


Cine "a lo zurdo" en Nicaragua



Florence Jaugé,
Marie-Claude Arbaudie
et Gorune Aprikian
présentent

LA Un film de
FLORENCE JAUGEY

YUMA

Avec **ALMA BLANCO**

AU CINÉMA LE 29 SEPTEMBRE

www.layuma-lefilm.com

Un film de Florence Jaugé - Avec Alma Blanco, Rigoberto Mayorga, Gabriel Benavides, Maria Esther Lopez, Juan Carlos Garcia, Eliezer Trana, Salvador Espinoza
Directeur de la photographie Frank Pineda - Producteurs Araprod, Camila Films, Ivania Films et Wanda Vision - Distribution Ciné Classic
Avec les Soutiens de La Région Île-de-France, Programme Ibermedia, Visions Sud-Est, Cinergia, Hubert Bals Fund, Göteborg International Film Festival Fund et EZEF

pariscope nova CINECLUB CLUJNA FRANCE BOXE Certan ECRANLARGE.com ReaFrance Martanne

La Yuma, 2010, cartaz.

Tania Romero

Cineasta, documentarista, e produtora. Mestre em Estudos dos Meios de Comunicação pela Universidade do Texas/Austin. Doutoranda no Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts (IDSVA). Professora de Produção Audiovisual no Instituto de Arte de Austin. tania.romero3@gmail.com

Cine “a lo zurdo” en Nicaragua

Imperfect cinema in Nicaragua

Tania Romero

RESUMEN

El cine nicaragüense ha persistido a pesar de no haber un modelo industrial establecido en el país. Este artículo examina las prácticas cinematográficas “imperfectas” del cine contemporáneo que han transformado el cine nacional, y los efectos de la producción de video realizado por mujeres como Maria Jose Alvarez, Martha Clarissa Hernandez, Florence Jaugey, y Rossana Lacayo. Este ensayo examina también como mujeres cineastas, después del fin de Incine, se han adaptado a estas condiciones con el propósito de producir una visualización de las diferencias socio-culturales y preservación de la historia reciente del país.

PALABRAS CLAVE: Incine; diferencia; cine imperfecto.

ABSTRACT

Cinema in contemporary Nicaragua continues to be produced despite an established industrial model in the country. This paper examines the “imperfect” filmmaking conditions that have shaped contemporary national cinema, and the mobilizing effects of video production led by women calling the shots. Examples of these filmmakers include Maria Jose Alvarez, Martha Clarissa Hernandez, Florence Jaugey, and Rossana Lacayo. This paper examines how women filmmakers, since the end of Incine, have adapted to these less-than-ideal working conditions in order to generate a visualization of socio-cultural differences and to preserve the country’s recent history.

KEYWORDS: Incine; difference; imperfect cinema.



La experiencia de producir cine independiente es como nacer zurdo en un mundo diseñado para la mano opuesta. Yo nací zurda. Cuando era niña en Nicaragua, mi abuela me cubría la mano izquierda con un calcetín con el propósito de motivarme a usar mi mano derecha. Tenía la creencia que había que domar mi mano izquierda; esa mano *imperfecta* e *inmoral*. La verdad es que los zurdos representamos un problema para el diseño y la funcionalidad de los objetos cotidianos. Hacemos las cosas “al revés” y nos acostumbramos a una experiencia opuesta a las condiciones en las cuales vivimos. Mi abuela me estaba preparando para entrar imperceptiblemente a una sociedad en la cual era más factible fortalecer la debilidad de mi mano derecha con el hábito, que reforzar mi intuición zurda.

Con el transcurso de los años, logré domar a mi mano izquierda para que se quedara quieta y silenciosa. Pero seguía escribiendo *zurdamente* en secreto. Claro que no lo hacía en público porque descubrí a muy temprana edad que se me hacía imposible no emborronar la tinta cuando escribía en la página con la mano izquierda; escribir a lo zurdo significaba desfigurar

las líneas legibles. Años de entrenamiento y costumbre fortaleció mi mano derecha, pero mi mano izquierda se quedaba dormida y borrada de mi cuerpo aunque estaba capacitada para hacer lo mismo. Escondí mi ambidestreza porque mi abuela tenía razón: el mundo era menos complicado si uno seguía la corriente.

De esta manera, mi abuela se convirtió en mi primera maestra de cine porque difundió una filosofía auto-didáctica en mí. Ella no estaba reprimiendo mi naturaleza, si no, enseñándome que todo en este mundo se podía lograr aprendiendo-haciendo. Sobre todo el cine, porque es un diálogo constante entre la intuición y el aprendizaje. El deseo de interpretar la realidad con el uso de imágenes es intuitivo para el cineasta, pero la expresión de este deseo está directamente relacionado con el aprendizaje y los recursos que el cineasta tiene disponible.

De igual manera muchos realizadores independientes del cine latinoamericano han refinado su artesanía audiovisual a las afueras de las ideologías cinematográficas que se aprenden en un espacio formal académico. Han adaptado a su manera las técnicas de producción e estilos cinematográficos comercializados por las grandes industrias de cine. Difunden una estética propia, experimental, e innovadora, que *emborriona* el lenguaje cinematográfico. Para los que realizan cine independiente, el proceso creativo es ambiguo, impredecible, y frecuentemente contra-corriente. Como ya lo había percatado el cineasta Cubano Julio García Espinoza, este tipo de cine es un “cine imperfecto”.

La palabra imperfecto es ilusoria. En su renombrado ensayo teórico *Por un cine imperfecto* (1969), Espinoza discutió el *boom* del cine latinoamericano en Brasil y Cuba a finales de los años sesenta cuando el fervor detrás del Nuevo Cine Latinoamericano y “tercer cine” se estaba consolidando en un estilo de cine particular. Cuando propuso la idea de un cine imperfecto, lo definió como un cine “que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que ‘ilustra bellamente’ las ideas o conceptos que ya poseemos.”¹ El cine imperfecto no es un cine mal hecho o insipiente como algunos lo malinterpretaron en aquel entonces. Detrás del impulso de valorar a un cine imperfecto, se encontraba más que todo una filosofía sociopolítica y revolucionaria que apreciaba el cine opuesto a una hegemonía perfeccionista difundida por el cine industrial. En otras palabras, ponía en duda la influencia del estilo Hollywood en los países latinoamericanos.

El propósito detrás del cine imperfecto era problematizar la actualidad con la intención de promover un espíritu crítico, participatorio, y transformativo. Era un cine que aportaba una firme estética experimental, por medio de métodos cinematográficos que se implementaban y con la variedad de temáticas disponibles. El cine imperfecto tampoco tenía lenguaje cinematográfico fijo. De tal manera, que aportaba un contenido abierto sin preocuparse con la técnica perfeccionista de las grandes industrias de cine y a la misma vez tenía la intención de crear un diálogo entre las secuencias audiovisuales (una idea inspirada por el cine soviético socialista). El cine imperfecto era una crítica hacia la rigidez y autenticidad del cuadro cinematográfico, algo que también le interesó al filósofo Jacques Derrida en su libro *La verdad en pintura* (1978)² años después. Pero a Espinoza más que todo, le interesaba un cine que proyectara temáticas que transendieran los márgenes rígidos ideológicos.

¹ GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. 1969. Caracas: Rocinante, 1970, p. 11-32.

² Ver DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. (1978). 1ª ed., 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2005.

³Respectivamente, Instituto Nicaragüense de Cine e Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos.

⁴ Ver GAITAN-MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño: Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE/CNE, 2014.

⁵ALVAREZ, Maria Jose. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

⁶HERNANDEZ, Martha Clarissa. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

Por eso, el cine imperfecto se convirtió en ‘una respuesta’ a una investigación que se iba desarrollando con cada imagen filmada. Este cine no tenía publicidad, reconocimiento a nivel global, y casi nunca eran películas carteleras. Era un cine que se mantenía silenciado por el sensacionalismo porque no era un cine lucrativo. Era un cine que visualizaba las diferencias regionales y la mirada opuesta que existía en la sociedad. El cine imperfecto era un cine hecho *a lo zurdo*, un cine contra-corriente de bajos recursos y realizado por el simple amor al séptimo arte. Un cine que trazaba nuevos márgenes sociales y políticos con cada plano.

Por un cine imperfecto en Nicaragua

El cine imperfecto dejó un legado importante en las industrias latinoamericanas sobre todo en países que superaron una revolución como Nicaragua. Para muchos realizadores Nicaragüenses que comenzaron trabajando como cinematógrafos y productores de noticieros durante la época de Incine (con el apoyo del Icaic)³, el cine se convirtió en una manera de redactar visualmente una historia que aún se vivía. Lo que capturaban era una memoria viva, radicada en el espíritu combatiente instituido por la revolución Sandinista. Algunos de los reconocidos pioneros de esa generación de Incine son Frank Pineda, Rafael Vargas Ruiz, Ramiro Lacayo, Iván Argüello, Fernando Somarriba y las primeras cineastas del cine Nicaragüense Maria Jose Alvarez, Martha Clarissa Hernandez, Kathy Sevilla, Lilia Alfaro, Brenda Martinez Saravia y Rossana Lacayo. Pero también está la cineasta de origen francés Florence Jaugey, que desde su llegada al país como actriz en la película *El Señor Presidente* (1982), también ha producido documentales y largometrajes como *De Niña a Madre* (2005), *La Yuma* (2009) y *La Pantalla Desnuda* (2014).

Además de asegurar los altos costos de filmar en celuloide en aquellos tiempos, el Icaic también fomentó una solidaridad ideológica y ayudó a la capacitación técnica de esta primera generación de realizadores Nicaragüenses que trabajaban para Incine. Como lo explica el cineasta Rafael Vargas Ruiz, era una “época donde se podía soñar y construir.”⁴ Y esto también lo comparte la productora Brenda Martinez Saravia, que viajaba con frecuencia a Cuba para revelar las cintas. Como añade la cineasta Maria Jose Alvarez, “sentía que estábamos haciendo historia, que estábamos trabajando para la memoria. Por fin Nicaragua iba a tener una memoria gráfica.”⁵ La cineasta Martha Clarissa Hernandez también se acuerda de aquellos tiempos, diciendo que, “lo hacíamos por que sentíamos que ese era nuestro lugar en el mundo.”⁶ Consecuentemente, la intensa realidad belica en la que se encontraba el país en ese entonces creó un inmenso interés en historiar por medio de la cámara cinematográfica.

El cine reciente en Nicaragua tiene rasgo de un cine imperfecto, no porque carece de estética o de técnica cinematográfica. En parte se puede llamar “imperfecto” por que se desarrolló bajo la tutoría de cineastas Cubanos que también compartían la ideología de valorizar un cine con base poética, militante, histórica, y social. Pero las condiciones han cambiado desde que dejó de existir la “industria nacional” que representó Incine (en 1990). Sin recursos financieros, las producciones en el país han sucedido intuitivamente e infrecuentemente. El cine en Nicaragua está también en su propia categoría, ya que no existen las condiciones industriales para realizar cine, las cuales Espinosa criticaba en su ensayo.

Para explorar la “imperfeción” de este cine, hay que notar algunas cosas sobre las condiciones en las cuales los cineastas realizan sus obras. En el país, no hay instalaciones de post-producción establecidas por el gobierno, ayuda fiscal, ni espacios capacitados con el equipo necesario más allá de las emisoras de televisión. No hay agencias de talento para actores de cine. No hay escuelas de cine formalizadas y el aprendizaje ocurre por medio de talleres móviles organizados por varios grupos interesados. Como resultado, varios jóvenes se han ido del país en búsqueda de oportunidades profesionales y estudios formales en escuelas de cine, como es el caso de la joven cineasta Laura Baumeister y el nominado al Oscar, Gabriel Serra, que estudió en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)⁷ y produjo su documental *La Parka* (2014). Otros han emigrado a estudiar a países como España, Cuba, Costa Rica, Panamá, Argentina, Brasil, y Chile.

Además de esta carencia de recursos e industria, existe una carencia de libros académicos sobre el cine nicaragüense en español. Fuera de Nicaragua periodistas e investigadores han escrito libros sobre el tema, como el libro de Julianne Burton *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers*, que contiene entrevistas con los cineastas puertorriqueños Emilio Rodríguez Vazquez y Carlos Vicente Ibarra sobre sus experiencias produciendo cine en Nicaragua. El libro del autor Michael Martin, *New Latin American Cinema*, es una antología del cine latinoamericano e incluye ensayos de John Hess sobre el cine revolucionario de Nicaragua y en El Salvador. El libro de Jonathan Buchsbaum *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua* documenta la evolución del cine y la tradición documentalista que se inició en el país desde entonces.⁸

Pero hasta el 2014, no habían libros comprensivos sobre la historia del cine en Nicaragua. El primer e único libro de esta naturaleza fue escrito por la historiadora y periodista Karly Gaitan-Morales, con el título *A la conquista de un sueño: historia del cine en Nicaragua*.⁹ Con el apoyo del cineasta Fernando Somarriba de Valery de la Fundación para la Cinematografía y la Imagen (Fucine), y el escritor Segio Ramirez, Gaitan-Morales escribió el libro después de pasar 10 años investigando, documentando e entrevistando a personajes del cine en Nicaragua. El libro demuestra la capacidad periodística e analítica de Gaitan-Morales, ya que ofrece una crítica socio-política y cultural sobre la influencia del cine en el país y esta cronologizada de una manera narrativa. Recientemente publicó su segundo libro sobre la temática del cine en Nicaragua, titulado *100 Personajes del Cine en Nicaragua*.

Lo que sí existe en el país, y lo que demuestra la voluntad de Gaitan-Morales, es el interés en documentar y preservar el cine nacional. La Cinemateca de Nicaragua, que se encarga de archivar y promover el cine en el país, también hace intentos para difundir el cine con sus instalaciones de pantallas móviles de ciudad a ciudad. También, casas de producción siguen operando independientemente, como lo es el caso de Luna Films (establecido por las cineastas María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández), Camila Films (fundada por Florence Jaughey y el camarógrafo nicaragüense Frank Pineda), y Gota Films (establecido por la cineasta y fotógrafa Rossana Lacayo). Han abido también organizaciones no-gubernamentales que se han encargado de catalogar, organizar talleres, y distribuir contenido, como lo es Fundación Luciernaga (establecida en 1993 por el cineasta Félix Zurita), Fucine (fundada por Fernando Somarriba De Valery), y la orga-



⁷ El Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) es una institución mexicana de enseñanza de cinematografía, que pertenece a la Secretaría de Cultura.

⁸ Ver BURTON, Julianne (editor). *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986, MARTIN, Michel (editor). *New Latin American cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, e BUCHSBAUM, Jonathan. *Cinema and the Sandinistas: filmmaking in Revolutionary Nicaragua*. Austin, University of Texas Press, 2003.

⁹ GAITAN-MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño: historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE: CNE, 2014.



nización Puntos de Encuentro (reconocida por sus series que promueven conciencia social, *Sexto Sentido* y *Contracorriente*), y los distribuidores de productos nacionales como *Mantica-Waid*.

El deseo de crear una plataforma firme para los cineastas culminó en la Ley de Cine N° 723 – Ley de Cinematografía y de Las Artes Audiovisuales –, que fue aprobada en el 2010 y prometió dar incentivos para los cineastas en Nicaragua (el país se convirtió en el segundo en Centro América con una ley). La ley ofrecía crear instituciones de cine (artículo 9), apoyo fiscal de producción y la creación de espacios para producción audiovisuales (artículo 11), y restorar, preservar, y difundir el cine en el país. Pero hasta la fecha, la ley aún no se ha implementado.

Un gremio de mujeres cineastas y el apogeo del documental en Nicaragua

La nominación al Oscar del nicaragüense Gabriel Serra por su corto documental *La Parka* (2014) en el 2015, generó bastante fervor en las redes sociales. Sobre todo porque acentuó las especulaciones acerca de lo que un premio Oscar significaría para la industria de cine en el país. Antes de la película que realizó Serra, solo habían tres largometrajes pre-seleccionados al Oscar desde los años 80: *Alsino y el condor* (1982), del director Chileno Miguel Littin, *El espectro de la guerra* (1989), del director nicaragüense Ramiro Lacayo, y *La yuma* (2010), dirigida por Florence Jaugey. Aunque esta lista oficial es de largometrajes, es importante anotar, que la guionista y directora Rossana Lacayo también fue nominada por su corto documental *Estos sí Pasaran* (1984), pero por razones ideológicas en aquellos tiempos no llenó la aplicación.

Es por eso que el entusiasmo detrás de la nominación se aumentó aún más ya que si hubiera ganado, Serra hubiera sido el primer Nicaragüense prestigiado con un Oscar en la historia del país. Pero la suposición que este reconocimiento daría a luz un resurgimiento de una industria de cine en Nicaragua fue algo prematuro y algo ajeno a la realidad de lo que sucede en el país con relación al cine. Aunque *La parka* fue un gran acontecimiento internacional, la película no fue una producción nacional, recalcando de nuevo la falta de incentivos para motivar que cineastas como Serra se queden en el país para fomentar su talento.

La realidad de los que se quedan a hacer cine en Nicaragua es que adaptan una filosofía de “aprender-haciendo” bajo la tutoría de cineastas radicados dentro y fuera del país. Esto ha sido el caso de muchos jóvenes interesados en los últimos 15 años que han beneficiado de proyectos como las series de televisión *Sexto sentido* (2001-2005) y *Contracorriente* (2011 – presente), que además de impulsar una conciencia social con su programación, promueven la educación técnica para principiantes. De igual manera como lo fue Incine para la primera generación de cineastas, estas dos series han sido un tipo de “escuela” que ha formado a una lista de productores, camarógrafos y sonidistas. Así fue el caso de la asistente de vestuario Perla Briceño en la reciente película *La pantalla desnuda*, que trabajó bajo la tutoría de la actriz-productora Oyanka Cabezas, cuyos créditos como actriz incluyen la *Canción de Carla* (1996), y como diseñadora de vestuario en *La yuma* (2009), *Contracorriente*, y *La pantalla desnuda* (2014).

Pero la falta de una industria de cine establecida, ha creado un fenómeno sin igual en los últimos 30 años. Actualmente existe un gremio

no necesariamente oficial de mujeres cineastas, liderado por las primeras “madres del cine” nacional, Maria Jose Alvarez, Martha Clarissa Hernandez, Rossana Lacayo, Kathy Sevilla, y Florence Jaugey, que se mantienen de pie ante el reto de producir sin recursos adecuados. Este gremio también incluye una vanguardia de cineastas jóvenes como Rebeca Arcia, Natalia Hernandez, Gloria Carrion, y Heydi Salazar. Explica Alvarez, la co-directora del documental *Lady Marshall* (1990), “no es que hay un montón, pero en relación a lo que somos y lo que tenemos, es significativo.”¹⁰ Ella continua, “aquí no se vive del cine” y es un sentimiento compartido por varios cineastas en el país, incluyendo la nueva generación de cineastas jóvenes. Rebeca Arcia, ganadora del concurso DocTV Latinoamérica con su documental *Miskitu* (2014), e hija del cinematógrafo Humberto Arcia que también trabajó para Incine, recalca “es un cine que se hace con las uñas.”¹¹ Lo que esto revela, es que el hacer cine es una obra realizada por amor al arte, que utiliza técnicas documentalistas en búsqueda de una historia que aun esta por escribirse.

La nueva generación tiene una libertad estética que se podría llamar “docuficción”, porque experimenta con los dos géneros con un estilo neorrealista. Como lo explica Kathy Sevilla, editora y presidenta de Anci (Asociación Nicaragüense de Cinematografía), son proyectos “hechos a mano.” Es decir, muchas de las películas producidas por mujeres tiene un aspecto natural, filmadas en lugares a veces inaccesibles porque son rurales, y que tienen el propósito de dar visibilidad a las diferencias étnicas y sociales que existen en el país. Sevilla añade que “los jóvenes estan haciendo un documental más personal,” ya que la tecnología digital se los hace posible.¹² El hacer cine les permite explorar y redefinir el mundo que les rodea. La facilidad de trabajar con equipo digital (la última película filmada en celuloide en el país fue *Blanco Organdi* (2000) por Alvarez y Hernandez), ha permitido una explosión de material documentalista por todo el país y también ha permitido la movilización, el acceso, y ha acelerado la post-producción.

La producción del cine se ha convertido en un proceso que incluye historiar las diversas culturas, razas, y matices lingüísticas que existen en el país. Como lo fue en los tiempos de Incine, el cine continua siendo una manera de buscar justicia social y de historiar las realidades del pueblo Nicaragüense. La documentalista Chinandegana Heydi Salazar recalca que “aquí lo que se hace es por pasión. Se hace con el colectivo, con las personas que te rodean porque quieren que Nicaragua tenga una memoria histórica.”¹³

Esta pasión por el cine es algo que tienen en comun la mujeres cineastas de ambas generaciones. Es por eso que también comparten el propósito de formar un cine comprometido con la realidad. Como lo demuestra el documental *De niña a madre* (2005), de Florence Jaugey y Frank Pineda, que revela las vidas privadas de tres jóvenes madres y también el documental *La historia de Rosa* (2005), sobre la polémica situación de una niña emigrante que quedó embarazada después de ser violada en Costa Rica. Sus largometrajes mantienen este compromiso con las condiciones sociales actuales, como *La yuma* (2010) y *La pantalla desnuda* (2014), que han tenido mucho éxito a nivel internacional. *La Pantalla Desnuda* ha sido presentada en festivales en Austria, Alemania, Panama, y en varios festivales en Estados Unidos, y recientemente, se presentó en Fox TV en México. *La pantalla desnuda*, protagonizada por la Colombiana Paola Bladion, el actor Español Oscar Sinela

¹⁰ ALVAREZ, Maria Jose, *idem*.

¹¹ ARCIA, Rebeca. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹² SEVILLA, Kathy. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹³ SALAZAR, Heydi. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹⁴ LACAYO, Rossana. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹⁵ JAUGEY, Florence. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹⁶ HERNANDEZ, Martha Clarissa. Entrevista concedida a Tania Romero. Managua, Nicaragua, jun. 2015.

¹⁷ JAUGEY, Florence. Haciendo realidad la industria de la imaginación en Nicaragua. TEDxManagua, 2013, 5 fev, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L4E7MNDSpI0>> Acesso em 19 jan. 2015.

¹⁸ LACAYO, Rossana. *Idem*.

y el Nicaragüense Roberto Guillen fue filmada en la ciudad de Matagalpa y prácticamente auto-financiada con el apoyo de *crowd-funding*. La película revela el complejo papel de la tecnología digital en las vidas privadas de las parejas de hoy en día. El éxito que siguen teniendo películas como *La pantalla desnuda*, se debe a una actitud auto-didáctica que comparten muchos cineastas en el país con relación a la distribución de los trabajos audiovisuales en festivales. Esto es evidente con la larga filmografía de la fotógrafa y directora-guionista Rossana Lacayo, que con sus dos recientes documentales, *Pikineras* (2012) y *San Francisco en la chureca* (2013), ha logrado gran éxito en los festivales iberoamericanos e internacionales. *Pikineras* cuenta el esfuerzo de las mujeres que trabajan en la langostería en la costa atlántica de Nicaragua. *San Francisco en la chureca* sigue la humilde vida de Gilberto Montalvan, un hombre mayor de edad que vive en la chureca (el basurero municipal de Managua) junto a sus perros callejeros. Pero la trayectoria cinematográfica de Lacayo es extensiva y sigue en movimiento. Desde sus primeras obras, ella ha dirigido documentales importantes con relación a las condiciones de la mujer en el país, como *Un Secreto Para Mi Sola* (1988), que cuenta la vida de la poeta Vida Luz Meneses, y contiene pláticas entre figuras feministas importantes como la poeta-escritora Gioconda Belli, Daysi Zamora, y Sofia Montenegro. Lacayo revela que, “una de las cosas buenas que nos dejó la revolución, es que cortó mucho tabú en cuanto a la mujer.”¹⁴ Como muchas de las cineastas de su generación, Lacayo también ha dirigido una selección de cortometrajes con protagonistas mujeres [e.g. *Laberinto* (2012), *Brisa nocturna* (2006) y *Equívoco* (2007)].

Los cineastas en Nicaragua, sobre todo las mujeres, se han desarrollado en un ambiente liberado de una estructura formal industrial que les ha permitido laborar el cine a su manera. Como revela Jaugey, “Hollywood es perfecto. Son películas extremadamente bien hechas. Todas las recetas están impecables. Pero es como el aceite. No penetra. Salis del cine, pasastes un buen momento, pero tres horas después se te ha hido. No queda nada.”¹⁵ Por ende, la producción de cine en el país se sigue dando a “*lo zurdo*” – viene de una tradición “imperfecta” que valora más las historias del pueblo y no tanto la perfección técnica. Jaugey añade, “con tres días de presupuesto para una película norteamericana, hacemos tres películas aquí.” Consecuentemente, predice la cineasta Martha Clarissa Hernandez, que “creo en que el cine hecho a mano, fue, es, y seguirá siendo por un gran tiempo, la manera de hacer cine en Nicaragua. En Centro America.” Pero ella clarifica que, “un cine hecho a mano, no necesariamente mal hecho, o un cine necesariamente imperfecto. Sino un cine artesanal que sienta la garra y la necesidad de contar esa historia.”¹⁶ Esto también lo ve importante Jaugey, recalándolo en su plática TEDxManagua en el 2013 cuando dijo, “un país sin cine es un país sin cara”.¹⁷

Existe una necesidad de promover más educación y establecer recursos gubernamentales en el país. Perla Briceño explica que se debe abordar tres cosas. Ella dice, “aquí se tiene que trabajar la formación técnica, la formación de talento, y la formación del público.” Esto es algo que muchos quieren porque los beneficios de formar una industria de cine, comenzar una escuela que imparta un título profesional, dar financiamiento y recursos para los cineastas, es que facilitaría las colaboraciones dentro y fuera del país. Y eso también lo apoya Rossana Lacayo, cuando comenta que “mientras no estén claras las reglas del juego, nadie va a querer venir a invertir junto con un equipo.”¹⁸ Por lo tanto, el sueño que comparten

muchos cineastas en el país, es una manera de implementar un cine nacional que demuestre una calidad cinematográfica pero a la misma vez, también tenga contenido histórico y social; un cine que deje que los cineastas experimenten con su intuición y talento, pero que apoye económicamente las ideas innovadoras y destrezas que han aprendido después de tantos años de empeño. En otras palabras, se busca la financiación de un cine contracorriente, que aporte al imaginario nicaragüense en los espacios globales, y que preserve una historia presente que aún no está escrita.



Artigo recebido e aprovado em junho de 2015.