyG4jzw0&list=UUYb9gUrraH605120inhaNmw>

50 Jorge Ávalos, Ruth Grégori “Guillermo Escalón: I.3 La Zona Intertidal”, Entrevista, La Zebra Digital, <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-i-2-la-zona-intertidal/> (consultada el 5 de noviembre del 2021).

51 Cortés, *La Pantalla...*, 352.

52 Cabe resaltar el papel protagónico desempeñado por los medios de comunicación alternativos en El Salvador antes y durante este período de insurgencia, entre ellos están los diarios *El Independiente* y *La Crónica del Pueblo*, y las emisoras clandestinas Radio Revolucionaria del Pueblo (1980) y Farabundo Martí (1982). De acuerdo con Arreaza-Camero (1995), el rol de estos medios fue muy importante en la denuncia sistemática y continua de las violaciones de los derechos humanos básicos a los sectores más vulnerables de la sociedad salvadoreña, así como en la defensa del proceso que llevó a la firma de los acuerdos de paz en 1992.

del discurso oficial, logra, como señala Cortés⁵³, articular como medio propagandístico tanto el cine, como la radio y el video. El primer filme de Radio Venceremos fue *Carta de Morazán* (1982), le siguieron *Tiempo de audacia* (1983), *Clelia* (1983), *Tiempo de victoria* (1988), *Doble cara* (1986), y *Diez años tomando el cielo por asalto* (1989).

Destacamos la visibilización de la participación de las mujeres combatientes, por parte de Radio Venceremos a través de producciones como *Clelia* (1983)⁵⁴, documental de 17 minutos sobre la vida de Lilian Mercedes Letona, conocida como la “Comandante Clelia”, quien fue asesinada en combate en agosto de 1983. El documental es un tributo a su labor y la de otras mujeres en la resistencia armada y resalta la fortaleza de la Comandante Clelia, durante el tiempo que estuvo presa y que fue torturada, así como su liderazgo para organizarse dentro del penal, dando continuidad a su compromiso político y colectivo con la creación de COPPES⁵⁵.

En el caso del ICSR, según Cortés⁵⁶, su nacimiento surge directamente de la producción en 1981 del filme, *El Salvador, el pueblo vencerá*⁵⁷, del director puertorriqueño Diego de la Texera⁵⁸; a partir de un guion elaborado por escritores salvadoreños⁵⁹. Esta producción inicia con la frase célebre de Farabundo Martí que reza, “cuando la historia no se puede escribir con la pluma, se debe escribir con el fusil”⁶⁰, y dedicó un segmento del documental a la vida del líder revolucionario, pero además con esta frase lanza la idea de que existe una urgencia de tomar las armas como única alternativa de cambio en lo que María Fernanda Cruz Castañeda⁶¹ considera uno de los objetivos claves de ese filme, que es el de actuar como estímulo eficaz para la justificación de la lucha armada.

Por otro lado, este filme propone repensar Nuestra América, desde historias otras, y no desde la historia oficial, al abordar las múltiples formas de violencia vividas

Emperatriz Arreaza-Camero. “Comunicación, Derechos Humanos y Democracia: El Rol de Radio Venceremos en el Proceso de Democratización en El Salvador (1981-1994)”, (conferencia presentada en la reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, 28 de septiembre al 30 de septiembre, 1995).

53 Cortés, *La Pantalla...*

54 Radio Venceremos, *Clelia*, 1983. https://archivomesoamericano.org/media_objects/5t34sj58c

55 Comité de Presos Políticos de El Salvador.

56 Cortés, *La Pantalla...*

57 ICRS, *El Salvador, el pueblo vencerá*, 1981. <https://www.youtube.com/watch?v=PvuDHoXaFfs>

58 Diego de la Texera se unió a finales de la década del setenta al FSLN, y fue uno de los fundadores del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). Estuvo también entre los fundadores del Instituto Cinematográfico de El Salvador, y posteriormente fue uno de los creadores en Cuba de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, desde donde diseñó y dirigió hasta 1987 el plan de estudios del Departamento de Cinematografía.

59 Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”.

60 ICRS, *El Salvador...*

61 María Fernanda Cruz Castañeda, “El Salvador, el pueblo vencerá (1980): el cine como herramienta dentro de la construcción y difusión de discursos político-ideológicos”, *Cinema e Audiovisual* (2018). https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5222/TCC%201_Maria%20Fernanda%20Cruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y



por el pueblo salvadoreño y en general, representativa de toda Latinoamérica, desde la conquista, y expone los 500 años de opresión vividos por las personas originarias de esta región,

Alvarado nos condenó a muerte a los príncipes y señores y ordenó que todo el pueblo fuese encadenado y hecho esclavo, desde entonces estamos en pie de lucha contra el invasor. Hemos luchado durante siglos por la dignidad y la justicia, nos alzamos contra el yugo español y en 1821 conquistamos la independencia política, pero nunca nos dejaron escribir nuestra historia, nunca hemos podido hablar con nuestra propia voz⁶².

La producción y distribución de *El Salvador, el pueblo vencerá*, representa el esfuerzo de un movimiento cinematográfico que trasciende lo nacional a lo regional, no solo porque su director fue de la Texera, sino por la participación de múltiples actores latinoamericanos y un fuerte apoyo técnico y financiero, tanto para la producción como para la distribución, en lo que Eudald Cortina Orero⁶³ denomina un movimiento de solidaridad⁶⁴, con lo cual se refiere al apoyo a la lucha del pueblo salvadoreño y la progresiva internacionalización de las estructuras de las organizaciones revolucionarias salvadoreñas. Entre esta red solidaria se encontraba Istmo films⁶⁵, coproductora costarricense, INCINE, de Nicaragua, que apoyó en la posproducción, el GECU, de Panamá y el ICAIC, de Cuba.⁶⁶

Otras producciones de ICSR fueron *El camino de la libertad*, *Elecciones en El Salvador*, *La mujer salvadoreña en la revolución*, y *La participación de la Iglesia*, todas producidas en 1982, y *Nos apoya un continente* y *Crónica de una crisis* en 1983. Este sería el último año de vida del ICSR y con él termina un periodo que marcó un hito en el cine salvadoreño y la región centroamericana que, desde una estética revolucionaria, supieron,

62 ICRS, *El Salvador...*

63 Eudald Cortina Orero, "Redes militantes y solidaridad con El Salvador. Una aproximación desde la comunicación insurgente", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (2016). <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69645>

64 De acuerdo con Cortina Orero (2016), este movimiento se convirtió en un pilar de su movilización revolucionaria que movilizó la solidaridad internacional en diferentes sentidos: como herramienta de presión sobre Gobiernos, partidos políticos y organismos internacionales; como altavoz de denuncia mundial de la violación de los derechos humanos en El Salvador; y como un eficaz instrumento de captación de fondos para las organizaciones insurgentes. El objetivo de esta ponencia es analizar el papel que la comunicación desarrolló en el proceso de internacionalización del movimiento revolucionario salvadoreño, con la puesta en marcha de espacios informativos en medios internacionales y el desarrollo de proyectos comunicativos y equipos de propaganda en el exterior.

65 Creada por los costarricenses Samuel Rovinski, Antonio Iglesias y Carmen Naranjo, los nicaragüenses Sergio Ramírez y Nicholas Baker. Además de *El Salvador, el pueblo vencerá*, Istmo Films trabajaría en la producción de otras películas sobre la revolución como, por ejemplo, *Nicaragua, Patria Libre o Morir* de 1970 y *La Insurrección de 1980* (Cabezas, 2018).

Cabezas, "Cine centroamericano...".

66 Cortés, *La Pantalla...*

superar las limitaciones de recursos y la falta de competencias técnicas y artísticas. Contrario a lo que se pueda creer, no fue una contribución estrictamente foránea ni un producto espontáneo de las urgencias de la lucha. Estuvo animado, al menos en una parte, por el impulso estético-utópico de las vanguardias de las décadas de 1960 y 1970. Animados por este impulso eufórico, no se dejó intimidar por la carencia de una industria y aprovechó creativamente las competencias que ofrecía la solidaridad internacional⁶⁷.

En la época de la posguerra centroamericana, el cine dio un giro radical en cuanto a su producción y exposición en el plano internacional. La limitada producción que se da en la región en los años 90 pone peso a la idea de que con la paz, Centroamérica se desvanecería, una vez más, de la cinematografía internacional. La firma de los acuerdos de paz, como sentencia Jorge Dalton, “acabaron con la guerra y con el cine en El Salvador”⁶⁸, situación similar enfrentarían otros países de la región, lo que llevó a problematizar este cine revolucionario. Por su parte, el problema principal de este cine para Guillermo Escalón,

fue que no pudo verse realmente en El Salvador, fue un producto de exportación destinado a colectar fondos y simpatías hacia el proceso revolucionario y no dejó estructuras ni capacitó a personas que pudieran darle continuidad al cine documental después del conflicto⁶⁹.

En esa misma línea, Elizabeth Torres⁷⁰ sugiere que “la causa de la muerte de este movimiento se sitúa en la misma razón que le dio vida”, refiriéndose al uso de cine como herramienta propagandística de la insurgencia, a lo que añade, “para la dirigencia del FMLN el cine fue concebido como una estrategia de guerra y no con un fin de desarrollo artístico-cultural del pueblo”⁷¹. Probablemente, esta sería una de las razones por la cual, tanto el FMLN como el FSLN, una vez terminada la guerra, dejaron de invertir en los institutos de producción cinematográfica creados durante esta.

Los años 90 fueron un período de transición, en el que resurgen las cinematografías independientes y estas buscan posicionarse y reinventarse ahora desde otras narrativas, con lo cual dejan atrás el recurso de la insurgencia como temática fílmica. Aunque, sin la inversión estatal, la producción disminuyó significativamente, se evidencia el espíritu crítico y contestatario del NCL, que expone las múltiples imágenes de la violencia y la discriminación y que sigue afectando a amplios sectores de la población; este también registra las luchas emancipadoras

67 Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”, 169-170.

68 Citado por Roque Baldovinos, “Cine, revolución...”, 163.

69 Amaya *et al.* como se citó en Cortés, *La Pantalla...*, 381-382.

70 Ana Elizabeth, Torres Segovia, *La problemática del cine salvadoreño en el periodo de posguerra* (Tesis de Licenciatura, Universidad de El Salvador, 2004).

71 Torres, *La problemática...*, 20.



y acciones de colectivos específicos, en concordancia con el llamado que en su momento hiciera Isacc León Frías⁷² al NCL, de romper con el mito de un cine de combate y en lucha contra el poder y la industria, y pensarse “como compañero de viaje de movimientos sociales en busca de la transformación radical de las estructuras económicas y sociales”⁷³.

Finalmente, hemos hecho un recorrido por la filmografía de la región centroamericana de los años 60-80, con el fin de evidenciar la relevancia del séptimo arte como herramienta de denuncia política y social, que nos permite regresar a memorias, muchas veces forzadas al olvido, de lo que acontecía en los diferentes países centroamericanos. Encontramos una filmografía que dialoga con los planteamientos del Nuevo Cine Latinoamericano que bullían con fuerza en diferentes regiones de América Latina, y que expresó a través de un cine crítico e imperfecto las múltiples formas de violencia que enfrentaban las poblaciones más empobrecidas y oprimidas de la región. La creación de instituciones de cine financiadas por el Estado permitió una mayor producción filmica, mucha de la cual exponía desde un enfoque crítico la ideología capitalista, el colonialismo y el intervencionismo económico, militar y cultural de los Estados Unidos. A su vez, encontramos un cine revolucionario que cumplió una labor propagandista indispensable en El Salvador y en Nicaragua, y que logró movilizar e informar a los aliados a lo interno, y principalmente a la comunidad internacional. Cineastas, mujeres y hombres, de la región latinoamericana, se unieron en la tarea de llevar al continente, y más allá, lo que sucedía en este lado del mundo, la mayoría de las veces con recursos limitados, pero con mucho ingenio y solidaridad.

Referencias bibliográficas

- Arreaza-Camero, Emperatriz. Comunicación, Derechos Humanos y Democracia: El Rol de Radio Venceremos en el Proceso de Democratización en El Salvador (1981-1994). Conferencia presentada en la reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, 28 de septiembre a 30 de septiembre en Washington, 1995.
- Bermúdez Villalobos, José. *Antología de largometrajes de ficción costarricense 1930-2017*. Costa Rica: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 2018.
- Cabezas Vargas, Andrea. “Cine centroamericano contemporáneo: memoria histórica, condiciones de realización y producción”. En *Anuario de Estudios Centroamericanos* (2018), 44: 17-41.

72 Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica* (Perú: Universidad de Lima, 2016).

73 Gil Olivo, como se citó en León Frías, *El Nuevo...*, 433.

- Carrillo Canán, Alberto. “La identidad nacional y el cine”. En *Revista de Filosofía A Parte Rei* (Julio 2010): 70. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo70.pdf>
- Cortés, María Lourdes. *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica*. México: Santillana Ediciones Generales, 2005.
- Cortina Orero, Eudald. “Redes militantes y solidaridad con El Salvador. Una aproximación desde la comunicación insurgente”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016). <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69645>
- Cruz Castañeda, María Fernanda. “El Salvador, el pueblo vencerá (1980): el cine como herramienta dentro de la construcción y difusión de discursos político-ideológicos”. En *Cinema e Audiovisual* (2018). https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5222/TCC%201_Maria%20Fernanda%20Cruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cuevas Molina, Rafael, Mora Ramírez, Andrés. *Buscando el futuro. Crisis civilizatoria y posneoliberalismo en América Latina*. San José: EUNED, 2015.
- Hart, Stephen M. *Latin American Cinema*. Estados Unidos: Reaktion Books Ltd., 2015.
- Jorge Ávalos, Ruth Gregori. Guillermo Escalón: “I.3 La Zona Intertidal”. La Zebra Digital. <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-i-2-la-zona-intertidal/> (consultada el 5 de noviembre del 2021).
- León Frías, Isacc. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Perú: Universidad de Lima, 2016.
- Nahmad Rodríguez, Ana. “Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM”, *Cine Documental*, (2021), 3.
- Octavio Getino, Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Cine Documental y Etnología*. 1969. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf> (consultada el 18 de octubre del 2021).
- Planas, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto*. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018.
- Rocha, Glauber. 1965. *La estética del hambre*. Conferencia presentada en “La Reseña del Cine Latinoamericano”, enero, en Génova. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf



Roque Baldovinos, Ricardo. “Cine, revolución y utopía estética en El Salvador”. En *Identidades Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3 (Julio-Diciembre, 2011): 163-170.

Salazar Navarro, Salvador. *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020.

Sorto, Manuel. El Salvador. La aventura cinematográfica. Ecumenico. 2014. <https://ecumenico.org/el-salvador-la-aventura-cinematografica> (consultada el 18 de octubre del 2021).

Torres Segovia, Ana Elizabeth. *La problemática del cine salvadoreño en el periodo de posguerra*. Tesis de Licenciatura. Universidad de El Salvador, 2004.

Ugarte Flores, Elizabeth. “Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua”. En *Istmo* (2006). <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html>