



# Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v24i1>

ISSN 2177-2940  
(Online)

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## Memoria e historia de la migración centroamericana en las primeras décadas del siglo XXI a través del cine regional

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3.51956>

 Andrea Cabezas Vargas

Université d'Angers, France. E-mail: [andrea.cabezasvargas@univ-angers.fr](mailto:andrea.cabezasvargas@univ-angers.fr)

<b>Palabras clave:</b> Centroamérica; historia; memoria; migración; cine.	<b>Memoria e historia de la migración centroamericana en las primeras décadas del siglo XXI a través del cine regional</b> <b>Resumen:</b> El cine, así como la televisión, la prensa y otros medios de comunicación contribuyen a forjar imaginarios sociales y culturales así lo han demostrado ampliamente Bourdieu en <i>Langage et pouvoir symbolique</i> (2001) y Chomsky en <i>La Fabrication du consentement</i> (2008). Sin embargo, el cine al retratar fenómenos sociales, no solamente construye imaginarios sino que también contribuye a la creación de archivos fílmicos y con ellos permite construir así como a reconstruir una parte de la historia. Esa es nuestra posición, haciendo propios los postulados de Ferro (1993 [1977]), Kracauer (1969, 1973) y Billard (1982). Bajo el prisma de la filosofía de la historia, el presente artículo pretende analizar en qué medida el cine centroamericano contemporáneo puede ser considerado como una forma de construcción o reconstrucción de la memoria y la historia de las migraciones centroamericanas en las dos primeras décadas del siglo XXI.
<b>Key words:</b> Central America; history; memory; migration; cinema.	<b>Memory and history of Central American migration in the first decades of the XXIst Century through its regional cinema</b> <b>Abstract:</b> Cinema, just like television, the press, and other means of communication, contributes in forging social and cultural imaginaries as clearly demonstrated by Bourdieu in <i>Langage et pouvoir symbolique</i> (2001) y Chomsky in <i>Manufacturing Consent</i> (2008). However, in depicting social phenomena, cinema not only constructs imaginaries but rather contributes to the creation of filmic archives and likewise allows to construct and reconstruct a part of history. This is our position, adopting the postulates of Ferro (1993 [1977]), Kracauer (1969, 1973), and Billard (1982). Through the prism of the philosophy of history, this article examines the question of to what extent contemporary Central American cinema can be analyzed as a form of construction and reconstruction of the memory and the history of Central American migration in the first two decades of the twenty-first century.
<b>Palavras-chave:</b> América Central, história; memória, migração; cinema.	<b>Memória e história da migração centro-americana nas primeiras décadas do século XXI através seu cinema regional</b> <b>Resumo:</b> O cinema, da mesma maneira que a televisão, a imprensa, e outros meios de comunicação, contribui na construção de imaginários sociais e culturais, como mostrou claramente Bourdieu em <i>Langage et pouvoir symbolique</i> (2001) e o Chomsky em <i>A Fabricação do Consenso</i> (2008). Contudo, o cinema ao retratar fenômenos sociais, não somente constrói imaginários, mas também constrói a criação de arquivos fílmicos e com eles permite construir e reconstruir uma parte da história. Essa é nossa posição, adotando os postulados de Ferro (1993 [1977]), de Kracauer (1969, 1973) e de Billard (1982). Através do prisma da filosofia da história, o artigo pretende analisar em que medida o cinema centro-americano contemporâneo pode ser considerado como uma forma de construção e reconstrução da memória e da história das migrações centro-americanas nas primeiras duas décadas do século XXI.

**Artigo recebido em:** 26/01/2020. **Aprovado em:** 12/02/2020.

## Introducción

Tratado de forma romántica, dramática, trágica, satírica, cómica y hasta épica, el tema de la migración ha inspirado un gran número de cineastas a lo largo de la historia del cine. En los albores de la época del cine silente, el tema fue abordado bajo forma de ficción por uno de los pioneros y maestros del cine mudo: Charlie Chaplin. Con *The Immigrant* (1917), Chaplin no solamente marcaría la historia del cine convirtiendo el film en un clásico, al haber introducido una dimensión dramática en un registro tradicionalmente cómico, sino que también abriría el camino a un tema social que, hasta la fecha, no ha dejado de ser de actualidad despertando el interés de cineastas del mundo entero. Hoy en día el peso socio-geopolítico del tema ha motivado la creación de festivales de cine como el *Global Migration Film Festival*, lanzado en 2016 por la OIM de las Naciones Unidas, con el objetivo de “allanar el camino para que se generen discusiones de mayor envergadura en torno a uno de los mayores fenómenos de nuestro tiempo.” (ONU. OIM. Festival internacional de cine sobre migración).

En Centroamérica, región de América Latina particularmente afectada por fenómenos migratorios, las cinematografías nacionales empiezan a abordar el tópico particularmente a partir de los años 80. Dicho periodo coincide con las guerras civiles vividas en Guatemala (1960-1996), Nicaragua (1979-1989) y El Salvador (1979-1992). Sin embargo, es a partir de los años 2000 que el tema toma fuerza en la pantalla grande<sup>1</sup>. El aumento del número de películas sobre la migración regional está lejos de ser un tópico comercial de moda. Dentro del contexto centroamericano, el incremento de películas sobre la migración coincide con lo que, en 2014, el presidente de los Estados Unidos de la época, Barack Obama, llamó una crisis humanitaria al referirse al éxodo de miles de centroamericanos, particularmente de menores, que por la vía ilegal trataban de cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos.

El cine, así como la televisión, la prensa y otros medios de comunicación contribuyen a forjar imaginarios sociales y culturales así lo han demostrado ampliamente Pierre Bourdieu en *Langage et pouvoir symbolique* (2001) y Noam Chomsky en *La Fabrication du consentement* (2008). Sin embargo, el cine al retratar fenómenos sociales no solamente construye imaginarios, sino que también, contribuye por medios de las imágenes y las voces registradas a la creación de archivos históricos, y con ellos permite construir y reconstruir una parte de la historia. Esa es nuestra posición, haciendo propios los postulados de Ferro (1993 [1977]); Kracauer (1973 [1947]; 2010 [1960]) y Billard (1982). Bajo el prisma de la filosofía de la historia, el presente artículo pretende analizar ¿en qué medida el cine centroamericano contemporáneo puede ser entendido

---

<sup>1</sup> Para mayor información sobre la evolución del tema de la migración en el cine centroamericano de 1970 a 2014 ver en particular el capítulo “Cine y migración” (CABEZAS VARGAS, 2015, p. 377-419).

como una forma de construcción o reconstrucción de la memoria y la historia de las migraciones centroamericanas en las dos primeras décadas del siglo XXI?

Según Lorenzen, Frausto y Yanzadig (2018, p. 81) la migración se puede comprender por medio de tres niveles de análisis interconectados: “el nivel macro o societal, el nivel meso o de grupo y el nivel micro o individual.” Estos tres niveles de estudio de la migración desde la rama de la sociología los podemos a su vez relacionar con los conceptos de la historia personal, la historia colectiva y la historia general (o global) que desde los estudios de cine e historia planteó Ferro. En sí, dichos niveles tienen un paralelismo axiomático: la historia personal corresponde al nivel micro, es decir, a la persona como individuo, la historia colectiva al nivel meso o la historia de un grupo determinado y la historia general al nivel macro de la historia. Es desde este paralelismo entre sociología y los estudios de la historia filosófica del cine que forjaremos el análisis del presente artículo. Para ello expondremos, en un primer lugar y a fin de comprender el auge del tema, un breve recorrido por el tópico de la migración en el cine centroamericano y su evolución en los años 2000. En un segundo lugar, analizaremos cómo los cineastas desde la subjetividad reconstruyen una parte de la historia global por un lado a través de las microhistorias y, por otro lado, cómo el conjunto de estas microhistorias personales se entretajan conformando la historia colectiva. Por último, veremos cómo desde la ficción del cine comercial se reconstituye otra forma de la historia: la del pensamiento y el imaginario de una época.

### **El cruce entre la historia de la migración centroamericana contemporánea y el cine regional**

El cine recoge y conserva en la imagen la obra de una época, y en ella el curso entero de la historia.  
(BENJAMIN, 2000, p. 441, traducción nuestra).

Para comprender el creciente interés del tema de la migración centroamericana en el cine contemporáneo es necesario remitirse a la historia de la migración regional. El aumento de dicha temática en las dos primeras décadas del siglo XXI se explica no solamente por razones cinematográficas, sino más bien por la evolución misma de los flujos migratorios dentro de la Historia del istmo y la amplitud que dicho fenómeno ha alcanzado en las sociedades centroamericanas.

### *Evolución del tópico de la migración en el cine centroamericano*

Como lo señala Cortés (2003, p. 32), a pesar de que los desplazamientos internos en el seno de los países centroamericanos siempre existieron, “la migración extrarregional es relativamente reciente” ya que es en “los años 1980 que se comienza a constatar el fenómeno de la migración extrarregional.” Al hacer un breve recorrido por las producciones cinematográficas de 1970 hasta finales de los años 1990 se constata que el tema de la migración no ocupaba un lugar central dentro de las producciones de la época (Cabezas, 2015, p. 379). Si bien el tópico de la migración interna del campo a la ciudad ya había sido abordada en la pantalla grande en países como Costa Rica y Guatemala en las décadas anteriores, no es hasta los años 80 que surgen las primeras películas centradas en la migración extrarregional: *El Norte* (Guatemala, 1984) de Gregory Nava y *Wanaki Lupia (Los hijos del río*, Nicaragua, 1986) de Fernando Somarriba. En el mismo periodo se filma *Historias de Cuscatlán* (El Salvador, 1989) filmada por Peter Chapel, sobre la migración interna.

La introducción de la temática de la migración coincide así con los primeros flujos migratorios extrarregionales durante la década de 1980, esto producto de las consecuencias de las guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Del mismo modo, la comparación con el contexto histórico permite observar y demostrar que las tres películas realizadas en este periodo coinciden en dos puntos relevantes con la historia. Por un lado, el origen de las películas concuerda con los tres países afectados por la migración extra regional. Por otro lado, el eje central de las tres películas aviene a la focalización de la migración forzada dentro del marco de los conflictos bélicos. Sin embargo, a pesar de que el número de desplazados llegó a cifras importantes<sup>2</sup>, el tema no ocupó mayor relevancia en el cine regional y las tres películas mencionadas fueron un intento por retratar una realidad que quedó esencialmente fuera del campo cinematográfico. Ahora bien, si los años 1980 y 1990 marcaron un parámetro importante en la historia de la migración centroamericana, ¿cómo explicar el bajo número de películas sobre la migración forzada durante estos dos lustros? Si el cine está estrechamente relacionado a las realidades sociohistóricas, como lo afirman Ferro (1993 [1977]); Kracauer (1973 [1947]; 2010 [1960]) y Billard (1982) ¿por qué la migración ocupa un espacio casi insignificante en un momento histórico tan importante en Centroamérica?

Con el fin de entender la tímida introducción de la temática migratoria en el cine centroamericano durante las dos últimas décadas del siglo XX, es preciso tener presente los diversos factores, tanto internos como externos al cine, que intervinieron en la producción de la época. En primer lugar, los países que para entonces contaban con instituciones cinematográficas

---

<sup>2</sup> Según Lorenzen, Frausto y Yanzadig (2018, p. 82) se estima que hubo aproximadamente un millón de desplazados en Guatemala y otro millón en El Salvador.

estatales que permitieron el desarrollo de los cines naciones eran Panamá (GECU<sup>3</sup>), Costa Rica (El Departamento de Cine<sup>4</sup>) y Nicaragua (INCINE<sup>5</sup>). Dichas instituciones fueron creadas respectivamente en 1972, 1973 y 1979. De los tres países solamente Nicaragua fue afectada por la migración forzada y los desplazamientos producto de la guerra civil, lo que explica que ni Panamá, ni Costa Rica se hayan interesado en el tema. Nicaragua, por su parte, producía –con fondos del estado– un cine de corte propagandista al servicio de la revolución, siguiendo el modelo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En segundo lugar, es de recordar que el cine regional, marcado por el contexto de la Guerra Fría y profundamente politizado, se interesó en centrarse en el problema mismo de la guerra, en el antiimperialismo así como en la lucha armada, más que en intentar retratar la primera gran migración de centroamericanos. En otros términos, la historia global acaparó la pantalla grande absorbiendo la historia meso, la de los desplazados que tocaba solamente a una parte de la sociedad.

El panorama cambia en los años 2000. El cine regional ve aumentar paulatinamente las películas en torno a la migración. Entre 2000 y 2018 se contabilizan aproximadamente dieciséis películas sobre el tema<sup>6</sup>. El significativo incremento no se explica solamente por el desarrollo de la producción cinematográfica en la región, sino que a su vez por el nuevo marco histórico que vive Centroamérica. La migración ya no es solamente un efecto colateral de la crisis bélica, sino que se convierte desde el primer decenio del siglo XXI en una problemática central y en un desafío mayor de las naciones centroamericanas. Según Sandoval (2018 [2015]):

Los censos de los Estados Unidos permiten poner este fenómeno en perspectiva. Si se comparan los porcentajes de personas centroamericanas registradas en los censos de los años 2000 y 2010, se notará que la población centroamericana en su conjunto aumentó en un 136%: La población hondureña, en particular, se incrementó en un 191%, la guatemalteca en un 180% y la población procedente de El Salvador en un 151%.

Si las guerras civiles quedaron atrás en los años 1990, ¿cómo explicar el nuevo flujo migratorio centroamericano? ¿Qué motivó el aumento exponencial de centroamericanos que dejaron sus países en las últimas dos décadas? Determinar las causas de la crisis migratoria que vive actualmente Centroamérica, resulta una tarea bastante compleja y no pretendemos, ni es la intención de este artículo, desarrollar en detalle todos los elementos que podrían explicar la situación. Sin

---

<sup>3</sup> Grupo Experimental de Cine Universitario.

<sup>4</sup> En el momento de su creación la institución fue creada bajo el nombre de Departamento de Cine del Ministerio de la Cultura y la Juventud, cuatro años más tarde se convertiría en el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.

<sup>5</sup> Instituto Nicaragüense de Cine.

<sup>6</sup> Al no contar con un depósito legal obligatorio ni con una base de datos oficial por país, resulta difícil tener una cifra exacta de las películas realizadas en la región. Las cifras proporcionadas corresponden al número que hemos podido catalogar haciendo una actualización de los datos recogidos en nuestra tesis de doctorado (CABEZAS, 2015), partiendo de informaciones recuperadas en los festivales de cine ICARO, Festival Internacional de Cine de Costa Rica, Festival Internacional de Panamá, la plataforma de Ibermedia y la biblioteca virtual de la Fundación del Nuevo Cine latinoamericano.

embargo, para comprender la relación que se teje entre el cine y la evolución de la historia de los procesos migratorios en Centroamérica es fundamental tener presentes algunos de ellos para comprender la complejidad del fenómeno. Por esta razón, nos permitiremos mencionar los factores políticos, económicos y sociales más relevantes que según los historiadores, sociólogos y politólogos han desembocado en la crisis humanitaria que representa hoy en día la migración centroamericana.

### ***Relación entre el contexto y el incremento de películas sobre el tema de la migración***

Efectivamente, la evolución del contexto migratorio tuvo un fuerte impacto en el incremento de películas sobre el tópico de la migración. Las principales razones que según los expertos provocaran la crisis migratoria que vive la región hoy en día son múltiples y de orígenes diversos. En primer lugar, es de evocar las consecuencias de la guerra. Entre ellas el gran número de desaparecidos y asesinados, así como la importante cifra de migraciones forzadas. Se estima que hubo aproximadamente un millón de desplazados en Guatemala y otro millón en El Salvador (Lorenzen; Frausto; Yanzadig, 2018, p. 82). Aunque parecen lejanos dichos antecedentes resulta relevante recordarlos ya que están estrechamente relacionados con las olas migratorias de los años 2000. Por un lado, de acuerdo con Pearce:

Las guerras civiles devastaron económicamente a los países afectados, frenando las posibilidades de desarrollo social y económico a mediano plazo, y dejaron Estados e instituciones débiles, y una población altamente armada, contribuyendo a la persistencia de la violencia y al incremento de la criminalidad. (citado por Lorenzen *et al.*, 2018, p. 83).

La fragilización política y económica de los estados centroamericanos abrió terreno al crimen organizado. Por otro lado, según Lorenzen, Frausto y Yanzadig (2018, p. 82), es a raíz del primer flujo migratorio de guatemaltecos, salvadoreños y nicaragüenses inducido durante el conflicto bélico, que se crearon importantes comunidades de centroamericanos en los Estados Unidos. Esto no solamente creó la desintegración de numerosas familias que fueron separadas, sino que también sirvió de motivación, durante los años 2000, para que muchos centroamericanos quisieran reunirse con sus familiares establecidos en el extranjero, particularmente en los Estados Unidos.

En segundo lugar, otra de las consecuencias de la guerra es la violencia. Este problema lejos de atenuarse con el fin de los conflictos no ha dejado de aumentar. El regreso forzado de centroamericanos miembros de las maras residentes en los Estados Unidos provocó la proliferación de nuevas pandillas de jóvenes, las cuales tienen por características principales el ejercicio de una extrema violencia, los asaltos y la extorsión de civiles. A este problema se le une la llegada de los

cuarteles de la droga a la región, los cuales vienen a incrementar los problemas de violencia e inseguridad.

En tercer lugar, el impacto que tuvieron las reformas estructurales impuestas a los estados centroamericanos durante los años 1990 por el Banco Mundial, los mecanismos de libre comercio implantados durante los años 2000 y la privatización de los servicios públicos han profundizado los niveles de dependencia y pobreza. Como lo explica Nayar (2018, p. 14) “lo que hizo el modelo impuesto desde hace más de tres décadas fue profundizar no sólo la pobreza, sino también potenciar los niveles de marginación, desigualdad, violencia y migración, llevándolos a grados extremos.” En este mismo sentido Cordero y Figueroa (2011, p. 130) sostienen que “uno de los efectos de la articulación del mercado centroamericano a los cánones neoliberales mediante los Programas de Ajuste Estructural ha sido ‘la expulsión migratoria’”.

En cuarto lugar, a nivel político es de destacar el debilitamiento de los Estados, el problema de corrupción y la impunidad. Como bien lo subraya Sandoval (2018):

Los casos de corrupción que han llevado a la cárcel a prácticamente presidentes o expresidentes en todos los países de Centroamérica, con excepción de Nicaragua, en donde el control de los poderes del Estado por parte de la familia Ortega-Murillo vuelve imposible esta posibilidad.

A estos cuatro factores internos se articulan dos agentes externos a la región, el primero de ellos es el impacto que tuvo la ley *Trafficking Victims Protection Reauthorization Act* –tvpra– (ONE hundred, H. R. 7311) votada en diciembre del 2008 por el Senado de los Estados Unidos. La tvpra establece que niñas, niños y adolescentes (nna) no acompañados, originarios de países no limítrofes (excluyendo así a México y Canadá), y detenidos por las autoridades migratorias de Estados Unidos, no podían ser regresados a sus países de origen antes de comparecer ante un juez de inmigración<sup>7</sup>. De acuerdo con Lorenzen, Gatica, Reynoso (2018, p. 77), “mientras esperan una audiencia ante un juez, las autoridades estadounidenses deben trasladar a las nna a lugares no restrictivos, generalmente con familiares que residen en Estados Unidos.” Según los resultados revelados por los mismos autores (Lorenzen *et al.* 2018, p. 83) “alrededor de uno de cada cinco salvadoreños y uno de cada 15 guatemaltecos y hondureños reside en Estados Unidos, y se ha calculado que 85% de las nna centroamericanos que llegaron a ese país en 2014 tenía padres u otros familiares residiendo ahí, principalmente de forma indocumentada.” El segundo factor externo a la región que no podemos obviar es el impacto de los falsos rumores impartidos por grupos de traficantes de personas, conocidos bajo el nombre de coyotes. Estos se aprovecharon de los efectos de la tvpra para difundir en los países del triángulo Norte el rumor de que los Estados Unidos había

---

<sup>7</sup> Las siglas “tvpra” y “nna” son empleadas en minúscula por los autores.

cambiado las leyes migratorias estadounidenses y que se otorgarían permisos de residencia a las nna para reunirse con sus familiares (Lorenzen, 2017, p. 186).

El conjunto de todos estos factores ha provocado un aumento sustancial de la migración centroamericana en las últimas dos décadas. Este fenómeno migratorio inesperado y catalogado de “crisis humanitaria” no ha dejado indiferente a los y las cineastas de la región lo que se ha traducido en el incremento de películas sobre el tema en la región. El siguiente cuadro recoge las películas que hemos podido catalogar sobre la migración y que han sido utilizadas para nuestro estudio:

**Tabla No. 1:** Películas repertoriadas sobre el tema de migración (2000-2018)

<i>Película</i>	<i>País</i>	<i>Año</i>	<i>Género</i>	<i>Tipología de la Historia</i>		<i>Recursos historiográficos</i>		
				Una	Varias	Testimonio	imágenes de archivo	Noticias/sucesos
<i>Desde el barro al Sur</i>	Nicaragua	2002	Documental		X	X		
<i>Por cobrar (Colect Call)</i>	Guatemala/Estados Unidos	2002	Ficción		X			
<i>La mesa feliz</i>	Costa Rica	2008	Documental		X	X		X
<i>Nica/raguense</i>	Costa Rica	2005	Documental		X	X		X
<i>Norman</i>	Guatemala	2005	Documental	X		X		
<i>Historia de Rosa</i>	Nicaragua	2005	Documental	X		X		
<i>El Camino</i>	Costa Rica	2008	Ficción	X		X		
<i>María en tierra de nadie</i>	El Salvador	2010	Documental		X	X		
<i>Ausentes</i>	El Salvador	2010	Documental		X	X		
<i>abUSAdos</i>	Guatemala/Estados Unidos	2011	Documental		X	X	X	X
<i>La ReBúsqueda</i>	El Salvador	2014	Ficción		X			
<i>Abrazos</i>	Guatemala	2014	Documental		X	X		
<i>Ambiguity: Crónica de un Sueño Americano</i>	Guatemala/Estados Unidos	2015	Ficción		X			X
<i>Casa en Tierra aneja</i>	Costa Rica	2017	Documental		X	X		
<i>Maikol Yordan de viaje perdido</i>	Costa Rica	2014	Ficción	X				
<i>El Regreso</i>	Costa Rica	2011	Ficción	X				

**Fuente:** Elaboración propia.

Es necesario aclarar que para la constitución del corpus de estudio del presente trabajo nos hemos enfocado exclusivamente en las películas que tratan el tema de la emigración de centroamericanos como eje central de la diégesis, excluyendo así películas que tratan la migración como tema secundario, de forma indirecta o películas que tratan de otro tipo de migraciones como la inmigración hacia América Central de ciudadanos de otros países fuera del istmo. Asimismo,

hemos dejado de lado las películas realizadas por cineastas que no sean centroamericanos puesto que nuestro enfoque está dirigido a la historia y a la mirada interna. Es por ello que películas como *El choguí* (2001) o *Asalto al sueño* (2006), a pesar de ser consideradas como “centroamericanas” no figuran dentro de nuestro corpus. La primera de ellas fue realizada por el cineasta español Félix Zurita residente en Nicaragua, además, el film trata sobre la migración de un boxeador mexicano hacia los Estados Unidos y no de la migración de centroamericanos; la segunda, por su parte, fue realizada por el cineasta alemán Uli Stelzner.

El anterior recapitulativo deja ver el incremento de películas sobre el tema pasando de tres películas en los años 1980 y 1990 a dieciséis películas en los años 2000. Lo que nos hace pensar en la relación que del cine y la historia hiciera el filósofo, historiador y crítico de arte Walter Benjamin (2000, p. 441-442, traducción nuestra) a inicios del siglo XX, asumiendo que “el cine recoge y conserva en la imagen la obra de una época y en ella el curso de la Historia.” Al ser producto de una época el cine recoge las problemáticas, las preocupaciones y los miedos que afectan tanto a los individuos, así como a los grupos de una sociedad en un periodo y un contexto determinado; por ende, no es de extrañar que el incremento del interés por dicho tema corresponda a la realidad del contexto durante los años 2000.

### **Imágenes que construyen memoria e historia**

Al hablar de migración centroamericana se tiende a pensar particularmente en los casos del conocido triángulo Norte constituido por El Salvador, Honduras y Guatemala, siendo estos países los más afectados por la migración hacia los Estados Unidos, los más estudiados en el ámbito académico y los más mediatizados por la prensa. De modo que no es de sorprender que la mayoría de las películas de ficción y documental realizadas giren en torno a estos tres países, así como a la migración Sur-Norte. Por esta razón, la mayor parte de nuestra reflexión estará centrada en ella. No obstante, el cine centroamericano, desde las especificidades nacionales, también ha retratado algunas de las historias menos mediatizadas a nivel internacional, que de igual forma afectan los países del istmo, y que constituyen parte de la historia de la migración regional. Por esta razón, en nuestro intento por demostrar el papel del cine regional en la construcción o reconstrucción histórica de la migración centroamericana, no podemos eludir la migración Sur-Sur. Intentaremos así brindar una visión transversal de los procesos migratorios que el cine ha capturado con su lente y que se inscriben, de igual forma en la historia Centroamericana. Para ello, evocaremos a continuación los diferentes medios que han utilizado los cineastas regionales para narrar la historia de la migración centroamericana y cómo éstos se inscriben en lo que tradicionalmente se conoce como formas de escritura de la memoria y la historia.

### ***Construcción y reconstrucción de la memoria colectiva a partir de las microhistorias***

El primer medio emprendido por los y las cineastas regionales para construir y reconstruir la memoria colectiva es el camino de las microhistorias<sup>8</sup>: es decir, desde la experiencia del individuo, en el seno de un grupo. En términos históricos, la palabra “micro” hace referencia a las historias individuales, a esas microhistorias que conforman la historia global (CERUTTI; Ginzburg; Levi<sup>9</sup>) y, en este caso, la de los migrantes centroamericanos. En este sentido, en la migración vista desde la microhistoria se engloban tanto las razones de un individuo para migrar, así como su experiencia individual en el proceso de la migración. La microhistoria intenta así “abordar singularidades para demostrar como esas especificidades pueden en todo caso contradecir y deconstruir los casos globales, más que representarlos fielmente a la manera positivista clásica.” (Man, 2013, p. 169).

El término resulta relevante particularmente porque para “(re)construir” la historia muchas veces olvidada de la migración, es decir desde el lado más humano, los cineastas utilizan múltiples vías y métodos, entre ellos, quizás el más “innovador” en materia de cine durante los años 2000 es la utilización de lo íntimo como punto de partida. En la mayoría de los casos, los cineastas que han realizado documentales y ficciones sobre el tema de la migración han sido ellos mismos migrantes y desde sus múltiples experiencias individuales, desde sus microhistorias y desde su afinidad por el tema se apoyan para reconstruir por medio del cine fragmentos de la historia de la migración. Este es el caso del guatemalteco Luis Argueta, la guatemalteca Grisel Wilson, la salvadoreña-nicaragüense Marcela Zamora, el guatemalteco-mexicano Julio Hernández Cordón, la hondureña Martha Clarissa Hernández, la nicaragüense María José Álvarez, el nicaragüense Carlos Solís, y la costarricense Ishtar Yasin, entre otros.

De todos ellos, el guatemalteco Luis Argueta es, sin lugar a duda, el cineasta de la región que más se ha implicado en el tema de la migración a través de sus películas. Esto quizás se explique en parte por su propia experiencia ya que el cineasta conoce perfectamente lo difícil que resulta ser inmigrante. Después de haber recibido una beca para realizar estudios de ingeniería en la Universidad de Michigan, Argueta emprende una travesía en 1975 que lo llevaría a recorrer diferentes países como Italia y Francia, donde le deniegan el permiso de trabajo. Ante el deseo frustrado de no poder ejercer en Europa, el cineasta regresa a Guatemala antes de reinstalarse definitivamente, en 1988, en los Estados Unidos donde, desde el exilio, realiza una serie de películas sobre el tema de la migración. La primera de ellas es *Por cobrar (Collect Call, 2002)*,

<sup>8</sup> Entiéndase la palabra “micro”, desde el prisma de la historia y la sociología y no desde la literatura.

<sup>9</sup> Entre 1981 y 1991 Giovanni Levi, Simona Cerutti y Carlo Ginzburg dirigieron la colección “Microstorie” del editor italiano Einaudi, de ella surgieron una veintena de volúmenes tanto italianos como extranjeros dedicados al estudio de la microhistoria (GINZBURG, 2006).

seguido de su trilogía de documentales *AbUSAdos* (2011), *Abrazos* (2014) y *Vuelta en U (The U Turn)*, (2017). En ellas aborda, respectivamente, los imaginarios alrededor de la migración; los abusos a los que fueron sometidos un gran número de centroamericanos indocumentados que trabajaban en una de las fábricas más importantes de carne en Postville (Estados Unidos); las duras consecuencias de la migración en el seno de los núcleos familiares y la lucha de un grupo de migrantes centroamericanos por hacer valer sus derechos ante las autoridades migratorias estadounidenses, gracias a la U-Visa<sup>10</sup>.

Por otro lado, las cineastas Martha Clarissa Hernández y María José Álvarez también han conocido lo que significa residir fuera de su país natal. Álvarez de nacionalidad nicaragüense vivió en Inglaterra donde estudió filosofía, así como en los Estados Unidos donde estudió fotografía, cine y televisión en la ciudad de Boston. Hernández, de origen hondureño, se trasladó a Nicaragua en plena revolución para trabajar en INCINE y desde 1979 reside en el país vecino. Juntas crearon en 1990 la productora Luna Films. En su numerosa filmografía cuentan con dos documentales centrados en la migración. El primero de ellos, *Desde el barro al Sur* (2002), toca el tema de la migración de miles de nicaragüenses a Costa Rica. En el segundo largometraje dedicado a la temática migratoria, *Lubaraun* (2014), Álvarez y Hernández esbozan el recorrido de la diáspora garífuna en la costa centroamericana. Aunque su segundo largometraje corresponde más a la antropología visual, el documental resulta de gran interés porque aborda el tema de la migración de grupos minoritarios como los afrodescendientes del cual poco se ha hablado en el cine regional.

Por su parte, la documentalista salvadoreña Marcela Zamora tiene orígenes nicaragüenses y también conoce perfectamente el fenómeno de la migración. Por razones tanto académicas como laborales ha vivido fuera de su país en múltiples ocasiones. Zamora es periodista y la cofundadora de la casa productora de cine Kino Glaz, con sede en El Salvador y México. Además, es egresada de la carrera de periodismo en la Universidad Latina de Costa Rica y es titulada de la cátedra de dirección documental en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV) de Cuba. Ha residido y trabajado en países como Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, México, Venezuela y Cuba. Su experiencia reiterada como migrante en diferentes países podría ser el motor de su primer largometraje documental, *María en tierra de nadie* (2010), el cual dedicó al tema de la migración. En el recorre 3.000 kilómetros desde el Sur hasta el Norte de México, siguiendo una de las rutas que transitan los inmigrantes centroamericanos en su camino para llegar a los Estados Unidos. En su documental, Zamora recoge el testimonio de las migrantes centroamericanas expuestas al secuestro, el asesinato, las violaciones y los robos. El origen de su

---

<sup>10</sup> La U-Visa está reservada para las víctimas de ciertos crímenes que han sufrido abuso físico o mental y brindan ayuda a las agencias de orden público y oficiales gubernamentales en la investigación o prosecución de actividades criminales. Para mayor información, véase la ley H.R. 7311 (ONE HUNDRED TENTH CONGRESS OF THE UNITED STATES OF AMERICA).

opera prima reside en el interés de mostrar la migración desde otro ángulo ya que “las entrevistas en los refugios de migrantes en México sólo cubrían los hechos de los hombres.” (Zamora *in* Contreras, 2017). Es así como decide darle un rostro femenino a la migración centroamericana en un potente y doloroso fresco sobre el tema de las migrantes, a través del testimonio de mujeres – abuelas, madres e hijas– víctimas de las consecuencias del terrible itinerario de la migración ilegal.

La historia de la cineasta costarricense Ishtar Yasin es también una historia de migraciones. Nació en Moscú, hija de un director de teatro iraquí y de una bailarina y coreógrafa chilena. Después de su nacimiento sus padres se instalan en Chile. Sin embargo, a causa del golpe de Estado perpetuado por Augusto Pinochet (1973) en contra del gobierno de Salvador Allende, sus padres deciden trasladarse finalmente a Costa Rica –tierra natal de su abuelo, el célebre escritor costarricense Joaquín Gutiérrez– donde crece y efectúa su primera formación académica. Posteriormente, Yasin viaja a Moscú para realizar estudios de cine y vuelve a Costa Rica donde realiza su primer largometraje dedicado a la migración: *La mesa feliz* (2005). Su segunda película, *El Camino* (2008), la realiza desde la ficción inspirándose en los relatos de los migrantes encontrados en su primer documental.

La trayectoria personal de Julio Hernández Cordón es, de igual modo, un ejemplo de la migración ya que nació en Carolina del Norte (Estados Unidos), es hijo de madre guatemalteca, de padre mexicano y cuenta con las tres nacionalidades. Ha vivido en Estados Unidos, México, Guatemala y Costa Rica. Sus primeras películas las ha centrado en el contexto de la realidad guatemalteca. En su documental *Norman* (2005), Hernández Cordón nos expone la historia de un expandillero guatemalteco que vive en la frontera México-Guatemala, el cineasta lo sigue en su intento por alcanzar el sueño americano.

El camino emprendido por Grisel Wilson no es distante de la realidad de los migrantes que plasma en la ficción de su primer largometraje: *Ambiguity* (2014). Wilson es guatemalteca pero migró a los Estados Unidos en la década de 1980 de forma ilegal, durante la guerra civil en su país. Actualmente es vicepresidenta de la organización sin fines de lucro *Independent Film Arizona* y ha trabajado en el cine desde varios años desempeñando varias tareas, hasta llegar a realizar su primer largometraje en los Estados Unidos. En *Ambiguity*, la directora y guionista cuenta, desde la ficción, el recorrido tormentoso de un grupo de guatemaltecos al cruzar la frontera de forma ilegal y las consecuencias que esto conlleva hoy en día.

El periodista Carlos Solís Munguía, codirector del documental *Nica/ragienses* (2006) es otro ejemplo de la migración centroamericana. Dejó su tierra natal, Nicaragua, para instalarse y trabajar en Costa Rica, donde vivió aproximadamente casi 10 años para luego instalarse en el 2006 en los Estados Unidos (WEBMASTER LA PRENSA, 1 feb. 2018). Junto con la estadounidense Julia Fleming realizó su primer documental bajo la forma de encuesta social. En él, los directores

exponen los imaginarios que se han construido alrededor de los nicaragüenses en Costa Rica confrontándolos a las realidades que deben afrontar los inmigrantes desde el momento en que deciden emprender el viaje hasta su “inserción” en la sociedad costarricense. El documental revela el trato que la nación vecina les brinda.

Todos los y las cineastas citados anteriormente son un ejemplo de la emigración centroamericana. Lo anterior quizás permita explicar el interés, el respeto y la sensibilidad que éstos portan al tema de la migración abordándolo desde el drama o el documental histórico sin caer en los estereotipos, la comedia o lo satírico. Sus experiencias personales son parte inherente de las microhistorias que conforman la historia de la migración centroamericana. Ellas reflejan las diferentes razones que brinda la región a sus ciudadanos para migrar: motivos económicos, políticos, familiares o sociales, falta de oportunidades laborales, de educación, de seguridad, entre muchos otros.

Alguien dijo una vez que los escritores utilizan personajes para no contar su propia historia eso pasa conmigo, muchas cosas que se describen en este trabajo las viví yo.  
Grisel Wilson (*In MEJÍA, Soy 502*, 20 de abril 2014).

Como lo recuerda Wilson en la cita anterior, a menudo, ya sea en la literatura o en el cine, los artistas suelen plasmar en sus obras de forma latente, discreta o desapercibida parte de su historia personal. A pesar de que dentro de sus películas ninguna y ninguno de los cineastas citados anteriormente, a excepción de Wilson, hacen referencia abierta o directa a sus propias experiencias como migrantes, esto no significa en ningún caso que sus historias no estén narradas desde la subjetividad. Por el contrario, se suelen tejer en sus obras diálogos entre realidad y ficción.

En primer lugar, podemos argumentar que en el cine la experiencia de lo íntimo no solamente se narra desde de la autobiografía. Ella se revela a su vez a través de los relatos de quienes aceptan narrar frente al lente de una cámara sus historias personales. Tomando en cuenta que el discurso y el relato son una de las principales fuentes de la microhistoria, es oportuno subrayar que en la mayoría de los documentales sobre el tema, los cineastas dan la palabra y la voz a los migrantes. Así lo afirma Zamora (*In Contreras, 2017*): “Mi voz es replicar la voz de las víctimas.” En segundo lugar, la experiencia de lo íntimo está relacionada a la cercanía y a la sensibilidad por el tema; los cineastas citados también han sido testigos de la historia de la migración centroamericana, de manera distinta a la de los personajes de sus películas, pero de igual forma han vivido en carne propia la experiencia de la migración. Luis Argueta, Grisel Wilson y Carlos Solís Munguía abordan el tema en sus películas desde la proximidad de sus experiencias en el momento mismo de la filmación: Argueta y Wilson siendo migrantes guatemaltecos y centroamericanos en Estados Unidos y Solís siendo inmigrante en Costa Rica. Del mismo modo, en

el caso del conjunto de cineastas mencionados en los párrafos anteriores, la “mirada personal” es plasmada de forma sutil, pero perceptible desde el proceso de filmación. La selección sigilosa de los lugares de filmación, de las personas que intervienen en sus películas, así como de los testimonios, la escogencia de las imágenes, del sonido, de las escenas, de las secuencias y del montaje de éstas son el producto de la subjetividad del cineasta. Recordemos que el cine no es objetivo o imparcial, éste adopta la visión que el cineasta quiere dar de la historia y es a través de su perspectiva, desde su punto de vista moral e ideológico con respecto al tema, que el espectador recibe el resultado final del documental.

A su vez, esas imágenes y voces registradas bajo las cámaras de los cineastas constituyen parte del acervo histórico, ya que como lo recuerda Nacimiento Dos Santos (2015, p. 60): “La voz y la memoria constituyen un rol importante en el proceso de configuración histórico de la humanidad, de su pervivencia como archivo cultural.” De modo que estas voces, individualmente, desde los recuerdos de los personajes, así como desde los fallos de la memoria u omisiones –voluntarias o involuntarias– reconstruyen una parte de la historia individual. Ya sea centrándose en el testimonio de una persona en particular –como lo hace Julio Hernández Córdón con *Norman* o Florence Jaughey en *la Historia de Rosa*– o desde múltiples historias dando forma a un discurso coral –como en *Desde el barro al Sur*, *La mesa feliz*, *Ausentes*, *AbUSAdos*, *María en tierra de nadie*, *Casa en Tierra aneja* y *La cocina de las patronas*–, las microhistorias vienen a contradecir los discursos positivistas entorno a la migración mostrando el reverso del sueño migratorio, los peligros del viaje, la terrible realidad de ser extranjero ilegal en un país vecino y la situación velada detrás de las millonarias cifras que procuran las remesas para los países centroamericanos. En ambos casos, desde una sola o desde varias narraciones, los personajes encarnan una historia propia y desde la subjetividad de sus experiencias reconstruyen la memoria a veces vacilante por medio de la liberación de la palabra.

### ***Construcción y reconstrucción de la Historia a partir de la historia meso***

La memoria colectiva, según Assmann J. (2019), es la memoria de un pasado común por un determinado colectivo o grupo humano. Esta memoria, frecuentemente asociada a periodos traumáticos de la historia tales como guerras o genocidios, según nuestra hipótesis, también puede ser aplicada a la historia de la migración. En Centroamérica, el número de muertos por la violencia y el crimen sobrepasa ya el número de muertos durante las recientes guerras civiles. Como lo revela un informe de Médicos Sin Fronteras, la violencia que viven los países del triángulo Norte es equivalente a la que sufren países en guerra (MÉDICOS SIN FRONTERAS, 2017), convirtiéndose ésta en una de las principales razones para migrar. Sin embargo, durante el trayecto y a su llegada al

país de destino muchos centroamericanos siguen siendo el blanco de la violencia y del crimen organizado perdiendo sus vidas en el camino o siendo víctimas de situaciones traumáticas similares a las de la guerra. Los directores del istmo intentan, a través de una vía alternativa a la historia tradicional, dar a conocer algunas de las múltiples historias de millones de migrantes centroamericanos que quedan en el olvido.

La mayor parte del conjunto de documentales que conforman nuestro corpus de estudio comparten las características propias a lo que Marc Ferro denomina “Historia memoria”. Según Ferro (1993, p. 213-214) la “Historia memoria”, a diferencia de la Historia general, no pretende legitimar la Historia oficial o institucional, sino que está centrada en la reconstitución exclusiva del pasado de un grupo o una comunidad específica, con el objetivo latente de devolverles la dignidad. Dentro de las características mencionadas por Ferro, los largometrajes centroamericanos comparten gran parte de ellas, así lo podemos constatar en el siguiente cuadro recapitulativo:

**Tabla No. 2:** Características de la “Historia memoria” en las películas centroamericanas sobre la migración (2000-2018)

<b>Definición “Historia Memoria” según Ferro(1993, p. 213-215)</b>	<b>Características presentes en los largometrajes centroamericanos</b>
<b>Principio de organización cronológica:</b>	Todos los documentales estudiados siguen una narración cronológica de los hechos con el fin de situarlos en un contexto de forma clara y concisa ya sea desde una visión más global, partiendo de los orígenes del problema de la migración en Centroamérica ( <i>Casa en tierra ajena</i> ); desde una visión grupal siguiendo el camino que emprenden varios migrantes ( <i>Ambiguity</i> ) o bien desde una perspectiva individual al seguir el recorrido de un solo personaje ( <i>El Camino</i> ).
<b>Función explícita de la identificación:</b>	En el conjunto de documentales estudiados la mirada íntima del cineasta se confunde con la mirada de sus personajes, en una forma de identificación, provocando en el espectador un sentimiento de filiación.
<b>Intención voluntaria del cineasta de “borrarse” del relato:</b>	En los documentales centroamericanos analizados los cineastas optan por ceder la palabra a un individuo o a un grupo de migrantes con el propósito de que sean estos quienes narren su propia historia.
<b>Objetivo latente de la película:</b>	Si bien la idea inicial es dar a conocer el problema de la migración, de los documentales centroamericanos sobre el tema se desprende una intención social y moral, según Ferro devolver la dignidad de un grupo. En este caso esta intención pasa por el respeto con el que son tratados los inmigrantes centroamericanos indocumentados.

**Fuente:** Elaboración propia.

Asimismo, es de destacar que en todos los documentales estudiados –del mismo modo que en el caso de las ficciones *Ambiguity* y *El Camino*– los casos expuestos, a pesar de tener sus especificidades, no pretenden ser hechos puntuales. Si volvemos a la tabla no. 1 sobre las películas analizadas en el presente artículo, constatamos que la mayoría de las películas no se centran en una sola historia sino más bien en un conjunto de historias o en una historia que repite el esquema de otra, como en el caso de *El Camino*. En este sentido, es de destacar la argumentación que hacen los cineastas de la migración centroamericana como un problema común. En los documentales y las

películas de ficción mencionadas hay una intensión particular de situar el problema no en un país específico sino más bien en un contexto más amplio. Aunque algunas películas estén centradas en el caso preciso de la migración de nicaragüenses a Costa Rica (*Desde el barro al Sur, Nicaragüense y El Camino*), esto no quiere decir que la migración sea presentada en éstas como un caso exclusivo de un país determinado, en este caso de Nicaragua. La migración y lo que ella conlleva es, al contrario, presentada como un problema regional.

En los documentales estudiados, dichas películas al utilizar el término “centroamericanos” para referirse a los migrantes, se desvela la intención de tratar el problema desde el prisma regional. Del mismo modo, a través de los testimonios que mencionan los casos de migrantes nicaragüenses, panameños y costarricenses los cineastas incluyen al conjunto de países que conforman la región más allá de los países del triángulo Norte. Sin embargo, cabe destacar que los casos de Costa Rica y Panamá son tratados de forma diferente al resto de los países de la región. En el caso de Costa Rica, el cine recalca el doble rol del país: por un lado, como país receptor y, por otro, como nación expulsora de migrantes. Aquí merece la pena señalar que la mayoría de los cineastas costarricenses se centran más en la emigración legal costarricense, mientras que los cineastas extranjeros son los que se atreven a presentar el país como expulsor de migrantes ilegales. Aunque lo anterior resulta bastante sutil ya que la representación de costarricenses migrantes se cuele entre los hilos de la narración de forma incisiva. Este es el caso en *Casa en tierra ajena*, al mencionar la masacre de Cadereyta se hace referencia indirecta a dicho país puesto que en la lista de asesinados figura un migrante costarricense. Del mismo modo y a través del testimonio de una joven migrante, en *María en tierra de nadie* se evocan los casos de migrantes costarricenses y panameños por medio de su relato.

Los documentales, esencialmente, pero también las ficciones *El Camino* y *Ambiguity*, se centran en revelar el reverso de la historia, lo que según Ferro es un elemento esencial de la “Historia memoria”. Mostrando el lado más oscuro de la migración, utilizando recursos historiográficos como el testimonio (en todos los documentales analizados), las imágenes de archivo (*Nica/ragüense*) y los sucesos destacados por los medios de comunicación (*Ambiguity*), estas películas –al exponer una parte de la historia que queda voluntariamente sumergida por la historia global y los intereses políticos– constituyen una forma de “reescritura” de la historia.

Para la cineasta Grisel Wilson (HACER CINE, 2014), quien reside en Arizona, lugar desde el cual es testigo del constante hallazgo de cuerpos de inmigrantes centroamericanos muertos o asesinados en el desierto: “Estos seres humanos que han perecido en el intento, necesitan tener una narración digna de ellos.” Para rescatar del olvido estas historias, la cineasta se inspira de los sucesos publicados en la prensa mezclando elementos del cine de acción, de drama y del thriller. En *Ambiguity*, la cineasta retoma los principales peligros que sufren los migrantes: la extorsión, el

tráfico de personas y la muerte en manos del crimen organizado, al mismo tiempo que denuncia la relación de los carteles de droga, los cuales utilizan a los migrantes para cargar la mercancía hacia los Estados Unidos, la complicidad entre las autoridades, las redes de tráfico de personas y los carteles de droga. Es así como el trío de agentes de migración involucrados en el cruce de “mojados” responde según las declaraciones de la cineasta a hechos acontecidos en Arizona (Burstein, 2015).

Por su parte, el documental *Casa en tierra ajena* se resiste al olvido y a la impunidad al recordar las masacres de grupos de migrantes en manos del crimen organizado como la masacre de setenta y dos migrantes asesinados<sup>11</sup> en el 2010, conocida con el nombre de la masacre de Tamaulipas, en San Fernando cerca de la frontera Norte con los Estados Unidos; la masacre de Tamaulipas 2 (2011) donde fueron encontrados en fosas ciento noventa y tres cadáveres de migrantes ejecutados, y la “masacre de Cadereyta” (2012) en la cual solamente se encontraron los torsos de cuarenta y nueve personas a quienes se les despojaron de sus cabezas y miembros, entre ellos la mayoría de ellos eran migrantes centroamericanos<sup>12</sup>.

En *María en tierra de nadie*, los testimonios de Janeth e Irma –víctimas y sobrevivientes del secuestro<sup>13</sup> del cartel los Zetas<sup>14</sup>– son fundamentales para reconstruir tanto sus propios recuerdos, así como para construir la historia y la memoria de quienes vivieron la misma experiencia, pero que desgraciadamente no sobrevivieron a ella. Sus testimonios permiten comprender el funcionamiento, la jerarquía y el modo operacional del cártel, el cual según Janeth está dividido en tres grupos de operación: “los militares”, “los patrulleros” y los “carniceros”. Según Janeth, cada uno de ellos tiene una función específica. Los primeros se encargan de realizar las emboscadas y de llevar a los migrantes a un grupo de casas. Los segundos se encargan de vigilarlos. Los terceros, por su parte, se ocupan de asesinar a quienes se resisten a dar el número de teléfono de familiares y a quienes no han podido pagar el rescate. Los precios –según su testimonio– oscilan entre 500 \$ por dejarlos volver a su país y 3000 \$ por dejarlos transitar hacia los Estados Unidos. Entre la conmoción y la indignación, el potente discurso de Janeth toma forma de confesión al narrar cómo aceptó “trabajar” para esta organización criminal a fin de salvar su vida. Lavando y cocinando para sus verdugos fue testigo de hechos “innombrables” que la ficción centroamericana ha sido incapaz, hasta el

---

<sup>11</sup> De los 72 cuerpos la mayoría eran centroamericanos: 24 hondureños, 14 salvadoreños, 13 guatemaltecos, 5 ecuatorianos, 3 brasileños y un indio. De ellos 12 cuerpos no pudieron ser identificados (PÉREZ SALAZAR, 2015).

<sup>12</sup> Según la Fundación para la Justicia y el Estado Democrático de Derecho, los 49 torsos pertenecían a 42 hombres y 7 mujeres. En los primeros resultados se identificaron únicamente la identidad de 13 de personas de nacionalidades: hondureña, mexicana, costarricense. Posteriormente, se corroboró la identidad de ocho personas hondureñas según una Comisión Forense donde participó el Equipo Argentino de Antropología Forense y peritos de PGR así como 11 organizaciones de la sociedad civil en el intento por encontrar las identidades de los otros cuerpos (FUNDACIÓN PARA LA JUSTICIA Y EL ESTADO DEMOCRÁTICO DE DERECHO, s.f.).

<sup>13</sup> Después de cuatro meses de encierro, Janeth e Irma lograron salir y encontraron protección en una asociación de derechos humanos, desde ese lugar revelan frente a la cámara de Zamora el operar de dicha red.

<sup>14</sup> Organización que secuestra los inmigrantes que circulan de forma ilegal en el corredor de tránsito hacia los Estados Unidos.

momento, de llevar a la pantalla grande. Desde el trauma del recuerdo narra como los “carniceros” se deshacen de los cuerpos de los migrantes poniéndolos en barriles y quemándolos luego. Por su parte, Irma explica cómo fue entregada como “mercancía de cambio” por su propio tío. A pesar de que su madre envió los 500 dólares del rescate, sus secuestradores se negaron a dejarla en libertad. Así se convirtió, junto con otras mujeres centroamericanas, en mercancía sexual.

Desde el desgarramiento de sus testimonios se desprende un factor común: tanto Janeth como Irma emprendieron el camino de la migración buscando escapar de situaciones de violencia y de pobreza, sin sospechar que caerían en otra forma de un ciclo interminable de violencia. El testimonio de María Inés Méndez se une a las voces de ambas mujeres, pero desde otra perspectiva. María es la madre de Sandra, otra de las víctimas de la migración ilegal. En la incapacidad de reconstruir el testimonio de la joven, la cineasta recurre al testimonio de la madre que lleva años buscando desesperadamente a su hija. Sandra salió un día de su casa dejando a su madre y a sus dos niñas con la promesa de buscar un futuro mejor para las cuatro. Sin embargo, la joven madre desapareció en el camino sin dejar rastro alguno. En su búsqueda incansable, María emprende junto a otras 30 mujeres salvadoreñas la ruta de la migración hasta México con el fin de encontrar a su hija. El testimonio de estas mujeres resulta indispensable para la reconstrucción de la historia así como para la memoria colectiva de quienes, como ellas, vivieron la misma experiencia, pero que desgraciadamente se encuentran muertos o siguen aun desaparecidos. Estas historias individuales parecieran repetirse una y otra vez en el cine centroamericano, con matices diferentes.

Esta idea de *continuum* o de historias interconectadas que se repiten sin cesar es el caso de *María en tierra de nadie* donde el personaje de María es un hilo conductor y conector de múltiples historias paralelas. ¿Cuántas Marías hay en el film? Poco importa para el análisis filosófico de la historia, lo que importa es que no es una, son muchas: ¿cuántas Marías hay en la historia de migraciones de Centroamérica? ¿cuántas madres buscando a sus hijas desaparecidas? ¿cuántas migrantes exponiendo sus vidas al crimen organizado? ¿cuántas mujeres despojadas de su cuerpo y de su dignidad? ¿cuántos cuerpos asesinados yacen en los bordes del camino de la migración hacia los Estados Unidos, en el desierto de Arizona? ¿cuántas “Sandras” descansan en fosas comunes sin ser reconocidas? ¿cuántos asesinatos bajo la impunidad? Con un tratamiento retórico la directora, Marcela Zamora, invita a reflexionar sobre el problema cíclico de la migración que parece nunca acabar. Como Zamora, Florence Jaugey expone a través de la historia de Rosa la misma interrogante ante el desamparo de su condición de migrantes ilegales: ¿cuántas niñas ante la vulnerabilidad que les concede el estatuto de migrantes ilegales son acosadas y violentadas en la impunidad?

Desde la ficción, Ishtar Yasin introduce el tema de la migración infantil con una gran sensibilidad y lirismo en una desgarradora historia. A pesar de que la ficción de Yasin tiene su

punto de partida en los relatos de migrantes de su documental *La mesa feliz*, la ficción no remite al testimonio como lo hace *La Historia de Rosa*, el discurso fílmico cede aquí el paso a lo indecible, por medio de las elipsis privativas, invitando al espectador a imaginar los hechos. ¿Cómo ser indiferente a la mirada directa de Soslaya a la cámara? Esta interpela al espectador de forma frontal en el cierre del film, después de haber emprendido el camino de la migración para buscar a su madre en Costa Rica, pero sobre todo después de huir del incesante abuso incestuoso de su abuelo. La mirada vacía, a la vez desesperada, que lanza Soslaya al espectador, después de caer en una red de prostitución y de ser violada nuevamente, nos interpela como un grito desesperado de ayuda. ¿Cuántas Soslayas contabilizan hoy en día las estadísticas en Costa Rica, en Centroamérica? En la dramática y a la vez poética ficción de Yasin, el título no solamente se entiende como la travesía dolorosa del migrante sino también como “el camino” que empieza Soslaya quien al igual que otras niñas fueron y siguen siendo víctimas de la explotación sexual. Así dentro de la historia de Soslaya se encierran otras historias similares de niñas y niños que emprendieron solos la ruta del destierro y del despojo de su inocencia.

Julio Hernández Cordón, a través de la historia personal de Norman, plantea el caso de los jóvenes expandilleros de las maras que ven en la migración una forma de escape. Esta misma problemática es retomada años después desde la ficción en la película del cineasta estadounidense Cary Jogy Fukunaga en *Sin Nombre* (2009). De una manera o de otra, todos los cineastas que hasta el momento hemos podido mencionar comparten en sus documentales y ficciones la idea de una historia que sobrepasa el plano personal y que se inscribe en una problemática regional.

Si bien las historias de sus personajes no son idénticas, cada una con sus singularidades, comparten causas y consecuencias similares de la migración en Centroamérica. El eco de todas esas voces, de todas esas historias reunidas forman parte de la historia meso y estas a su vez forman parte de la historia colectiva de los migrantes centroamericanos. Del mismo modo, este intento por reconstruir la historia colectiva regional, a través de las imágenes en movimiento que produce el cine, se inscribe en la historia macro de las migraciones en el mundo. Plasmando en la pantalla, bajo forma de ficción o documental, las especificidades de los contextos de migración en Centroamérica, los cuales difieren de otros flujos migratorios mundiales –como la de los africanos en Europa– constituyen del mismo modo una crisis humanitaria que ha cobrado y sigue cobrando miles de vidas cada año.

### **Construcción de la Historia a partir del pensamiento y el imaginario**

Las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre son historia tanto como la Historia misma.  
(Ferro, 1993, p. 40, traducción nuestra)

El pensamiento y los imaginarios que se desprenden de una obra cultural son el resultado de una sociedad en una época determinada y, por tanto, producto de la historia. Según Ferro (1993, p. 42), el imaginario del hombre forma parte constituyente de la historia del mismo modo que una obra literaria. Producto de la invención humana y de su pensamiento el cine de ficción se convierte en materia de historia. Desde los cánones del cine comercial y con la intención de “divertir”, el cine de ficción plantea la migración desde una perspectiva diferente a la categoría “Historia memoria” antes analizada. A diferencia del cine documental comprometido<sup>15</sup> y al cine de ficción interrogativo<sup>16</sup> (*Ambiguity*) o al cine crítico<sup>17</sup> (*El Camino*), el cine comercial defiende una postura desde una óptica tradicionalista.

Esta forma de escritura es denominada “Historia pragmática” o “Historia general”. Ambas teorías comparten la misma idea, una desde el prisma de la filosofía y la otra desde la historia. En la primera, el cine es presentado como un espectáculo y para que llegue a los espectadores éste debe hablarles de sus preocupaciones, de sus intereses, de sus deseos, de sus proyectos “el mito transcendental debe encarnarse en las mitologías inmanentes” de las cuales se desprenden lecciones de conducta morales y cívicas (BILLARD, 1982, p. 29). Otra característica esencial del “cine pragmático” es la búsqueda o la defensa de un ideal político, de una raza, de la Nación, de la libertad o de la felicidad (Billard, 1982, p. 30). En el caso de la segunda, de acuerdo con Ferro la “Historia general” tiende a ser “una reproducción del discurso de los dirigentes políticos [...]. Es la Historia oficial o institucional, la de sus oponentes también.” (FERRO, 1993, p. 213). Al servicio de un estado, de una nación este tipo de cine se sitúa entre los límites de la “Historia general” la cual tiene como vocación la unificación privilegiando la información de las fuentes oficiales y la “Historia ficción” la cual toma partido por una posición ocultando de forma voluntaria, o involuntaria, otras versiones de la historia. De modo que ambas teorías sustentan una versión visible de la historia. Aplicadas aquí al caso que nos ocupa, ellas nos permitirán esclarecer el imaginario que se forja de la migración desde el cine comercial en la región centroamericana.

Antes de seguir con nuestra reflexión, cabe recordar que las películas comerciales de ficción sobre el tema de la migración realizadas por centroamericanos son relativamente escasas (5) en comparación al volumen de la producción del cine documental (11) ya que, hasta la fecha, Centroamérica no cuenta con una industria cinematográfica propiamente dicha; no por ende podemos dejarlas de lado, más aún en la medida en que estas películas vehiculan un

---

<sup>15</sup> El cine comprometido es decir aquel que opta por una visión de denuncia social y/o política en este caso de las causas y las consecuencias de la migración. Aquí nos remitimos al conjunto de documentales anteriormente analizados en las páginas anteriores.

<sup>16</sup> El cine interrogativo es aquel que cuestiona hechos trascendentales de la sociedad.

<sup>17</sup> El cine crítico busca mostrar el revés de la Historia, en este caso de la migración, rompiendo con los discursos nacionales y oficiales como lo vimos en el capítulo anterior.

posicionamiento particular de la historia. Dentro el periodo del 2000 al 2019 pudimos registrar cinco películas de ficción sobre el tópico de la migración como tema central: *El Camino*, *Ambiguity: Crónica de un Sueño Americano*, *El Regreso*, *La ReBúsqueda* y *Maikol Yordan de viaje perdido*. Dentro de ellas destacamos una película de cine de autor (*El Camino*), una película de cine independiente (*Ambiguity*) –las cuales ya fueron analizadas en las páginas anteriores– y tres películas de corte comercial (*El Regreso*, *La ReBúsqueda* y *Mickael Yordan de viaje perdido*). Es preciso señalar que los casos de películas de corte comercial, sobre las cuales nos centraremos a continuación, no pueden ser analizados en ninguna medida de la misma manera que las películas que mencionamos en los capítulos anteriores debido a la forma de concebir la historia, así como en razón de los objetivos propios a este tipo de cine.

En primer lugar, el principal argumento que nos permite la clasificación de películas comerciales como *El Regreso*, *La ReBúsqueda* y *Maikol Yordan de viaje perdido* dentro de la categoría de “Historia general” o la “Historia pragmática” es el objetivo principal del film; ya que en este tipo de películas se busca llegar a la mayor cantidad de personas con el fin de alcanzar un beneficio comercial (Ferro, 1993, p. 215). Para ello, este tipo de películas optan por no tomar riesgos y no ir en contra corriente de la historia oficial. Esta característica, lejos de ser un elemento banal, constituye un punto central para comprender las estrategias utilizadas por los cineastas al presentar la migración centroamericana, sobre todo tomando en cuenta que las tres películas fueron un éxito en las salas de cine de sus respectivos países. La película *El Regreso* se convirtió en una de las películas costarricenses más vistas en el cine colocándose en el tercer lugar de películas taquilleras del país llevando a 122.912 espectadores al cine (SOLÍS LERISI, 2014) durante 12 semanas y ganando el premio al mejor largometraje en el festival de cine latinoamericano HBO. Por su parte, *Maikol Yordan de viaje perdido* es actualmente la película más taquillera de la Historia del cine tanto nacional como centroamericano. El film contó con 770.233 espectadores registrados (MATARRITA F., 2018), recaudó 2.210.000 de dólares en entradas y fue proyectada en las salas de cine de Centroamérica, así como en Nueva Jersey, Manhattan y Washington. *La ReBúsqueda* fue un éxito en las salas de cine, considerando que El Salvador cuenta con poca producción nacional, estuvo seis semanas en taquilla, contó con 21.581 espectadores, recaudó 75.282 dólares (EGEDA, 2015, p. 171) y fue proyectada en Cancún y Playa del Carmen, en México así como en Washington, Maryland y Virginia, en los Estados Unidos (NOCHES, 2014).

En segundo lugar, en este tipo de cine, según Ferro (1993, p. 215), el cineasta busca cierto reconocimiento, prestigio y en alguna medida cierta vanidad artística. Este objetivo resulta efectivamente opuesto al cine “Historia memoria”, en el cual la intención latente es rescatar del olvido tanto las microhistorias como la historia colectiva de los migrantes. Para ello, en la “Historia memoria” los cineastas tienden a borrarse voluntariamente del film cediendo el lugar a quienes

habitualmente no tienen la posibilidad de expresarse. En la “Historia general” o “Historia pragmática” éste no es el caso; el artista busca antes que nada la visibilidad y el reconocimiento de su trabajo partiendo de la ficción, buscando satisfacer el principio de placer que genera la creación. En este sentido, cabe recalcar que en las tres producciones los personajes principales son interpretados por alguno de los creadores de la película. En el caso de *El Regreso* el personaje principal es interpretado por el propio cineasta, Hernán Jiménez, mientras que en *Maikol Yordan* el personaje principal es interpretado por Mario Alberto Chacón, uno de los guionistas, y en *La Rebúsqueda* la actriz principal es Cristina Meléndez, productora de la película. Estas historias sacadas de la ficción, aunque en cierta medida inspiradas de la realidad –al ser en el caso de Hernán Jiménez y de Cristina Meléndez personajes que retoman parte de sus experiencias personales como jóvenes inmigrantes al cursar sus estudios en los Estados Unidos– no son en ninguna medida películas biográficas. Por ende, el reconocimiento que se busca no es el de la historia como tal sino más bien la del “ingenio artístico” (FERRO, 1993, p. 215).

Por último, es de destacar el carácter nacional, que según Billard y Ferro atribuyen como elemento fundamental para este tipo de cine, ya que las tres películas defienden la idea de un producto nacional en el que el espectador puede identificarse, constituyendo éste un elemento ampliamente subrayado dentro de las campañas promocionales de las tres películas estudiadas. Para demostrar nuestro posicionamiento una breve reseña de cada una de ellas resulta pertinente.

### *El Regreso (2011)*

*El Regreso* fue escrita por el joven cineasta, comediante, actor y guionista Hernán Jiménez, quien estudió teatro en la Escuela Nacional de Teatro de Canadá y cine en la Universidad de Columbia así como en el Instituto de Arte de San Francisco (donde escribió y realizó la post-producción del largometraje). Según afirmaciones del cineasta a pesar de que sus experiencias personales inspiraron la película no se trata de recoger en ella una historia personal. Así explica el cineasta: “Es innegable que mi lejanía de Costa Rica, mis constantes regresos, mis lazos afectivos y mi vida en general es inspiración para la historia. Pero no es una película autobiográfica.” (Mateo, 2011). La película más que trasponer la propia historia de Jiménez se sirve de ella para transmitir emociones, sentimientos, inquietudes, miedos que comparten una parte de la población costarricense, como él y su hermano “compañero de idas y regresos” a quién dedica la película al final de la misma.

*El Regreso* narra la historia de Antonio, un joven escritor quien después de estar casi 10 años en el extranjero regresa a su natal Costa Rica. Sin embargo, el regreso a su país es un choque para el joven que debe hacer frente al subdesarrollo, a la delincuencia, a un país en crisis, metáfora

de la sociedad y de una familia fragmentada. Sin embargo, en *El Regreso*, se desprende la idea del apego del costarricense por su tierra ya que el personaje principal, a pesar de manifestar desde su llegada al país el constantemente deseo de volver a New York, manifestará al final de la película un cambio en su pensamiento. Al redescubrir una familia que ya no conoce –pero que a pesar de todo se da cuenta que ama profundamente–, a un amigo que no se parece en nada al que solía conocer –pero que le expresa una amistad incondicional– y al reencontrarse con una amiga de infancia –que lo contagia con su vitalidad y alegría de vivir a pesar de estar desempleada– y enamorarse de ella, Antonio se da cuenta de que quizás, a pesar de todo, su lugar está ahí en su patria junto a los suyos.

Así declara el propio Jiménez:

Es una historia que toca las fibras del subdesarrollo, de las complicaciones diarias de vivirlo, de todos esos momentos en que queremos salir corriendo de nuestra ciudad. Pero a la vez plantea que adoramos nuestra tierra, que nos cuesta vivir sin ella, que atesoramos el pasado, y lo recordamos con nostalgia y que, en el fondo, lo buscamos, ya sea para aferrarnos a él o simplemente hacer las paces. (Jiménez *in* Mateo, 2011).

*El Regreso* toca también el tema de la inmigración a través del personaje de Paolo, interpretado por el productor argentino Fernando Chironi. Este personaje seductor, bohemio e intelectual encarna ciertamente una parte de la historia costarricense ya que efectivamente la migración ha contribuido al desarrollo cultural –en particular la migración de intelectuales argentinos y chilenos durante las últimas dictaduras de dichos países– (Matarrita A., 2009). No obstante, detrás de la aparente anodina selección de la nacionalidad de Paolo se expresa de forma consciente, o no, una visión selectiva de la historia, la de la historia oficial. De esta forma, se deja de lado la migración de otras nacionalidades como los inmigrantes nicaragüenses, colombianos, venezolanos, etc. así como la de otros perfiles de migrante como los trabajadores de fábricas, del campo, de servicios y otros. En esta elección deliberada se manifiesta de forma patente una visión de una clase social –la visión de la clase a la que pertenece el propio cineasta– y la cual se cuela entre la diégesis fílmica.

### ***Maikol Yordan de viaje perdido (2014)***

Con respecto *Maikol Yordan*, un dato relevante es el hecho de que el guion fue escrito por el cuarteto de comediantes costarricenses La Media Docena, constituido por Mario Chacón, Erick Hernández, Daniel Moreno y Edgar Murillo. Desde su creación en 1994, el grupo ha beneficiado de una gran aceptación por parte del público nacional al contar con su propio programa televisivo: *El*

*Show de La Media Docena*<sup>18</sup>. Este dato fuera de ser anecdótico es relevante para comprender en parte el éxito de la película ya que al ser personalidades reconocidas por el gran público y en basar sus personajes en el acervo popular, la película fue esperada por gran parte de los seguidores del programa televisivo. Del mismo modo, es de destacar que el personaje principal de la película es uno de los personajes del Show de La Media Docena, ya conocido por el público costarricense. En efecto, Maikol Yordan, es un personaje faro del programa y está inspirado en una de las figuras fundadoras de lo que se considera la identidad costarricense: el campesino o el “labriego sencillo”, según aclama el himno nacional<sup>19</sup>. Este personaje, arquetipo del campesinado costarricense, reúne una serie de estereotipos tales como la falta de estudios, la ignorancia, la ingenuidad, pero a su vez encarna una serie de “valores nacionales” como la honestidad, la honradez y el ser trabajador según la publicidad que se hizo del film.

Del mismo modo, este personaje encarna la problemática de migración que toca una parte de la población campesina. En un primer lugar, se aborda la migración interna del personaje del campo a la ciudad. Al tener problemas económicos, Maikol Yordan busca trabajo en la ciudad. Sin embargo, por falta de estudios y de experiencia laboral en otros campos fuera de la agricultura, no logra conseguir trabajo y debe regresar a su pueblo. En segundo lugar, es abordado otro tipo de “migración”: la externa, desde el ángulo Sur-Norte. Gracias a un premio Maikol Yordan tiene la posibilidad de viajar por Europa a diferentes ciudades como Londres, Roma y París. En su recorrido por estas ciudades encuentra una serie de inmigrantes latinoamericanos entre ellos un fotógrafo costarricense que vive y trabaja en París. En la película, el personaje principal reúne una serie de características que comparten los migrantes de los documentales que mencionamos anteriormente tales como: el bajo nivel económico, la falta de educación y de oportunidades de trabajo, el vivir en zonas rurales y el estar al punto de ser expropiado de su tierra (donde vive con su mujer, sus 8 hijos, sus padres y la abuela).

Sin embargo, el personaje de Maikol Yordan no es presentado como un inmigrante indocumentado, sino más bien como un personaje al que la suerte le sonríe brindándole la posibilidad de viajar de forma legal y convirtiéndose en un turista. En la historia se hace omisión de la emigración ilegal de campesinos costarricenses reforzando el mito de la excepcionalidad histórica del país –en el contexto centroamericano–. Asimismo, la película refuerza las ideas impulsadas desde el estado nación sobre la idea del ser costarricense. En primer lugar, destacamos el mito de “los inmigrantes campesinos que forjaron el país” ya que Maikol Yordan tiene descendencia europea y es, gracias a ello, que puede conseguir el dinero para salvar su casa y su propiedad,

---

<sup>18</sup> Desde el 2005, *El Show de La Media Docena* es transmitido por la televisión nacional a través del canal Teletica (canal 7). Además, desde el 2009 los comediantes cuentan con un programa radial: *Platicomedia*.

<sup>19</sup> El himno nacional costarricense hace referencia al campesino en la línea número 7: “conquistaron tus hijos –labriegos sencillos–”. Himno Nacional costarricense, Letra de José María Zeledón Brenes (1903).

salvándolos de las garras del capitalismo, encarnado por los inescrupulosos bancarios extranjeros. En segundo lugar, se refuerza la idea del amor a la patria por encima de cualquier otra nación, retomando la idea que deja entender *La Patriótica costarricense*<sup>20</sup>: “Yo no envidio los goces de Europa [...] es mil veces más bella mi tierra [...].” Jugando con los simbolismos nacionales de forma tanto visual como simbólica, este pensamiento es fortificado con el hecho de que Maikol Yordan prefiere regresar a su tierra y no resulta tentado por la idea de quedarse en Europa como los otros inmigrantes que ha podido encontrar en su recorrido por el viejo continente.

### *La Rebúsqueda (2014)*

En el caso de *La Rebúsqueda*, la productora y también guionista hizo estudios en comunicación y teatro en la Universidad Nova Southeastern de Miami. Del mismo modo que en la película de Hernández, no se trata de una obra basada en las experiencias de su director ni de la productora, pero la ficción sí está impregnada de una mirada particular que consciente o inconscientemente los cineastas dejan filtrar en el filme, la visión de una clase media alta. Ana, el personaje principal, es una joven que después de vivir 10 años en Los Angeles regresa a El Salvador. En palabras de los productores, el título “nace del lenguaje popular haciendo una crítica cómica a la ‘rebusca’ de muchos salvadoreños que encuentran una oportunidad y no pierden el tiempo para aprovecharla.” (CÓDIGO 21, 3 sept. 2014). El título también puede entenderse como una alusión a la búsqueda de Ana por sus raíces, un redescubrimiento de su país, su familia y del amor, los cuales puede encontrar al regresar a su país.

Sin embargo, a diferencia de los documentales o de las películas de ficción como *El Camino* o *Ambiguity*, las causas y consecuencias de la migración de Ana no tienen mayor relevancia en la diégesis fílmica. Lo que importa de la figura de la joven emigrante es el presente y el futuro que puede construir al regresar a su país y recuperar una herencia. Del personaje principal se despliega la visión de una joven hermosa, moderna –aunque ingenua– de la clase media la cual encarna de forma indirecta el *American style of life*. Ana no pasa desapercibida. Su personaje se puede interpretar como una metáfora misma de la migración, ella atrae y cautiva del mismo modo que el sueño americano sigue seduciendo a miles de salvadoreños e incitándolos a migrar. Las dificultades que sufren los migrantes centroamericanos en Estados Unidos, así como en el camino ilegal para llegar a dicho país son omitidos dando lugar en la pantalla exclusivamente al mito del *American dream*. Aunque la violencia que vive el país y los casos de secuestro y extorsión son tratados en la película, estos son abordados desde el humor y resultan sin relevancia o consecuencia mayor para la

<sup>20</sup> *La Patriótica costarricense* es una canción considerada el segundo himno nacional del país. La música es una realización de 1862 del compositor costarricense Manuel María Gutiérrez Flores, el mismo autor de la música del Himno nacional de Costa Rica. La letra fue compuesta por Pedro Santacilia en 1852.

heroína que logra salir ilesa de sus desaventuras. Entre *Road movie*, comedia romántica y carta postal, *La Rebúsqueda* refuerza los mitos de la migración como mecanismo de reconocimiento social, sinónimo de éxito y riqueza, invitando por otro lado, y en cierta manera, tanto a turistas como a nacionales residentes en el extranjero a visitar El Salvador lo que resulta una forma de propaganda para el país, como marca turística.

Desde el prisma de filosofía de la historia, siguiendo la visión hegeliana propuesta por Billard<sup>21</sup>, y de acuerdo con lo antes señalado, podemos afirmar que las películas comerciales centroamericanas aquí mencionadas pertenecen a la categoría de la “Historia pragmática” ya que todas ellas adhieren de diversas formas a un sentido que va de la mano con las ideologías dominantes, los proyectos y las políticas nacionales cumpliendo una forma de “pedagogía moral” en acorde con los valores nacionales de cada país. Ellas incitan a una cierta forma de nacionalismo – que se refleja en el amor por la patria– al mismo tiempo que muestran una visión idealizada de la migración. Los tres largometrajes muestran el fenómeno desde la óptica de la clase media alta y alta: en un primer lugar porque las obras son el fruto de cineastas que pertenecen a estas categorías sociales y en sus historias se cuelan de forma indirecta su punto de vista; en segundo lugar, porque a pesar de que las obras pretenden tocar un público popular sus personajes y sus historias se inscriben en un medio social que no es el de la clase popular. El personaje de Maikol Yordan, que pretende ser un campesino de clase baja, tiene un destino increíble que resulta poco verosímil, del mismo modo en *La Rebúsqueda* y *El regreso* se sitúan a los personajes principales dentro de una esfera social privilegiada ya sea económicamente (*La Rebúsqueda*), socialmente particularmente en el de los intelectuales y artistas (*El Regreso*) así como en la de unos pocos afortunados (*Maikol Yordan*).

Del mismo modo, estas películas –con un lenguaje coloquial, donde abundan los regionalismos y una serie de personajes cargados de estereotipos– invitan al espectador nacional a identificarse en lo que se conoce como la “Historia general”. Las tres películas adoptan la visión del regreso del emigrante presentando la migración como un comienzo para una nueva vida, un reencuentro con valores como el amor, la familia, la aceptación a los límites de sus países subdesarrollados, recalcando los aspectos positivos de ellos<sup>22</sup>. Por medio del humor, esa arraigada tradición humorística centroamericana que reproduce el habla popular, el doble sentido, la exageración de gestos y situaciones cotidianas, son representados los elementos negativos de la sociedad nacional desproporcionándolos así de la carga dramática. En suma, la migración desde el cine comercial de ficción es vista desde el imaginario colectivo como un elemento positivo, motor de cambio y de progreso, pero siempre con la idea de volver a sus raíces, a su irremplazable tierra

---

<sup>21</sup> Según Billard las películas pueden ser clasificadas en “Historia estética”, “Historia pragmática” e “Historia crítica” (BILLARD, 1982).

<sup>22</sup> Aunque en la película *El Regreso* se pretende dar una visión de autocrítica del país y de la migración, esta no es suficientemente desarrollada y la idea que persiste al final del film es la visión positivista.

natal. Este tipo de cine participa a la “reconstrucción de la historia” desde el imaginario colectivo, pero no pretende ser la historia objetiva sino más bien la versión generalizada que se teje desde una clase social privilegiada.

### A manera de conclusión

El migrante no es una estadística tiene rostro y dignidad<sup>23</sup>

No es necesario recurrir al séptimo arte para conocer o comprender el problema global de la migración centroamericana. Sin embargo, desde él, los cineastas invitan a ver la historia de la migración regional a partir de otra perspectiva. En efecto, el cine aporta una visión, una reflexión de manera diferente, desde lo sensorial y la emoción –en palabras de Marie José Mondzaindans (2013)–, para quien el cine construye la dimensión ética y política de una emoción–. El cine aporta, a decir verdad, una dimensión más humana al movilizar nuestros sentidos, despertar nuestro espíritu crítico al mismo tiempo que nos muestra la historia de la migración desde la singularidad de un individuo, de un grupo o de una clase social. Efectivamente, esta dimensión humana pareciera ser el motor principal que ha motivado, cada vez más, a cineastas centroamericanos a consagrar películas sobre el tema de la memoria y la migración centroamericana.

Para responder a nuestra problemática inicial, ¿en qué medida el cine centroamericano contemporáneo puede ser entendido como una forma de construcción o reconstrucción de la memoria y la historia de las migraciones centroamericanas en las dos primeras décadas del siglo XXI? Podemos concluir que el cine centroamericano desde los albores del nuevo milenio, impregnado por el nuevo contexto regional de urgencia, ha forjado efectivamente una nueva forma de construcción y de reconstrucción tanto de la memoria individual y colectiva como de la historia de las migraciones en Centroamérica. Por un lado, podemos afirmar que el cine permite construir la historia en la medida en que aporta elementos e informaciones nuevas –desde la microhistoria– así como desde la constitución misma de archivos sonoros y visuales por medio del testimonio. Del mismo modo, permite reconstruir la memoria de un individuo (ya sea la del cineasta o la de las personas que intervienen en el film) y de un grupo determinado de migrantes reactivando la memoria personal e interconectándola con otras memorias, a través de la construcción propiamente fílmica, así como del conjunto de películas –si se piensan éstas como un *continuum* de la historia en construcción. Por otro lado, el cine contribuye a la construcción de la historia ya sea consolidando la versión general difundida por la versión oficial –desde el seno de los Estados– o bien mostrando una parte escondida o rezagada a la sombra de la historia global. En efecto, del estudio que pudimos

---

<sup>23</sup> Cita pintada en un muro y capturada en el documental de Marcela Zamora, *María en Tierra de Nadie*.

hacer del corpus de películas analizadas podemos concluir que la historia de la migración que presenta el cine centroamericano no es homogénea. Esta representa dos vertientes opuestas.

En un primer lugar, destacamos aquella visión que va en contra corriente con la Historia oficial. Esta vertiente del cine llamado por Ferro “Historia memoria” pretende la restitución de la dignidad y se centra en las vivencias de los migrantes ilegales con el objetivo de rescatar del olvido sus historias: esas que se pierden en las estadísticas nacionales, en los innumerables archivos del Instituto de migración mexicano, en las fosas comunes que aun no han sido y que probablemente no sean exhumadas nunca, así como todas las historias que por diversas razones han sido silenciadas. Los cineastas sacan a la luz estas historias del anonimato dándole un rostro y un nombre al migrante, poniendo en evidencia las múltiples tipologías de la migración: desde la más mediatizada (la de los centroamericanos que emigran hacia los Estados Unidos por razones económicas y sociales) hasta casos más delimitados y menos conocidos. Ejemplo de ello son: el caso de mareros que tratan de reconstruir su vida escapado hacia los Estados Unidos (*Norman*), el de los grupos indígenas (*Casa en tierra ajena*) así como de los garífunas (*Lubaraun* y *Casa en tierra ajena*) que han tenido que emigrar de sus comunidades por falta de oportunidades, tras el despojo de sus tierras por parte del estado o de compañías transnacionales (*Casa en tierra ajena*).

En ese mismo sentido se destaca la historia de nicaragüenses quienes exponen sus vidas al cruzar la frontera entre Nicaragua y Costa Rica, huyendo de la violencia o de la pobreza (*El Camino*) y que al llegar a suelo costarricense deben armarse de estrategias para vivir o “sobrevivir” -según la voz de los migrantes-. (*Desde el barro al Sur* y *La mesa feliz*) a la violencia del racismo así como a los abusos por parte de sus empleadores, del Estado costarricense y de sus ciudadanos (*Nica/ragüenses*). En este tipo de cine se plantea el reverso de la migración por medio de la historia de niñas migrantes víctimas de abusos (*La Historia de Rosa*), de redes de prostitución de niñas y jóvenes (*El Camino*, *María en Tierra de Nadie*); de la explotación de los migrantes en manos de redes criminales y de la trata de personas (*María en tierra de nadie*, *Casa en tierra ajena* y *Ambiguity: crónica de un sueño americano*); la explotación laboral que ejercen las empresas estadounidenses al contratar de forma ilegal migrantes centroamericanos; de los abusos de poder por parte del gobierno de los Estados Unidos (*AbUSAdos*); así como del impacto de la migración en la sociedad y en el seno de las familias centroamericanas provocando su desmembramiento (*Abrazos y Ausentes*). Todas esas historias cristalizan la complejidad de una historia individual o colectiva que se encierra en la historia global: la del subdesarrollo, la pobreza, la impunidad, la violencia y la desesperación humana a la que se enfrentan los grupos sociales más vulnerables de Centroamérica.

La segunda vertiente se construye desde el sistema comercial y es aquella que va de la mano con la visión oficial. Esta, en su afán por tocar a las masas, se centra en la reproducción de mitos

nacionales y estereotipos teniendo como modelo el cine hollywoodense y su célebre *happy ending*. En este tipo de cine, la construcción de la historia parte no de un documento propiamente histórico sino más bien de un objeto de la historia. Al reproducir una forma de pensar, un pensamiento de un grupo determinado, particularmente de la clase media alta y alta, estas películas son testimonios del imaginario construido por una parte de la sociedad. Reforzando la imagen idílica del país (*La Rebúsqueda* y *Maikol Yordan*) o reproduciendo la historia mítica de la migración desde el lente de la clase favorecida (*El Regreso*), estas películas de ficción forman parte de lo que Billard denomina “Historia pragmática” y que Ferro prefiere nombrar como “Historia general”. Ellas se inscriben en la categoría meso, es decir en aquellas que forman parte de la historia cultural de un grupo, aunque no forman parte de la historia colectiva sino más bien del imaginario colectivo de una parte de la sociedad. Este tipo de cine, a través de lo que muestra (la visión privilegiada de la migración legal) y de lo que esconde (la migración ilegal, los grupos minoritarios y las clases más bajas de la sociedad), es el ejemplo concreto de lo que Kracauer llama el estado visible del mundo que escapa a la voluntad del cineasta, alimentado de forma inconsciente el imaginario en torno a la migración. Efectivamente, presentando la migración bajo el conflicto de la dualidad, por un lado, ella es la solución a los problemas económicos (*Maikol Yordan*), sociales (*La Rebúsqueda* y *El Regreso*) o personales (*El Regreso*); pero, por otro lado, es el motor que hace surgir el nacionalismo, el amor a la patria y a la familia instaurando el deseo de partir para volver y construir un futuro mejor para sí y para los suyos. En suma, este tipo de cine contribuye a comprender el pensar y el accionar de una parte de la sociedad del mismo modo que puede incitar a la migración, resultado también un potencial agente de la Historia.

Para terminar, podemos afirmar que desde el cine centroamericano de los años 2000 se han empezado a explorar nuevas vías alternativas para la escritura de la historia mostrando la problemática de la migración desde su complejidad y sus contradicciones. Mientras que por una parte –aunque en una minoría– se refuerza el ideal de la migración a través del cine comercial; por otra parte, desde el “Cine memoria”, se muestran las causas y las consecuencias de la migración clandestina, así como la dificultad que encuentran los países de la región para luchar contra ella y romper con un ciclo que pareciera no tener fin. Según nuestros resultados, el 69 %<sup>24</sup> de las películas regionales, lejos de reforzar el mito edulcorado del migrante que alcanza el *American dream*, o del esperanzador final de *The Immigrant* de Chaplin, muestran por el contrario el desgarrador drama y la tragedia humana de la realidad de miles de centroamericanos explotados, humillados, despojados de su dignidad y en algunos casos hasta de sus vidas.

Puesto que la memoria histórica funciona no solamente como un mecanismo para recoger y recordar hechos trágicos del pasado, es de recordar que también funciona como un agente de la

---

<sup>24</sup> Cálculo realizado a partir de la información recolectada y del análisis de films aquí estudiados.

historia misma, llamando a la intervención de ésta con el objetivo de cambiar su curso. La mayor parte del cine regional se inscribe ciertamente en esta óptica, no solamente para escribir, reconstruir o para fijar la historia, sino más bien para tratar de transformarla, como lo han declarado muchos de los cineastas. El cine centroamericano ha lanzado así un llamado de alerta, para tratar de disuadir a quienes tienen pensado tomar “el corredor de la muerte”, una de las rutas migratorias más peligrosas del mundo que cobra la vida de miles de centroamericanos cada año. Asimismo, desde el compromiso social los cineastas invitan a los espectadores y a las autoridades a no quedarse indiferentes frente a la crisis humana que ha provocado la migración masiva de centroamericanos en los años 2000 y los exorta a cambiar el futuro, a reaccionar para evitar que más vidas humanas sigan periendo en los diversos caminos de la migración ilegal.

## Referencias

ASSMANN, Aleida. Transformations between History and Memory. *Social Research*, v. 75, n. 1, p. 49–72, 2008.

ASSMANN, Jan. ¿Qué es la memoria cultural?–(Conferencia). *Sociología crítica*. 1 jul. 2019. Disponible en: <https://dedona.wordpress.com/2019/07/01/conferencia-que-es-la-memoria-cultural-jan-assmann/>. Consultado el: 4 jul. 2019.

BENJAMIN, Walter. *Œuvre*. Paris: Gallimard, vol. 3, 2000.

BILLARD, Claude. Cinéma et philosophie de l’histoire. *Les cahiers de la cinémathèque*. [Cinéma et Histoire. Histoire du cinéma], n. 35/36, p. 19-38, automne, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, coll. “Points Essais”, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision. Suivi de l’emprise du journalisme*. Paris: Éditions Raisons d’agir, 2008.

BURSTEIN, Sergio. Directora guatemalteca analiza el problema de la inmigración en su ambiciosa película ‘Ambiguity’. *Hoy*, Los Angeles, 13 nov. 2015. Disponible en: <https://www.hoylosangeles.com/espectaculos/cine/hoyla-cin-directora-guatemalteca-analiza-el-problema-de-la-inmigracion-story.html>. Consultado el: 26 jun. 2019.

CABEZAS VARGAS, Andrea. NICA/ragüense: le documentaire comme témoignage socioculturel du phénomène d’immigration nicaraguayenne au Costa Rica. *Les Cahiers ALHIM*. Amérique Latine Histoire et Mémoire. n. 23, 2012. Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/4236>. Consultado el: 2 may. 2019.

CABEZAS VARGAS, Andrea. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d’un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*. Thèse doctorale sous la direction de Pierre Beylot et María Lourdes Cortés, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 2015.

CÓDIGO 21. La Rebúsqueda. *Código 21*, 3 sept. 2014. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=ujk\\_pZcKukg](https://www.youtube.com/watch?v=ujk_pZcKukg). Consultado el: 20 jun. 2019.

CONTRERAS, Claudia. Marcela Zamora: La voz de denuncia que busca cambios. *Estrategia & Negocios. Centroamérica y mundo* (Revista en línea). 8 de jul. 2017. Disponible en: <https://www.estrategiaynegocios.net/centroamericaymundo/1087615-330/marcela-zamora-la-voz-de-denuncia-que-busca-cambios>. Consultado el: 16 may. 2018.

CORDERO Blanca; FIGUEROA Carlos. Triturando a la humanidad: capitalismo, violencia y migración en el tránsito por México. In: VILLAFUERTE SOLÍS Daniel; GARCÍA AGUILAR María del Carmen. *Migración, seguridad, violencia y derechos humanos: lecturas desde el sur*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2011, p. 127-153.

CORTÉS RAMOS, Alberto. Apuntes sobre las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX. *Reflexiones*, v. 82, n. 2, p. 31-45, 2003.

EGEDA. *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2015*. Madrid: EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), 2015.

FUNDACIÓN PARA LA JUSTICIA Y EL ESTADO DEMOCRÁTICO DE DERECHO. El caso de 49 torsos encontrados en la carretera de Cadereyta, Nuevo León. Fundación para la Justicia y el Estado Democrático de derecho. Sin fecha de publicación. Disponible en: <https://www.fundacionjusticia.org/el-caso-de-49-torsos-encontrados-en-la-carretera-de-cadereyta-nuevo-leon/>. Consultado el: 2 may. 2019.

FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, coll. Folio Histoire, 1993 [1977].

GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas: Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.

HACER CINE EN GUATEMALA. 'Cada película que se hace y se lleva a la pantalla grande, es una forma de abrir brecha a los que vienen detrás de nosotros' entrevista a Grisel Wilson directora de *Ambiguity*. Blog Hacer cine en Guatemala. Disponible en: <http://www.hacercineenguatemala.com/2014/01/cada-pelicula-que-se-hace-y-se-lleva-la.html>. Consultado el: 26 jun. 2019.

HERRERA, Manuel. "Maikol Yordan de viaje perdido es la película más vista en la historia de Costa Rica". *La Nación*, San José, 26 en. 2015. Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/cine/Maikol-Yordan-historia-Costa-Rica\\_0\\_1465853512.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Maikol-Yordan-historia-Costa-Rica_0_1465853512.html). Consultado el: 23 jun. 2019.

HERMAN Edward; CHOMSKY Noam. *Manufacturing Consent*. New York: Pantheon, 2002.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1973 [1947].

KRACAUER, Siegfried. *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010 [1960: 1° edición en New York].

LORENZEN MARTINY, Matthew James; FRAUSTO GATICA, Obed; YANZADIG OROZCO, Zulia Reynoso. Neoliberalismo, violencia y migración de Centroamérica a los Estados Unidos. El caso de los menores migrantes no acompañados vistos desde el enfoque de las migraciones mixtas. In: LÓPEZ CASTELLANOS, Nayar (coordinador). *Procesos migratorios en la Centroamérica del siglo XXI*. Ciudad de México: Ediciones la Biblioteca, 2018, p. 77-106.

LORENZEN MARTINY, Matthew James. Características, tendencias y causas de la migración de niñas, niños y adolescentes desde, hacia y en tránsito por México, 2011-2016. *In: CONAPO. Situación Demográfica de México 2016*. Ciudad de México: CONAPO, 2017, p. 183-207.

MAN, Ronen. La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales. *HAO*, n. 30, p. 167-173, invierno, 2013.

MATARRITA, Alexander. *La vida en otra parte: migración y cambios culturales en Costa Rica*. San José: Editorial Arlekin, 2009.

MATARRITA, Fernanda. Hombre de fe ya es la segunda película tica más vista en Costa Rica. *La Nación*, San José, 7 feb. 2018. Disponible en: <https://www.nacion.com/viva/cine/hombre-de-fe-es-la-segunda-pelicula/TOBRUGG5SZDLLPFLNXG6X36VBY/story/>. Consultado el: 23 jun. 2019.

MATEO, Servio Tulio. El Regreso de Hernán Jiménez. *La butaca incómoda*. 27 feb. 2011. (Blog de cine centroamericano) Disponible en: <https://labutacaincomoda.wordpress.com/2011/02/27/el-regreso-de-hernan-jimenez/>. Consultado el: 23 jun. 2019.

MEJÍA, Selena. Cineasta guatemalteca Grisel Wilson lanza su largometraje 'Ambiguity'. *Soy 502*, 20 de abril 2014. Disponible en: <https://www.soy502.com/articulo/cineasta-guatemalteca-grisel-wilson-lanza-su-largometraje-ambiguity>. Consultado el: 19 jun. 2019.

MONDZAINDANS, Marie José. Comment le cinéma dialogue-t-il avec l'histoire? *France culture*, Febr. 20, 2013.

NASCIMIENTO DOS SANTOS, Daiana. *El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre el (¿el fin?) la esclavitud en la novela contemporánea*. Madrid: Verbum, 2015.

NOCHEs, María Luz. Productora salvadoreña se rebusca para llevar la primera comedia salvadoreña al cine. *El Faro*, San Salvador, 10 sept. 2014. Disponible en: [https://elfaro.net/es/201409/el\\_agora/15931/Productora-salvadoreña-se-rebusca-para-llevar-la-primera-comedia-salvadoreña-al-cine.htm](https://elfaro.net/es/201409/el_agora/15931/Productora-salvadoreña-se-rebusca-para-llevar-la-primera-comedia-salvadoreña-al-cine.htm). Consultado el: 19 jun. 2019.

PÉREZ SALAZAR, Juan Carlos. Así ocurrió la peor matanza de inmigrantes en México. *BBC Mundo*. Ciudad de México, 21 ago. 2015. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140828\\_mexico\\_matanza\\_inmigrantes\\_centroamericanos\\_aniversario\\_jcps](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140828_mexico_matanza_inmigrantes_centroamericanos_aniversario_jcps). Consultado el: 3 may. 2019.

RODRÍGUEZ, Carmen. Forzados a huir del Triángulo Norte de Centroamérica: Una crisis humanitaria. *Médicos Sin Fronteras*. Ciudad de México, Mayo 2017. Disponible en: [https://arhp.msf.es/sites/default/files/Informe-MSF\\_Forzados-a-huir-del-triangulo-norte-de-Centroamerica.pdf](https://arhp.msf.es/sites/default/files/Informe-MSF_Forzados-a-huir-del-triangulo-norte-de-Centroamerica.pdf). Consultado el: 3 may. 2019.

SANDOVAL, Carlos. *El mito roto, inmigración y emigración en Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial UCR, 2008.

SANDOVAL, Carlos. La caravana centroamericana: un éxodo en el siglo XXI. *Madrid+*. Fundación para el conocimiento Madrid (Blog), 20 dic. 2018. Disponible en: <https://www.madrimasd.org/blogs/migraciones/2018/12/20/132711>. Consultado el: 24 may. 2019.

SOLÍS LERICI, Alessandro. Maikol Yordan protagoniza el mayor éxito comercial del cine costarricense. *La Nación*, San José, 30 dic. 2014. Disponible en:

<https://www.nacion.com/viva/musica/maikol-yordan-protagoniza-el-mayor-exito-comercial-del-cine-costarricense/6FPDLG2O55AVTH3FVLBNOZYIEU/story/>. Consultado el: 8 jun. 2019.

WEBMASTER LA PRENSA. Solís filma el drama de los inmigrantes. *La Prensa*, Managua, 1 feb. 2008. Disponible en: <https://www.laprensa.com.ni/2008/02/01/nacionales/1624454-solis-filma-el-drama-de-los-inmigrantes-11>. Consultado el: 27 jun. 2019.

PEARCE, Jenny. From Civil War to ‘Civil Society’: Has the End of the Cold War Brought Peace to Central America? *International Affairs*, vol. 74, n. 3, p. 587-615, 1998.

### Sitografía

ONU. OIM. Festival Internacional de cine sobre migración. Disponible en: <https://www.iom.int/es/global-migration-film-festival>. Consultado el: 20 jun. 2019.

ONE HUNDRED Congress of the United States of America. H. R. 7311. USA Government. Congress of the United States of America, 2008. Disponible en: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/BILLS-110hr7311enr/pdf/BILLS-110hr7311enr.pdf>. Consultado el: 4 may. 2019.

### Filmografía

ABRAZOS. Realizado y producido por Luis Argueta, Guatemala/ Estados Unidos: Maya Media Corporation, 2014. 44 minutos.

ABUSADOS. Realizado y producido por Luis Argueta, Guatemala/ Estados Unidos: Maya Media Corporation, 2011. 97 minutos.

AMBIGUITY: CRÓNICA DE UN SUEÑO AMERICANO. Realizado y producido por Grisel Wilson. Guatemala/ Estados Unidos: Humans & Fido Productions, 2014. 100 minutos.

AUSENTES, Realizado y producido por Tomás Guevara, El Salvador, 2010. 36 minutos.

CASA EN TIERRA ANEJA. Realizado y producido por Carlos Sandoval e Ivannia Villalobos. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia (UNED), Universidad de Costa Rica (UCR), 2017. 80 minutos.

COLLECT CALL (POR COBRAR). Realizado y producido por Luis Argueta, Guatemala/ Estados Unidos: Maya Media Corporation, 2002. 90 minutos.

DESDE EL BARRO AL SUR. Realizado y producido por María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández. Nicaragua: Luna Films. 2002. 52 minutos.

EL CAMINO. Realizado por Ishtar Yasin. Producido por Luis Javier Castro. Costa Rica/Francia: Astarté Films, Gedeon, 2008. 91 minutos.

EL REGRESO. Realizado por Hernán Jiménez, Costa Rica: Miel y palo Films, 2011. 95 minutos.

HISTORIA DE ROSA. Realizado y producido por Florence Jaugey. Nicaragua: Camila Films, 2005. 30 minutos.

LA MESA FELIZ. Realizado y producido por Ishtar Yasin. Costa Rica: Astarté Films, 2005. 40

minutos.

LA REBUSQUEDA, Realizado por Álvaro Martínez, producido por Cristina Meléndez, El Salvador: Clak Films, 2014. 135 minutos.

MAIKOL YORDAN DE VIAJE PERDIDO. Realizado por Miguel Gómez. Producido por Gloriana Sanabria y Francisco Zamora. Costa Rica: Audiovisuales LMD, La Media Docena, 2014. 90 minutos.

MARÍA EN TIERRA DE NADIE, Realizado por Marcela Zamora, Le Salvador, 2010. 90 minutos.

NICA/RAGÜENSE. Realizado por Julia Fleming y Carlos Solís. Producido por Carlos Solís. Costa Rica: CollegeMedia, 2005. 55 minutos.

NORMAN. Realizada y producida por Julio Hernández Cerdón. Guatemala, 2005.

.