

Cine, producción audiovisual y participación política en Centroamérica

Introducción

La dependencia estaba presente desde el origen. Aunque la fotografía haya sido inventada aisladamente en Brasil por el francés Hercule Florence (1833) aun cuando la proyección en tercera dimensión con anteojos especiales pueda haber sido descubierta en México (1898), por mucho que el primer largometraje de animación del mundo sea argentino (El apóstol, Quirino Cristiani, 1917), el cine aparece en América Latina como una importación más. No fue solamente inventado en Europa y Estados Unidos: desde allí fue exportado y transformado en negocio, suficientemente ganancioso como para crecer y prosperar

Paulo Antonio Paranaguá

Si el cine y la fotografía son lenguajes altamente dependientes por su constitución tecnológica y su asociación a procesos industriales y de producción de mercancías, la historia de su desarrollo en Latinoamérica, y en especial en Centroamérica, confirma la enorme flexibilidad intrínseca a estos lenguajes, que les ha permitido ser reapropiados y reinventados de modo multifacético en la región. En los trabajos que siguen pueden identificarse algunos de los caminos con que la forma narrativa cinematográfica participa en prácticas políticas en el contexto centroamericano, en modos tan distantes y contradictorias como son el cine independiente de Costa Rica y su televisión (Fonseca, Bustos Mora). Asimismo, estos trabajos permiten vislumbrar cómo la revolución tecnológica y comunicacional digital está creando otras formas comunicativas y de

participación política, con las que distintas organizaciones de base generan un flujo permanente de mensajes, muchas veces de gran impacto, como los ejemplos que se proponen en el contexto de Guatemala y Honduras (Contreras, Cavalcanti). En las producciones y las formas productivas analizadas puede identificarse la permanente y siempre re-actualizada relación del campo del cine en la región centroamericana con las prácticas y las conceptualizaciones del Nuevo Cine Latinoamericano, desde el Tercer Cine de Solanas y Getino hasta el Cinema Novo brasileño. La colección presenta además diversos análisis en los que se subraya la importancia política de los medios expresivos icónicos (fotografía, cine, video) en su procesamiento y manipulación en el contexto de los medios masivos (Medina, Bustos Mora, Perkowska), así como la profunda imbricación del espacio visual de la cultura en los procesos de identidad, memoria histórica y organización comunitaria. En el análisis de las diversas producciones consideradas se discute las formas en que estos productos intervienen activamente en la construcción de políticas de memoria o políticas de olvido, su capacidad para acompañar procesos de movilización política, y su dimensión estratégica en la medida en que constituyen articulaciones en el procesamiento y construcción de cultura.

Los artículos permiten dibujar esquemáticamente lo que podemos llamar “el campo del cine y video centroamericano”, que incluye el cine de ficción independiente y el cine reivindicativo y militante (noticieros, documentales, videos educativos, etc.), en soporte fílmico; y el video documental realizado y distribuido por organizaciones de base, y las expresiones videográficas de distribución en blogs. Este campo estaría además intervenido y continuado por la imagen fotográfica (artística, del periodismo gráfico y del televisivo) soporte efectivo del espacio audiovisual centroamericano. La discusión sobre las formas en que la práctica cinematográfica de compromiso político ha tomado en el contexto latinoamericano está presente en la entrevista al cineasta argentino Jorge Denti, donde se historizan y conceptualizan estas prácticas.

En esta breve colección, Nicaragua ocupa un lugar prominente: tres de las colaboraciones se refieren al contexto nicaragüense. El testimonio de Jorge Denti ilustra la sistemática preocupación dentro de las filas del sandinismo por la cultura y la educación, y el lugar

preeminente que el cine ocupó en este proceso, aún antes de que el sandinismo fuera gobierno. Por eso no sorprende que apenas dos meses después de la instalación del gobierno revolucionario, se creara INCINE (Instituto Nicaragüense de Cine) el 22 de setiembre de 1979, mediante un decreto de la Junta de Gobierno de Construcción Nacional. Es gracias a esa preocupación, que el sandinismo convoca a miembros del Grupo Cine de la Base, exiliados en México, así como a otros cineastas mexicanos a integrarse al proceso revolucionario, aun antes del triunfo.

El artículo de Magdalena Perkowska sobre el trabajo de la fotógrafa y cineasta estadounidense Susan Meiselas en y sobre Nicaragua trae al debate las profusas relaciones que tiene la región con la cinematografía extranjera, y la enorme complejidad de las mismas. Jorge Denti también discute brevemente esta relación cuando se refiere a su trabajo como corresponsal de la televisión europea, y cuando presenta a Raymundo Gleyzer (en su propia identificación con el cineasta) como un “trotamundos del cine”. Perkowska examina el término de Maureen Moynagh “turista político”, el que más allá de su connotación negativa le permite describir una experiencia “trans-nacional y trans-ideológica en la que un sujeto privilegiado se identifica con un proyecto político distante (en términos geográficos pero, sobre todo, en términos ideológicos con respecto al discurso dominante en su lugar de origen) que cuestiona el orden mundial y redefine la identidad personal del viajero político”. Si la condición trans-nacional se cumple claramente tanto para Meiselas como para Denti y sus compañeros, la condición trans-ideológica sin duda no describe al cineasta argentino ni al grupo de cineastas “viajeros” que entran en Nicaragua con la Columna Norte. El internacionalismo latinoamericano que caracteriza el periodo requiere de otras formas de descripción y análisis, en la medida que éste ha sido una constante de las culturas latinoamericanas y expresa formas de identificación de enorme trascendencia histórica y cultural. Meiselas recorre un derrotero personal en el que revisa y vuelve a revisar su propio trabajo fotográfico como corresponsal de la famosa agencia-cooperativa de fotógrafos multinacional Magnum. Ese obsesivo regreso a las imágenes de la revolución triunfante, que había recogido Meiselas en 1978-1979, es lo que define su trabajo en

Nicaragua. Por su lado, el trabajo de Denti encuentra una lógica interna a Nicaragua en la medida en que forma parte del proceso revolucionario y sus lógicas de producción de información, hecho que se emblemata cuando produce una película sobre la campaña de alfabetización, cuyos principales protagonistas y asimismo espectadores son los propios nicaragüenses (*La insurrección cultural*, 1980.) Pero estas diferencias no impiden que los dos artistas se asocien en un mismo estupor crítico frente a la crisis de la utopía, al olvido y a la falsificación, cuando confrontan la sociedad política nicaragüense del siglo XXI.

El artículo de Julia Medina sobre la caricaturización del sandinismo a través de imágenes de la prensa gráfica revisa precisamente el complejo entramado de los debates político-culturales que están teniendo lugar hoy en Nicaragua, y establece la importancia que tiene esta negociación del espacio de la visualidad simbólica en relación con las prácticas políticas y la memoria. Su análisis lleva a Medina a discutir también la manipulación de imágenes en el contexto del reciente golpe de estado en Honduras, y a proponer formas críticas de abordaje.

Para referirse también a Honduras, Marina Cavalcanti Tedesco investiga el desarrollo de nuevas formas comunicativas que se están produciendo y difundiendo en espacios alternativos construidos gracias a la revolución tecnológica digital, que incluyen la narración cinematográfica, en su estudio comparativo del blog de periodismo colaborativo *HablaHonduras*. Cavalcanti historiza el desarrollo de las tecnologías en la interacción humana de construcción cultural, y la transformación de los “objetos técnicos” en “informacionales”. Esta transformación resultaría también en una revolución de los mercados que se globalizan al mismo tiempo que la técnica y la información se expande exponencialmente. La importancia de estas nuevas formas comunicativas reside en su potencialidad para la apropiación por parte de los movimientos populares de “objetos técnico-científico-informacionales extremadamente modernos”, que adquieren nuevas funcionalidades y nuevos desarrollos. La apropiación a la que hacíamos referencia al comienzo de esta introducción parece adquirir hoy, a partir de la revolución tecnológica, particular relevancia en la región. La novedad no solamente radica en la posibilidad de acceso a estos objetos informacionales para producir mensajes, sino en la

capacidad que tienen estos objetos de constituir vías comunicativas y redes de información alternativa.

Ana Yolanda Contreras investiga la potencialidad que tienen estos nuevos objetos comunicacionales en sus aspectos productivos, es decir de producción de mensajes. Para ello investiga una productora independiente de documentales en Guatemala, **Comunicarte**, una asociación de base que trabaja desde finales de la década de los ochenta documentando hechos sociales y políticos de Guatemala, con objetivos de organización política e impacto en la cultura nacional.

La acuciante necesidad de redes alternativas de información se discute en el artículo de Giselle Bustos Mora, quien investiga algunos de los mecanismos de politización en un espacio supuestamente “neutral”, el de la producción de información en los noticieros de Costa Rica. Su trabajo pone en evidencia los mecanismos de espectacularización de la información, que estereotipa las narraciones y a los actores sociales y genera un cambio en la naturaleza de “lo real”, en el contexto de las industrias culturales globales de la información y el entretenimiento. Su trabajo se ocupa del análisis de la representación de la violencia delictiva en la televisión de Costa Rica. Bustos Mora señala cómo los informativos televisivos han asumido cada vez más el modelo cinematográfico, tanto en su estructura como en los contenidos. Esta apropiación de los modelos cinematográficos tendría como resultado “la gestión de climas fundados en miedo y ansiedad”. Mediante este mecanismo de tratamiento de lo “real” se operaría una equiparación de los mensajes informativos con el entretenimiento. El *infoentretenimiento* como modalidad de producción televisiva se relacionaría directamente con las acciones de persuasión sobre el público del “clima de inseguridad” que domina la sociedad. Estas modalidades de la producción informativa permean también, para Bustos Mora, la producción de los mensajes públicos de grupos de la sociedad civil y aun del propio estado. Estas nuevas formas de producir sentidos así como de consumirlos tendría un directo impacto en lo social y político, en las formas de constitución identitaria y de ciudadanía y en los mecanismos de participación de la sociedad.

En el plano de lo que clásicamente se ha relevado como producción cinematográfica, Jose Fonseca discute otra clase de apropiación, las de las formas narrativas del “modelo clásico” de narración cinematográfico. En su trabajo, el modelo clásico y el modelo industrial de Hollywood son asociados para, mediante la diferencia, pensar una posible originalidad latinoamericana, que estaría situada en el compromiso social de este cine, heredero del Nuevo Cine Latinoamericano, y la incorporación de “la cultura local a partir de los intereses y necesidades de sus proyectos creativos”.

Por último me interesa señalar que los trabajos que siguen basan su discusión en el reconocimiento de que la expresión cinematográfica, fotográfica y audiovisual en el contexto centroamericano se ha diversificado y que, gracias a nuevas tecnologías tanto de producción (formatos digitales) como de reproducción (Internet, DVD) ha encontrado nuevas asociaciones con las nuevas agendas políticas de la región en formas creativas y eficaces. Esta afirmación tiene decididas implicancias metodológicas; en estos trabajos se pueden encontrar algunos mecanismos críticos que permiten establecer discusiones interdisciplinarias y dar cuenta de este más que activo espacio de la cultura que va desde el cine independiente, comercial, hasta el documental de un organismo de derechos humanos; y desde la producción fotográfica y fílmica sobre Centroamérica realizada desde sistemas productivos ajenos a la región hasta la producción de los Indymedia, los blogs o el video de arte, que están cambiando el panorama comunicacional y cultural centroamericano.¹

Claudia Ferman, University of Richmond, EE.UU.

Enero de 2010

¹ Para un estado de la cuestión en relación con los estudios del cine en algunos de los ámbitos académicos internacionales, puede verse la sección “On the Profession” en *LASA Forum XL:I* (Winter 2009).

Bibliografía

Jonathan Buchsbaum. *Filmmaking in Revolutionay Nicaragua*. Austin: University of Texas, 2003.

Cortés, María Lourdes. “Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 13 (julio-diciembre 2006).
<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n13/articulos/celuloide.html>>

Paranaguá, Paulo Antonio, y José Carlos Avellar. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.