



Creando subjetividades a través del arte cinematográfico. Historias sobre transformación personal en el cine centroamericano de los últimos años

Creating subjectivities through cinema. Stories of personal transformation in recent Central American films

Hólmfríður Garðarsdóttir
(Universidad de Islandia)
holmfr@hi.is

Recibido/Received: 5/05/2015
Aceptado/Accepted: 30/08/2015

RESUMEN

Este artículo discute los temas de identidad y subjetividad según se muestran dos producciones cinematográficas centroamericanas recientes: *El Camino* (Ishtar Yasin Gutiérrez, Costa Rica, 2007) y *La Yuma* (Florence Jaugey, Nicaragua, 2009). En las dos películas, jóvenes adolescentes trascienden sus limitaciones convencionales y se hacen responsables de su propio bienestar, ejemplificando de esta manera el rol del individuo en construir su propio sentido de subjetividad y de pertenencia a la comunidad en la que habita. Tanto *Saslaya* como *Yuma* se rebelan contra los roles tradicionales, se oponen a las convenciones sociales y logran fomentar un nuevo sentido de identidad colectiva que se asemeje mejor a su nueva faceta de liberación subjetiva. Este análisis argumenta que crecer en ámbitos de desprotección absoluta y con oportunidades limitadas de desarrollo personal no impide que estas chicas consigan crear su propia identidad. Sin embargo, construir este sentido de individualidad requiere perseverancia, toma de riesgos y voluntariedad, en palabras de Ishtar Yasin, la directora costarricense de *El Camino*. Se asume que estos relatos giran la atención hacia la recodificación de la identidad contemporánea y confirman la ruptura extensa de los modelos sociales tradicionales en Centroamérica. Además sirven para poner en evidencia los intentos –algunos fallidos, otros exitosos – de reclamar nuevos espacios y un nuevo sentido de subjetividad. *Palabras clave:* Cine; Centroamérica; *La Yuma*; *El Camino*; subjetividad.

ABSTRACT

I propose to reveal how the filmmakers portray their young female protagonists and answer how their calculated weighing of realistic possibilities, as represented in *La Yuma* (2009) and *El Camino* (2007) confirm on one hand the vulnerability of the female subjects and simultaneously contradict the image of the helpless victim living at the mercy of others. I argue that growing up in all embracing insecurity and underdevelopment has promoted the protagonist's estranged image of a unified self and by altering and reclaiming the past they

Sugerencia de cita/ *Suggested citation:* Garðarsdóttir, Hólmfríður (2015). Creando subjetividades a través del arte cinematográfico. Historias sobre transformación personal en el cine centroamericano de los últimos años *Revista Latina de Sociología*, 5, 45-57.

aspire to create a new sense of self. Their search for suitable social settings and patterns entail, as the Costa Rican/Russian director of *El Camino*, Ishitar Yasin, has emphasised, “perseverance, risk taking and wilfulness”. The films confirm predominant disorder of traditional social role models and showcase attempts; some failed other succeeded, to claim new places and changed positions.

Keywords: Cinema; Central America; *La Yuma*; *El Camino*; subjectivity.

1. Introducción

El Camino (IshitarYasinGutiérrez, Costa Rica, 2007) y *La Yuma* (FlorenceJaugey, Nicaragua, 2009) son dos producciones centroamericanas que tratan el tema de la inmigración utilizando como trasfondo el trayecto personal y desarrollo social de las jóvenes protagonistas. Estas películas se enfocan en adolescentes cuyos relatos no solamente descubren situaciones íntimas de sus vidas, sino que también conllevan a cuestionar y reflexionar sobre la realidad cultural y social que las rodea.¹ Es así como la audiencia se convierte en testigo de la transición a la madurez de estas protagonistas y su perseverancia, asunción de riesgos y voluntariedad mientras crecen en ambientes sociales de subdesarrollo, pobreza e inseguridad.² Nicaragua con una población de 5,5 millones y después de Haití, el segundo país más pobre del hemisferio occidental, sirve como escenario central. Colectivos marginalizados y despojados de todo sirven para representar las comunidades locales y hacer alusión a ciudades, lugares y eventos del diario vivir fácilmente reconocibles y que dan mayor prominencia y sentido de veracidad a las descripciones cinematográficas de la realidad nicaragüense.

Las películas curren predominantemente en Managua, la capital del país, o en sus alrededores, donde el 28% de la población vive en condiciones de pobreza aguda. Pero

además, estas producciones permiten vislumbrar la realidad rural de Nicaragua, una nación donde el 68% de los habitantes sobrevive con menos de unos pocos dólares al día.³ De manera simultánea, *El Camino* propone una imagen idealizada y casi romántica de la vecina Costa Rica donde supuestamente el nivel de vida es más elevado y los índices de pobreza y desempleo más bajos.⁴ Estas realidades opuestas influyen de manera radical en las jóvenes protagonistas, chicas en plena adolescencia que se ven provocadas a hacer frente a sus papeles dentro de una sociedad que las margina en varios aspectos. En los dos largometrajes, se cuestiona además seriamente la figura de la familia como santuario y ambiente propicio para la juventud y se desafían los roles de género tradicionales predominantes.

El impacto que estas circunstancias de índole cultural, económico y social pueden tener en la construcción de la subjetividad como concepto se discuten en el libro *Ideologías de Identidad en Ficción sobre Adolescentes (Ideologies of Identity in Adolescent Fiction)* publicado en 1999. En su obra, Robyn McCallum describe cómo el sentido de sí mismo, y por tanto de identidad personal, está ensamblado a una compleja secuencia en la que la toma de decisiones se convierte en un factor determinante a la hora de distinguirse uno mismo de otros posibles “yos”. Según afirma en su libro, la identidad se moldea

Extiendo mis agradecimientos especiales a Milton Fernando González Rodríguez por sus búsquedas meticulosas de material bibliográfico adecuado para este análisis y al Centro de Investigaciones de la Universidad de Islandia por aportes financieros.

¹*Yuma* es una coproducción entre Camila Films (Nicaragua), Ivania Films (México), Wanda Visión (España) y ARAPROD (Francia), mientras que *El camino* fue producida por Producciones Astarté.

²Entrevista con Ishitar Yasin Gutiérrez – material adicional de la película y el DVD.

³ “Nicaragua - Poverty assessment (Vol. 1 of 3) : Main report (English)”. *The World Bank* (2008) <http://documents.worldbank.org/query?report=39736> . Consultado el 20 de junio 2015.

⁴The World Bank Report (2008) confirma que el 23-24% de la población promedio en Costa Rica vive en la pobreza. <http://www.worldbank.org/en/country/costarica>. Consultado el 13 de julio 2015.

según discursos predominantemente sociales, prácticas e ideologías que combinadas tienen como producto final la cultura en la que reside el individuo. McCallum explica como los preceptos de la identidad personal y la individualidad se forman a través de un diálogo de tipo social, lingüístico e interactivo, y que “en tanto que este diálogo está ocurriendo, la adolescencia moderna -aquella época de transición entre la infancia y la edad adulta - se considera generalmente como un periodo durante el cual las nociones de individualidad atraviesan una transformación rápida y radical” (McCallum 1999: 3). Es por esto que se asume que los personajes de las jóvenes protagonistas que se nos presentan en *El Camino* y *La Yuma* proponen retos a las convenciones culturales y exploran la construcción de la subjetividad femenina en el marco de códigos sociales específicos y costumbres propias de Centroamérica. De esta forma cuestionan las limitaciones que las convenciones culturales imponen sobre las jóvenes en relación a su capacidad individual, de autonomía propia y a sus posibilidades de trascender estas limitaciones para definir su rol dentro de los procesos de liberación subjetiva (McCallum 1999:19-23).

2. Construcción de subjetividades

Las protagonistas de *El Camino* y *La Yuma*, jóvenes adolescentes -no son niñas, pero tampoco adultas- se convierten en víctimas de la enajenación y despojo cultural, psicológico y social; todo esto mientras se encuentran en el proceso de construir sus subjetividades como individuos.⁵ El reto que se les impone sirve para evaluar la adolescencia como “una época difícil para todos, pero especialmente para las chicas”(Scheiner 2000:1). Sus transiciones a la edad adulta como sujetos subalternos dentro de estructuras sociales donde reina la

discriminación de género requieren que se rebelen de manera abierta o encubierta. Los “yos” de estas jóvenes son de naturaleza política y reconocer el espacio que exigen y que logran ocupar más adelante, requiere hacer una evaluación de las presunciones tradicionales y las estructuras sociales. Son estas las que a su vez refuerzan la idea de que todas las interacciones a nivel comunitario reflejan una negociación constante de las estructuras de poder.

Las dos producciones subrayan la necesidad de entender al individuo como una construcción fundamental en la formación de sociedades y enfatiza que las identidades colectivas funcionan como herramientas adhesivas que consolidan los miembros de un grupo que comparten una serie de valores, creencias, experiencias comunes, idioma, ciudadanía y comunidad política (Montobbio 2010: 132). A los individuos dentro de una entidad social se les requiere que acepten ciertas normas, ideologías, sentido de autoridad, patrón de conducta y rituales, por ejemplo, aceptar preceptos sociales determinados y seguir patrones de conducta. El sujeto como ente social e individual no obstante goza de la libertad de abstenerse de participar o rechazar las reglas predeterminadas, exponiéndose de esta manera, a ser condenado y/o excluido. *El Camino* y *La Yuma* dibujan los ritos de paso de las jóvenes protagonistas como “un aspecto central de la adolescencia” durante la cual se interrogan sobre las relaciones hegemónicas de orden cultural y social. También se enfocan en mostrar dentro de un marco crítico los roles de estas protagonistas como sujetos sociales femeninos.

Las dos películas cuestionan además observaciones ampliamente confirmadas que advierten que “uno no nace sino que se convierte en mujer,” ya que ser un sujeto políticorequiere o bien aceptar una definición establecida por terceras partes, atravesar el proceso de encontrar un lugar dentro de la gama de opciones de las que disponemos, o bien vivir fuera (o en los márgenes) de la definición establecida colectivamente por la sociedad y que cambia constantemente

⁵Ver la categorización según Rocha y Seminet de “adolescente, preadolescente y joven” en *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film* (New York: Palgrave, 2012), 3.

(Beauvoir 1989). El reto de las jóvenes protagonistas consiste en construir constantemente un sentido de subjetividad y crear para sí mismas un lugar en la sociedad. Sus intentos por asimilarse y apropiarse de los discursos sociales que se les presentan como única opción se convierten en una necesidad continua de tomar decisiones propias debido a la falta de modelos femeninos propicios a los que puedan seguir. Las dos películas enfatizan el crecimiento personal como tema central y presentan la forma como este proceso constituye “la experiencia traumática de la constante negociación por el poder”(Nikolajeva 2010: 203). En su proceso transformativo, estas jóvenes están expuestas a una multiplicidad de interlocutores sociales y discursos de índole social e ideológica, unidos a una amplia selección de “prácticadiscursivas”- como lo diría Foucault (Foucault 1980 y 1984).

3. Creando subjetividades – El Camino

En su película *El Camino* del 2007, la directoracostarricense IshtarYasinGutiérrez esboza el relato de Saslaya, una niña nicaragüense de 12 años que vive en medio de la miseria y el abuso en uno de los suburbios empobrecidos, localizado en medio de un tiradero de basuras de Managua, la capital del país.⁶ Después de una breve y dudosa sesión escolar, presenciamos su larga jornada laboral buscando algo de valor entre los deshechos del tiradero, preparando la cena para Darío, su hermano mudo, y para su abuelo, quien además abusa de ella sexualmente, provocando así que la niña decida escapar. Los primeros planos presentan una Saslaya “convertida en zombi” que regresa de la hamaca de su abuelo y se dirige hacia una habitación oscura en la que duerme su hermano menor. Por un momento, se encuentra sentada al borde de la cama en la cual duermen los dos niños, mientras mira a través de un colorido pedazo de

⁶La película ha ganado gran reconocimiento intrnacional y ha girado la atención hacia el cine costarricense. Para más información sobre las producciones recientes de este país, dirigirse al artículo de María Lourdes Cortés (2011: 4-17).

cristal roto que ha encontrado en el tiradero e imagina una realidad diferente.⁷ Posteriormente, decide despertar a su hermano, se pone su único vestido formal, uno rosa, y se marcha con Darío en busca de su madre, quien supuestamente ha cruzado la frontera con Costa Rica en busca de trabajo ocho años atrás.⁸

Desde el momento que los jóvenes hermanos abandonan la humilde morada donde residen, se encuentran desprotegidos y abandonados. La cámara enfoca y destaca el enajenamiento de sus vidas a través de escenas exteriores de gran amplitud. Su marginalización espacial y social, al igual que la urgencia de su vulnerabilidad se intensifica cada vez que la cámara se aleja de ellos. Un ángulo triple e inmóvil sirve para establecer una atmósfera de eternidad que acentúa el sentido de abandono y despojo. Saslaya y Darío están por encontrarse de frente con la realidad implacable que viven los niños indigentes, pero que logran llevar con un único sentido de la solidaridad y una cierta habilidad de sobrevivir. Dormir en las aceras se convierte en un hábito tan natural como comer las migajas que los comensales del mercado arrojan al suelo o recibir dádivas de transeúntes generosos. Aunque surjan diferencias entre los hermanos con frecuencia, les entretiene el cúmulo de nuevas experiencias que les aporta conocer un gran número de extraños de todo tipo. La inocencia infantil de Darío se hace evidente por su constante deambular en los márgenes del marco filmico, mientras que un primer plano resalta la madurez y concentración de Saslaya. La película hace uso de desplazamientos de cámara lentos con narrativa estilo documental,

⁷El vaso roto se puede entender de acuerdo a las formulaciones de María Nikolajeva según las cuales “un significante con el significado, en la medida que se asemeje a lo desconocido, a su escape mental o sueño”(204).

⁸Carlos Sandoval-García señala que en los últimos 20 años, 3 millones de personas han abandonado su país de origen en Centroamérica para buscar una mejor vida en otros lugares. Para más información, ver “El ‘otro’ nicaragüense en el imaginario colectivo costarricense. Algunos retos analíticos y políticos” (2002: 2).

entrelazando de esta forma la ficción y el realismo, la narrativa poética y enfoques realistas que crean el mundo en el que el espectador acompaña a Saslaya en su viaje por las llanuras nicaragüenses, las calles vacías de Granada y a través del Lago de Nicaragua y el Río San Juan, hasta su inminente experiencia como inmigrante en Costa Rica. Usando tomas largas, repetidos silencios y una cinematografía que perturba por su uso del color, *El Camino* teje un relato que refleja la realidad vivida por una gran parte de la juventud en Centroamérica, la cual se ve forzada a emigrar en busca de una mejor vida.⁹

Sin embargo, traspasar límites y proclamar nuevas subjetividades no son procesos fáciles. En el espacio fronterizo entre Nicaragua y Costa Rica, un momento de crisis se avecina cuando un número de cañonazos interrumpen una momento alegre en torno a una hoguera y haciendo alusión a un autorretrato, se muestra cada viajero en un primer plano. De repente, las risas que hacían de la velada un momento especial, se desplazan y dan lugar a los sonidos de una multitud ansiosa que corre en todas las direcciones. La cámara descubre el paradero de Saslaya y a través de planos panorámicos enfatiza que la han separado de su hermano y de las otras personas que intentaban cruzar la frontera. Unos días más tarde consigue encontrar la manera de llegar una localidad fronteriza ubicada en el lado costarricense.¹⁰

⁹Mauricio Espinoza-Quesada observa que mientras “la inmigración de nacionales de Centroamérica a los Estados Unidos via México está generando cada vez más atención de los académicos, poca o ninguna atención se ha puesto en el otro lado del fenómeno de emigración centroamericana, [el del] movimiento de cientos de miles de Nicaragüenses a través del río San Juan hacia la vecina Costa Rica y el impacto que este fenómeno ha conllevado y lo seguirá haciendo dentro de las relaciones entre los dos países y la (trans)formación de las identidades (trans)nacionales de la región” (2011: 96-97).

¹⁰Yasin Gutiérrez ha confirmado que ha participado en varios viajes a través de la frontera con el fin de hacer la película. Su objetivo central era el de entender mejor la enajenación de los inmigrantes, sus razones y puntos de vista y así estar mejor preparada para representar de manera realista el hilo de los eventos (Espinoza-Quesada 93-94).

Posteriormente encuentra a una mujer en la plaza del pueblo a quien reconoce de otros tiempos y a quien sigue hacia un edificio de piedra donde un grupo de mujeres silenciosas y con la mirada triste ocupan una habitación tras la otra, bajo una luz muy tenue. La cámara mantiene una cierta distancia mientras a Saslaya le hacen un baño, la visten con un vestido nuevo de color rojo vivo y la presentan a un francés de edad mayor, se trata de un hombre robusto con un acento marcado y quien se vale de un bastón para caminar. La cámara entonces cambia de ángulo y se enfoca en el rostro de la joven, obligando al espectador a contemplarla. La imagen de Saslaya se presenta desde el punto de vista del que observa y de aquellas mujeres que, totalmente sometidas, abandonan la habitación y la desamparan en este momento crítico. El espíritu de comunión femenino se convierte en explotación de género en tanto que al espectador se le exhorta a reconocer de manera inmediata al hombre a quien han traído a la joven. La audiencia lo ha seguido durante su viaje hacia la frontera y se concientiza de que se trata de un traficante de trabajadores sexuales; se evidencia que su rol es el de enviar mujeres empobrecidas desde Nicaragua a Costa Rica, el país vecino más próspero. En una escena de primer plano muy lenta, se le hace creer al espectador que el destino de Saslaya ya está del todo decidido. El hombre fuerza a la chica a que se acerque mientras ella mira fijamente hacia el techo, lo hace de la misma manera que cuando se vio obligada a subir a la hamaca de su abuelo. Los murmullos causados por la labor física del anciano llenan de oscuridad la sala del teatro y a la audiencia se le despiden con la imagen de una Saslaya convertida en una de sus concubinas o en una prostituta cuya transición a la edad adulta ocurre en un clima de explotación sexual. Nace la pregunta sobre el futuro de esta joven y a quien le pertenece, especialmente dada su posición como inmigrante, inexperta y joven, que se encuentra en la intersección entre la pobreza, la violencia de género y la discriminación. La mercantilización de su cuerpo hace que el espectador se cuestione sobre el estado actual del tráfico humano y

de las “mujeres como capital simbólico (propiedad) de los hombres.”¹¹

A lo largo del relato, se han dado indicios sobre el destino de Saslaya en la figura de las mujeres que ella ha encontrado durante su peregrinaje. Aunque indiferentes, afectuosas pero distantes, en la marginalidad social y silenciosa, todas han intentado desviar su camino y ahuyentarla sin dar explicación alguna. A pesar de esto, es Saslaya la que se ha sentido atraída hacia ellas, probablemente como resultado de la búsqueda infructuosa de su madre ausente. De cierta forma, se puede interpretar su apego hacia estas mujeres como un deseo de buscar una figura protectora en quien confiar, o bien, una hermandad femenina a la cual pueda pertenecer y de la que pueda retomar y calcar un sistema de valores. Su fase de transición entre la infancia y la edad adulta la lleva a buscar preceptos femeninos en tanto que su desconfianza por los hombres se evidencia en la forma sospechosa como los mira. La representación cinematográfica de Saslaya se enfoca en su rostro infantil pero reflexivo, una cara que expresa al mismo tiempo escepticismo, hostilidad y esperanza, un paradigma cambiante que sirve para mostrarnos su forma de ver el mundo. El uso de planos lentos y cercanos sirve para reflejar su mirar introspectivo y neutralizar la introducción de los distintos caracteres a lo largo del relato. Como lo expone McCallum, el “diálogo con los discursos predominantes” a los que Saslaya está expuesta se limitan a la desilusión y esperanza que caracteriza su interacción con los otros migrantes. Todos ellos han alcanzado en sus vidas un punto final en el que la única opción es emigrar en busca de mejores condiciones de vida, en muchos casos, se trata de mujeres que siguen los pasos de aquellos a quienes quieren.¹² Así es como el espectador toma conciencia de que las

mujeres de la gran edificación de concreto localizada a lo largo de la frontera se convertirán más adelante en la red social y cultural de la joven Saslaya. El burdel, el rufián y el colectivo de prostitutas pasarán a ser su familia sustituta, en el seno del cual una actitud de sumisión y servidumbre será de gran valor.

A simple vista, la película no presenta ninguna solución aparente; Saslaya pasa de ser abusada sexualmente por su abuelo a ser violentada por el traficante de mujeres francés. Su hermano y compañero Darío, quien al ser mudo nunca tuvo voz, desaparece de su vida cuando los separan en la frontera. Su separación realza la premura de la vulnerabilidad de Saslaya y sirve para visualizar y entender la escena como una metáfora de un estado de malestar general que se extiende a lo largo de la sociedad. El espectador se plantea que su futuro será el de un sujeto socialmente enajenado y dependiente, a la merced de los poderes patriarcales representados en la figura del “hombre del bastón”. A pesar de haber experimentado múltiples formas de victimización, la cámara se enfoca en una Saslaya que aún mira por la ventana hacia fuera y contempla sus posibles opciones. Aunque el interior es sombrío, la focalización se centra en la frondosidad, la vegetación tropical y los parajes bañados por el sol que se visualizan desde dentro de la habitación; es esta luz la que insinúa que en algún sitio puede haber un futuro más prometedor. No obstante las condiciones de vida nómada, el abuso, la explotación y la falta de oportunidades que Saslaya ha tenido que soportar con solamente 12 años de edad, ya se ha rebelado una vez y la audiencia anticipa que lo podría volver a hacer; se espera que pueda estar en la capacidad de contemplar y calcular sus posibilidades para poder escapar posteriormente. La figura que se presenta de ella, es la de un agente activo en busca de un cambio realista y prometedor, como lo expone la directora misma:

Lo que quiero es que ellos [la audiencia] la sientan. Yo quisiera llegara la gente más simple, *El Camino* no es una obra elitista. La manera en la que está narrada

¹¹Esta es un observación presentada en el artículo de Espinoza-Quesada (99), pero que Antonia Castaneda ha retomado.

¹²Sandoval-García explica que “De acuerdo con el Censo de población de Costa Rica conducido en el 2000, se estima que la comunidad nicaragüense en Costa Rica representa alrededor del 5,9 por ciento del total de los habitantes (INEC, 2001:5)” (4).

puede ser comprendida y sentida por personas de estratos sociales muy diversos. [...] Mi fórmula es autodidacta, prevalece la ficción pero el documental es fuerte y envuelve. La ficción se vuelve documental, el documental se vuelve ficción (Alfaro Córdoba 2011: 56).¹³

Saslaya ha crecido en un ámbito de inseguridad absoluto en el que ha tenido oportunidades muy limitadas de crecimiento personal, condiciones que le han dificultado la posibilidad de desarrollar un sentido de subjetividad unificada. La constante búsqueda que se percibe en su mirada refleja a las mujeres que la rodean y el espectador logra percibir el mundo a través de sus ojos. Su proceso de formación de identidad está en constante amenaza y los peligros abundan; en tanto Saslaya intenta seguir preceptos de feminidad sin saber con certeza cuales son los discursos que debería adoptar o por los cuales se debería dejar guiar. Los posibles modelos que tiene a su alrededor son en su mayoría trabajadoras sexuales delgadas y entristecidas, mujeres corpulentas del mercado local, trabajadoras agotadas, campesinas y ocasionalmente una anciana de avanzada edad a cuidado de su nieta. El paso de esta joven hacia la edad adulta, convertirse en una mujer y construir un sentido de subjetividad propio está teniendo lugar en cada momento. Saslaya entabla un diálogo con la sociedad en la que habita al mismo tiempo que su noción de individualidad se está transformando de manera radical. Esto ocurre, no obstante, en un clima de incertidumbre y sin la orientación debida, lo que explica que deba confiar en su propia perseverancia, asunción de riesgos y voluntad.

El Camino presenta un fallo generalizado de los modelos sociales tradicionales y prototípicos en tanto que presenta los dudosos primeros pasos de Saslaya en su proceso de reivindicarse y encontrar un lugar para sí misma. El papel que juegan las jerarquías de poder en la

película son inequívocas: hombres por encima de las mujeres, mayores sobre menores y solo un pequeño espacio mínimo se reserva a progresos mínimos hacia una autonomía limitada o indicios de empoderamiento alguno. Aún cuando no se presenta una resolución absoluta para la joven protagonista del relato, la audiencia ve en Saslaya un agente de cambio. A lo largo de la película, especialmente a través del diálogo que entabla con las personas que la rodean, se puede percibir que su falta de estabilidad no es un obstáculo para que se arriesgue y tome las riendas de su propia transición hacia convertirse en un sujeto autónomo.

4. .Relatos de transformación - *Yuma*¹⁴
La película *Yuma*, además de ser la única producción nicaragüense con una protagonista femenina en los últimos años, se destaca por representar de manera más animada y energética la vida de sus personaje central. Esta primera realización de la directora francesa Florence Jauguey, quien reside de manera permanente en la nación centroamericana, sirve como modelo para un estudio sobre el sentido de autonomía y la construcción de la identidad.¹⁵ A través de la película, la cámara se enfoca repetitivamente en planos cercanos y distantes en el personaje principal mientras camina vigorosamente de un lado a otro; se trata de una joven de 18 años a quien se le conoce como Yuma, aunque su verdadero nombre sea Virginia Roa. El uso de esta frecuencia a nivel de temporalidad y de las continuas repeticiones sirven para destacar la voluntariedad de Yuma y

¹⁴*Yuma* fue la película candidata a Mejor Película Extranjera en los Premios de la Academia 2011.

¹⁵Hispano Durón, en su artículo "Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)," observa que "*El silencio de Neto* (Luis Argueta, [Guatemala], 1994) fue el único largometraje realizado en Centroamérica durante la última década [los 90s]." Además, señala que el Festival de Cine Icaro en Nicaragua ha tenido un efecto significativo y ha servido como factor determinante en el crecimiento del cine centroamericano durante los últimos años (2012: 247).

¹³Amanda Alfaro Córdoba, "Comunidades Cinematográficas: Las dinámicas de producción que dieron vida a *El Camino*" *Revista Comunicación*, 32, 20. 2 (2011), 56.

sus características de “marimacha”, simultáneamente giran la atención hacia la intersección que existe entre la esfera pública y privada.

Los orígenes de la joven protagonista se remontan a uno de las zonas más empobrecidas de Managua, una barriada bajo el poder de la banda conocida comúnmente como los “Culebra”. Yuma vive con hermanos menores, su madre y la pareja de esta, un hombre desempleado sin poca gracia. Al inicio de la película, todo parece indicar que la joven tiene un lugar al que pertenece, rodeada de un sentido de comunidad y valores culturales, a pesar de que estos sean temas de discusión. Yuma tiene además un sueño, su ambición más grande es poder llegar a convertirse en una boxeadora profesional; evidentemente, las limitaciones de tipo económico van a ser un obstáculo para que ella logre cumplir su meta. A lo largo del relato, vemos como su fuerza física, poder de voluntad y deseo de superación a pesar de sus condiciones sociales contribuyen a la determinación que muestra en alcanzar sus objetivos.¹⁶ Yuma examina de manera crítica su propia realidad y entabla un diálogo constante con la gente que tiene a su alrededor y que constituyen su círculo social más inmediato. Habla abiertamente de lo mucho que está en contra de la actitud de su madre y su falta de tenacidad, se opone al uso de drogas dentro de la banda y condena que no muestren interés alguno en tener metas concretas o prospectos de un futuro mejor. Por otro lado, Yuma si que busca nuevas oportunidades para salir adelante, trabaja y entrena boxeo diariamente. Inicialmente, sus entrenamientos tienen lugar en condiciones muy precarias y bajo dirección de su amigo Yader, pero posteriormente se convierte en protegida del conocido entrenador Polvorita.

La autonomía de Yuma se ve reforzada por su necesidad de independizarse económicamente de su

madre y poder moldear su propio sentido de subjetividad. En busca de la independencia, Yuma acepta un trabajo como dependiente en la tienda de ropa de la amiga de su madre. En su primer día de trabajo, la cámara se enfoca en la postura y expresión corporal de la chica mientras esta divisa lo que ocurre en la calle desde la puerta del local. Su mirada perpleja invita con ayuda de la cámara a que la audiencia perciba el punto de perspectiva de la joven protagonista. Valiéndose de una plano panorámico, tanto ella como el espectador son testigos de como su hermano roba la maleta de un transeúnte en la mitad de la calle, una fechoría que la llevaría a conocer al joven Ernesto. Se trata de un joven universitario de periodismo de 25 años, un chico de clase media baja que apoya la ideología sandinista y revolucionaria porque cree que puede mejorar las condiciones de su país. Desde una curiosidad personal y social del uno por el otro, los dos están plenamente conscientes de las diferencias abrumadoras de los mundos que los separan y de los que provienen muchas de las limitaciones y obstáculos que se interpondrán en el camino de su relación amorosa. Este aplica en especial a Yuma, quien se ve confrontada con una multiplicidad de retos de índole cultural, social e ideológico.

La interacción de Yuma con Ernesto le sirve como entrada hacia un nuevo mundo. De esta manera, el relato guía a la audiencia a viajar con la joven protagonista en su descubrimiento de una Managua diferente en la que actividades estudiantiles, entretenimiento, excursiones al campo y contacto con la naturaleza se presentan ahora como posibilidades. De la misma forma, Yuma introduce a Ernesto a vivir un poco de la realidad que se vive en la Nicaragua de hoy. Para sorpresa del joven, el clima de violencia que rodea a su nueva pareja le afectará de gran manera, en especial en lo que concierne a la alta tasa de desempleo, pobreza e inseguridad. La sociedad en su totalidad parece funcionar a partir de estas desigualdades, y al mismo tiempo pretende ignorar lo que ocurre. Por unos minutos, la narrativa se torna en una historia de amor convencional entre dos jóvenes y en ciertos pasajes recuerda el

¹⁶A un punto declara: “Yo quiero valerme por mí misma” (Yuma, min. 19.34).

relato de Romeo y Julieta, pero teniendo como escenario las barriadas populares de Managua. Las representaciones de los monumentos conocidos promueven en el espectador local un sentido de realismo narrativo y descriptivo.¹⁷ Por un momento, la atracción mutua hace que desaparezcan las diferencias que los separan y se sienten unidos por el deseo de encontrar un espacio común dentro de una sociedad que tiene muy poco que ofrecer.¹⁸ Cabe decir que el sentido de pertenencia de los jóvenes se ve amenazado una vez que se concientizan de sus respectivas realidades sociales y económicas y lo contradictorias que pueden ser.

La película desarrolla varios momentos del relato partiendo de las tensiones que se viven en la parte de la ciudad donde Yumaside. Los hilos de la trama llevan a que la joven protagonista se vea en varios momentos obligada a tomar decisiones inminentes en un clima de presión social abrumador. Esto la lleva también a cuestionar sobre las relaciones que tiene con otros y consigo misma y a que intente buscar la manera de adaptarse a la multiplicidad de roles que juega de manera simultánea. El punto culminante de la narrativa ocurre cuando la banda a la que pertenece prepara un asalto al sentirse presionada por la presencia de Ernesto.¹⁹ Es ahí cuando la

amiga travesti cubana de Yuma le advierte que su expareja y actual jefe de la banda siente celos de Ernesto y que éste corre peligro. La joven ignora la advertencia y continúa su relación amorosa, al mismo tiempo que continúa entrenando bajo dirección de Polvorita; pero la intensidad del hilo de eventos se percibe en los focos de atención de la imagen. La cámara sigue a Yuma de cerca y con un juego de planos tomados por detrás, se le recuerda a la audiencia que en ella recae la presión de actuar de manera rápida e inteligente, lo que ella consigue hacer eventualmente.

Por el momento, visualizamos cómo las situaciones la dirigen hacia un horizonte nuevo donde tendrá que hacer frente al reto que conlleva subordinarse al orden establecido, bien sea en el seno de su familia, en su trabajo y como segunda al mando dentro de la banda de los “Culebra”. La jerarquía dominada predominantemente por los hombres, calco del orden tradicional patriarcal, sigue un formato concreto en el cual Yuma reconoce su enajenamiento, por ejemplo, dentro de la banda y a pesar de la admiración de la que goza como boxeadora, le dan un papel secundario por ser mujer. Es así como construir su identidad propia, sentido de autonomía y subjetividad conllevan que negocie de manera constante su lugar dentro de las estructuras de poder y que tome las decisiones justas. Descubre paulatinamente que no comulga con las normas y ritos que son propios de entidad social y crece dentro de sí un conflicto con los preceptos y patrones culturales dominantes.

La recodificación de convenciones sociales tradicionales que Yuma experimenta, se evidencia eventualmente en el tiempo y atención que dedica a Ernesto, amenazando así la autoridad de la banda y a la cual los miembros de esta reaccionan violentamente.

Con el consentimiento y colaboración del hermano de la joven, los “Culebra” encuentran a Ernesto y lo golpean de manera indiscriminada. Al clima de tensión se suma el asalto que cometen el

¹⁷Deborah Shaw explica que “las audiencias contemporáneas en Latin America quieren involucrarse y hacerle frente a las versiones cinematográficas de sus propias realidades y explorar así temas desde una perspectiva más extensa” (2003: 2).

¹⁸Otra representación reciente de protagonistas jóvenes y menores de edad ocurre en la película costarricense *Gestión* (2009), dirigida por Esteban Ramírez. Justo como *Yuma*, esta producción se enfoca en la historia de amor imposible entre dos adolescentes en un colegio citadino. Su papel en el mundo se ve influenciado y contrapuesto por situaciones de índole especial, económica y temporal. Otros largometrajes costarricenses que se centran en presentar historias íntimas y personales de mujeres desde una perspectiva sociohistórica son *Agua fría de mar* (2009) de Paz Fábrega, *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez y *Tres Marias* (2012) de Francisco González.

¹⁹Scheiner observa, “las subculturas adolescentes se han presentado a menudo como una amenaza para el orden social. Sin embargo, la teoría subcultural [...] ha

marginalizado constantemente a las chicas, haciéndolas casi invisibles”(13).

mismo día en una barriada cercana y en la cual un policía pierde la vida. La existencia simple de Ernesto y Yuma se ve amenazada por la complejidad de los dos incidentes y salen a la superficie las posiciones encontradas en las que no hay cabida para la negociación de diferencias. Las divisiones de clases y el sentido político de la realidad ponen al descubierto las complejidades estructurales que les rodea. El orden establecido insiste en exigirle a la joven pareja que acepte los normas y preceptos sociales ya estipulados y que retome los patrones culturales propios de sus lugares en la sociedad.²⁰ Sus dudosos intentos de reivindicarse socialmente y cambiar su posición se perciben como una provocación a los patrones ya establecidos y son reprendidos de manera violenta. Se espera que sus identidades se construyan dentro de las fronteras de las entidades sociales desde las cuales ellos provienen y que sus círculos sociales respectivos les exigen. Su tentativa por vivir fuera de los márgenes del orden promueva una ruptura de las estructuras convencionales hegemónicas. Por esta razón, se concluye fácilmente que la película tiene lugar dentro del marco con una dimensión histórica valiosa y en la cual “se muestran

anacronismos discordantes” que se pueden aplicar a la realidad de Nicaragua, pero también de cualquiera de las otras naciones centroamericanas al inicio del milenio (Montobbio 2010: 134). Sin desviarse de su objetivo, Yuma salta al cuadrilátero y gana su primera contienda, para deleite de sus amigos y entrenador Polvorita. Sin embargo, esta victoria se ve opacada una vez que la joven boxeadora descubre el abuso sexual del que es víctima su hermana menor. Se trata de Marjurie, una joven preadolescente a la que su padrastro violenta sin que la madre objete; de hecho toma una actitud sumisa ante la violación de su propia hija. Yuma decide que debe hacer algo al saber que su hermana no cuenta con ningún tipo de protección y junto a la dueña de la tienda y Yader,

analiza las opciones que tiene, se niega a tomar el papel de víctima y se lleva a sus hermanos lejos de casa. La gama de valores de Yuma se ve severamente amenazada por el hilo de acontecimientos y la lleva a que se cuestione sobre los discursos a los que se enfrenta. Evalúa sus posibilidades y por un momento se siente excluida y profundamente insegura. Se encuentra dividida entre las contradicciones y cuestiona los valores sociales de los pocos modelos femeninos que conoce. A pesar de su corta edad, decide rechazar las normas que se le imponen y se rebela. Su sentido de individualidad parece desmoronarse ante las circunstancias, pero es hora de que enfrente las inmensas responsabilidades que tendrá en su nuevo rol como madre sustituta; no parece tener otros familiares cercanos. En el proceso, Yuma se ha distanciado de su círculo inmediato y ha cortado las raíces que la ataban a su núcleo social. Se encuentra desesperada, se vuelve hostil e incluso agresiva, pero está determinada y piensa perder el enfoque en las oportunidades que se le pueden presentar. Es así como decide contactar al director del nuevo circo que ha venido a la ciudad y que busca jóvenes boxeadoras. Yuma acepta la oferta sin dudarlo por un momento y la película finaliza con una imagen suya y de sus hermanos menores sentados en una caravana que se mueve hacia nuevos horizontes.

Yuma se encuentra en el portal de un cúmulo de posibilidades pero nunca de estas se ha concretado o se ha convertido en realidad mágicamente. Su búsqueda por encontrar discursos propicios, prácticas adecuadas y elementos que le ayuden a construir su subjetividad ha comenzado y el dinamismo emancipatorio que le da el hecho de convertirse en una mujer alientan su espíritu de indagación. El rol de Yuma confirma las observaciones teóricas sobre la identidad juvenil como un fenómeno relativamente nuevo y que confirma que los jóvenes “antes eran identificados como estudiantes, trabajadores, activistas políticos, etc., [mientras que] ahora ser joven en sí mismo es una identidad social” (Krauskopf

²⁰Nikolajeva observa que “mientras las chicas, tanto en la realidad como en la ficción, se ven forzadas a asumir roles sumisos, sobre los chicos recae la presión de ser fuertes, agresivos y competitivos”(106).

2009).²¹ Al espectador se le hace creer que ella luchará por sí misma y por sus hermanos, pero también se le invitará a que reconozca que esto requerirá un proceso de establecimiento de raíces e identidad como sujeto. Ella tendrá que crear un nuevo contexto social a su alrededor y adaptarse a una comunidad con una cultura distinta y aceptar una vida nómada igual que los demás miembros del circo. El viaje de Yuma hacia un encuentro consigo misma pondrá al descubierto su espíritu diligente y su capacidad de romper con la cadena tradicionalista a la cual hacen parte las convenciones culturales y obediencia contra las que se ha rebelado; una nueva etapa en la que ha demostrado perseverancia a la hora de reclamar nuevos espacios.

Su rebelión se materializa en una auto-transformación representada a través de cambios sociales y culturales que emergen de su nuevo sentido de identidad y que de manera realista muestra como Yuma tiene las posibilidades de trascender más allá de sus limitaciones y encontrar la forma de vivir plenamente.²²

5. Conclusiones

Siendo artefactos comprometidos socialmente, las películas analizadas en este estudio reflejan el pasado, cuestionan el presente y plantean un futuro cambiante. Contrastan de manera radical el mito de la familia como núcleo central de bienestar en la Centroamérica contemporánea empobrecida, donde existe un sinnúmero de casos de madres y padres ausentes. Como medios de comunicación de gran importancia, preparan el camino para una ruptura de las convenciones tradicionales y crean nuevos significados en la forma de entender el

concepto de género. Las películas contribuyen a las pesquisas globales de la actualidad en las que se pone en tela de juicio el autodefinición a nivel local y nacional ya que los que aparecen en la pantalla son agentes de cambio social.²³ Estas producciones confirman la realidad centroamericana en temas de inmigración y movilidad social y contribuyen a la deconstrucción de las imágenes convencionales del estado nación, a la vez que ofrecen posibilidades de entender la solidaridad social, revisar las formaciones de identidad y la construcción de una subjetividad propia. Al mismo tiempo, sirven de testigo de las representaciones dinámicas que cada vez más se hacen de las voces marginalizadas; hacen hincapié sobre todo en la participación de personajes femeninos y su transición de ser sujetos sumisos a convertirse en agentes progresivos emancipados.

Debido al nivel de aclamación que han recibido, estos significantes tienen el potencial de generar cambios de índole generacional y establecerse dentro de los archivos de la nueva historia nacional como piezas antagonistas al sistema cultural dominante “donde mitos sobre las mujeres y la feminidad, y los hombres y la masculinidad, en resumen, mitos sobre las diferencias sexuales se producen, se reproducen y se representan” (Smelik 1998:7). Las películas confirman las observaciones sobre las relaciones entre el individuo y los que lo rodean, así como la influencia de la sociedad, la cultura y el idioma en los procesos cognitivos y de maduración (McCallum 1999:9-10). También contradicen la noción de que “en las ciudades más diversas y en las partes más remotas del mundo, los niños privilegiados asemejan unos a otros en sus costumbres y prácticas, como ir a centros comerciales y aeropuertos - independientemente del tiempo y espacio - todos se parecen” (Hecht 2002:244). Las jóvenes protagonistas en *El Camino*

²¹Krauskopf observa que; „anteriormente se identificaban como estudiantes, obreros, juventudes políticas, etc., Hoy, ser joven es en sí, una identidad social” (415).

²²Nikolajeva observa que cuando una joven protagonista logra triunfar, “ocurre por lo menos con el apoyo de un adulto. Además, las soluciones a nivel individual no afectan las normas existentes y nos las esclarecen necesariamente” (203).

²³Para más información sobre el uso de polifonía, ver *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. (Austin: University of Texas Press, 1981/1995).

y *Yuma* son representativas de tiempos de cambio y de sus subjetividades de transición, aunque de distinta manera, son simbólicas de las chicas adolescentes en Centroamérica quienes han pasado a ser agentes visibles después de estar sumergidas en la marginalización social. Como en las películas, se estima que este segmento de la juventud esté participando en la redefinición del papel contemporáneo de la mujer en la sociedad y de la intersección dinámica que está teniendo lugar entre la esfera social y política desde el punto de vista de género. Las jóvenes protagonistas, Saslaya en cierta forma y Yuma de manera más radical, han pasado de ser víctimas de la hegemonía convencional católica a ocupar el centro del escenario y convertirse en agentes activos de sus ideales de libertad, para así lograr que sus voces sean escuchadas. A través de una resistencia en varios frentes, se considera que han jugado un papel en la demistificación de las estructuras de poder tradicionales, la deconstrucción de las “verdades” predominantes y el fomento de una reformulación alternativa de las identidades sociales y personales de las jóvenes mujeres.

Las dos películas se basan en la elaboración de narraciones visuales a través de atenuaciones lentas, planos cercanos y escenas panorámicas que sirven para traducir un sentido de sospecha, sorpresa, ira, estupor y alegría. Los niveles narrativos de estas producciones, los aspectos visuales y verbales y los cambios en la cinematografía, de inocencia e irresponsabilidad a la confrontación y reformulación de valores y roles, demuestran que existe la posibilidad de lograr una transición dinámica a nivel social y cultural que transforme el patriarcado tradicional en un orden social hegemónico más balanceado. Las películas tejen ficción y realismo, escenas narrativas de estilo poético con pasajes típicos de un documental. Sobresalen el silencio y la lentitud de muchas de las tomas como herramienta para realzar la intensidad de la narración donde el tema dominante es la redefinición de los roles sociales y personales de las jóvenes mujeres y las implicaciones de estos en sus identidades.

En los dos casos, las protagonistas son presentadas como figuras que trascienden sus limitaciones y se hacen responsables de su propio bienestar, de esta manera sirven para recordar el rol a nivel individual en la construcción de su subjetividad propia y en el impacto de este en la comunidad a la que pertenece. Saslaya y Yuma optan por retar los roles tradicionales, se oponen a las convenciones y logran fundir los preceptos antiguos y modernos en un nuevo espacio que les permita vivir plenamente sus nuevas identidades colectivas y sus sentidos liberados de autonomía. De esta forma, los largometrajes ejemplifican intentos, algunos fallidos y otros exitosos, de reclamar nuevos espacios e intercambiar posiciones. Las protagonistas principales negocian su lugar como mujeres jóvenes dentro de la esfera pública, al mismo tiempo que buscan febrilmente un sentido de sí mismas. Sobreviven a pesar del rechazo de sus padres, sus orígenes marginales y la inseguridad abrumadora en la que han crecido. Promueven significados alternativos y representan sujetos sociales con opciones de encontrar nuevas posibilidades y hacer frente a las convenciones culturales de una sociedad donde la mujer es oprimida. El sentido de subjetividad de estas jóvenes se percibe como el resultado de una rebelión en contra de los preceptos sociales, cuyo efecto tendrá repercusiones más allá de su núcleo inmediato. Sus relatos de transformación y transición de la infancia a la edad adulta ofrecen la esperanza de que los roles femeninos cambien y eventualmente mejoren las condiciones de este colectivo dentro de las comunidades en las que habitan.

6. Bibliografía

Alfaro Córdoba, Amanda (2011). “Comunidades cinematográficas: Las dinámicas de producción que dieron vida a *El Camino*” *Revista Comunicación*, 32: . 52-60.

Beauvoir, Simone de (1989). *The Second Sex*. New York: Vintage Books.

- Cortés, María Lourdes (2011). "El nuevo cine costarricense" *Revista Comunicación*. 32: 4-17.
- Durón, Hispano (2012). "Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)" *Revista. Reflexiones* 91.1.: 247-253.
- Foucault, Michel (1980). "Power and strategies." *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writing*. New York: Pantheon Books.: 134-136.
- Foucault, Michel (1984). "Disciplines and Sciences of the Individual." *The Foucault Reader*. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books.: 169-239.
- Hecht, Tobias (2002). *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bakhtin, M.M.(1995). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, Traducido por Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Jaugey, Florence (dir.) (2009). *La Yuma*. Producciones Astarté. DVD.
- Johnston, Claire (1999). "Women's Cinema as Counter-Cinema." *Feminist Film Theory. A Reader*. Sue Thornham. New York: New York University Press.
- Krauskopf, Dina (2009). "Dimensiones y pertenencias en la construcción de las identidades juveniles en Centroamérica." *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*. Eds. Gabriela Baeza Ventura y Marc Zimmerman. San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- McCallum, Robyn (1999). *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York and London: Garland Publishing, Inc..
- Montobbio, Manuel (2010). "Sobre la identidad de la identidad en la era de la globalización" *Revista de Occidente*. Madrid, 352: 130-159.
- Nikolajeva, Maria (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York and London: Routledge.
- Ramirez, Esteban (dir.) (2009). *Gestión*. Cinetel S.A. DVD.
- Rocha, Carolina y Georgia Seminet (2012). *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sandoval-García, Carlos (2004). "Contested Discourses on National Identity: Representing Nicaraguan Immigration to Costa Rica" *Bulletin of Latin American Research*, 23.4.: 434-445.
- Sandoval-García, Carlos (2002). "El 'otro' nicaragüense en el imaginario colectivo costarricense. Algunos retos analíticos y políticos" *Coloquio Panamericano*. Montreal (Abril 22-24, 2002): 1-10.
- Shaw, Deborah (2003). *Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films*. London: Continuum.
- Sin autor. "Costa Rica" (2010). See: <http://www.worldbank.org/en/country/costarica>. Consulted 20, Octubre 2013.
- Sin autor. "Nicaragua" (2008). *The World Bank Report*. 2008. See: <http://www.documents.worldbank.org/query?report=39736>. Consultado 20, Octubre 2013.
- Scheiner, Georganne (2000). *Signifying Female Adolescence: Film Representations and Fans, 1920-1950*. Westport, Connecticut and London: Praeger.
- Smelik, Anneke (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: MacMillan Press Ltd.
- Yasin Gutiérrez, Ishtar (dir.) (2007). *El Camino*. Producciones Astarté. DVD.