

A la Conquista de un Sueño

HISTORIA DEL CINE EN NICARAGUA

KARLY GAITÁN MORALES

A la Conquista de un Sueño

HISTORIA DEL CINE EN NICARAGUA



La publicación de este libro ha sido posible gracias a la contribución de la Cooperación Suiza en América Central, la Fundación para la Cinematografía y la Imagen y el Centro Nicaragüense de Escritores.

El filme británico *La caja mágica* (1951), biografía de William Friese-Greene, uno de los inventores del cine, contiene la secuencia que ilustra, mejor que ninguna otra película, la magia del cine.

El inventor, interpretado por Robert Donat, proyecta por primera vez imágenes en movimiento en el estudio improvisado en el segundo piso de su casa. Loco de contento, sale a la calle gritando que ha inventado el cine. Un policía londinense, interpretado por Laurence Olivier, lo detiene. El inventor trata de explicarle lo que pasó pero no logra hacerse entender. El policía decide acompañarlo a su casa. Ya en el estudio, el inventor sienta al policía frente a una pantalla y le proyecta las imágenes. El policía observa en silencio. Cuando termina la proyección, se levanta y se asoma detrás de la pantalla. El inventor, lleno de entusiasmo, le explica cómo funciona el aparato. El policía escucha en silencio. Cuando el inventor concluye su explicación, el policía le dice: “Usted debe ser un hombre muy feliz”.

Quizá esa curiosidad de todos nosotros por asomarnos detrás de la pantalla es la razón de la existencia de los libros de cine.

Franklin Caldera

Luces, cámara, acción.
100 años de historia del cine

Prólogo

El cine en Nicaragua nunca antes había sido celebrado tan objetivamente ni de forma más completa como en esta ocasión con el presente libro, pues se trata de una obra sin precedentes que abarca todos los aspectos de la presencia de la cinematografía en suelo nacional, volviéndose así un importante referente de gran envergadura.

La tarea de investigar y descubrir cada uno de los recónditos pasajes de esta historiografía ha sido para la autora una de aquellas misiones que se toman pocas veces en la vida, un proyecto de futuro y de compromiso con la verdad y la seriedad. Significa diez años buscando y escudriñando datos en bibliotecas y hemerotecas para encontrar y ver en detalle cómo se dio el desarrollo y la evolución del arte cinematográfico en un país pequeño de Centroamérica, hasta llegar a ser uno de los más reconocidos del continente durante una década del siglo XX.

Este libro es, sin lugar a dudas, un reto de grandes dimensiones, incluso para cualquier académico experimentado dada su magnitud, un estudio minucioso del tema y en el cual se ha profundizado hasta donde las fuentes de documentación y archivos particulares lo han permitido, brindando datos veraces y verificables, como corresponde al rigor que un libro de historia debe tener como su mayor cualidad. Esta titánica labor de investigación, ordenamiento, catalogación y escritura de tan vasto caudal de información y materiales, realizada con muy escasos recursos y enormes limitaciones económicas, pero al mismo tiempo con infinita determinación, amor, entusiasmo y, sobre todo, talento, se ve ahora merecidamente recompensada con la salida a luz de esta publicación que vendrá a enriquecer las bibliotecas y el bagaje cultural de todos, pero sobre todas las cosas, el patrimonio cultural de la nación.

Dado que se narra el desarrollo de un arte moderno y contemporáneo, y que lo que se refiere en algunos capítulos ha sucedido a lo largo de nuestras vidas, muchos de nosotros hemos sido parte de este proceso y encontramos una trascendencia de primera calidad en esta obra, pues reúne una gran cantidad de testimonios de los cineastas que hicimos la historia, contando los detalles de cómo y por qué acontecieron las cosas, cómo se tomaron las decisiones importantes, de las razones por las que se hacía una película, de las experiencias vividas y los reconocimientos obtenidos. Definitivamente ha sido muy valioso que muchos de sus personajes, aquellos que aún nos encontramos con vida, hayamos podido, a lo largo de los años que duró la investigación, expresar con nuestras propias palabras y desde distintas perspectivas los acontecimientos aquí narrados y de los que nosotros fuimos los protagonistas. Los datos que en estas páginas se ofrecen, conjugados con una narrativa fresca y amena, llena de anécdotas y de episodios interesantes de nuestro pequeño universo nacional, conforman una obra magnífica, producto de una pluma en plena floración literaria.

Se debe destacar, además, las 200 fotografías y documentos que ilustran este libro, que le dan un carácter serio y a la vez entretenido, enriqueciéndolo enormemente. Los capítulos, ilustrados con imágenes hasta hoy desconocidas, se conducen por túneles de tiempos pasados, recuerdos que se han ido borrando en la memoria de nuestra sociedad, producto del tiempo y de la destrucción de la capital en varias ocasiones. Encontraremos fotos de aquellos primeros teatros y cines que se construyeron en Managua y en las principales ciudades del país, imágenes de películas que se han filmado en nuestro territorio, de los primeros productores extranjeros, publicaciones periodísticas a lo largo del siglo XX, así como las fotos de los artistas y celebridades nicaragüenses que han sobresalido en el escenario cinematográfico internacional, todo ello para deleite de los lectores y para permitirles obtener una visión más amplia y diversa de la historia en cuestión.

Que se dé inicio a la función: la lectura de este libro, y reconozcamos la monumental labor de Karly Gaitán Morales en desenterrar de los corredores del olvido todas las crónicas que ahora se convierten en una completa, objetiva y magistral historia del cine en Nicaragua.

Fernando Somarriba de Valery

Julio de 2014.

Primera Parte

Fecundación

Antes de 1895

Con vida propia

No es en vano que Centroamérica, y especialmente Guatemala, haya sido una de las más importantes atracciones del continente americano durante los trescientos años del imperio colonial español. Lo era por ser residencia de la Capitanía General y la intendencia en la que estaba radicada la Gran Audiencia. Para entonces la región centroamericana la conformaban seis provincias (aún incluido Chiapas) consideradas políticamente como extensiones del reino. Lideraba en cada una de ellas un gobernador sujeto a la merced inmediata de la Audiencia de Guatemala, esta a su vez al Consejo de Indias y el Consejo era una jurisdicción administrativa que dependía directamente de Su Majestad el rey. Después de 1821, a partir de la Independencia, en la Ciudad Real se ubicó la Sede del Congreso Constituyente, lo que hacía conducir todos los caminos hacia ese lugar. A consecuencia de esa importancia política y geográfica, Centroamérica era vista por los ojos del mundo desde su condición como *Reyno de Goathemala*, territorio de los ejércitos, navegantes, adelantados, reyes y príncipes de España durante tres siglos, de 1524 a 1821.

Los grandes inventos del milenio, y sobre todo de la era industrial, llegaron primero a suelo guatemalteco, por ser el resto de la región un territorio recóndito, sitios remotos y sin nombres que reflejaran autoridad económica o política en la historia y geografía universal de entonces. Esos inventos que conducían al desarrollo de las comunicaciones transformaron el imaginario cultural de la humanidad, como la imprenta, que servía en Centroamérica de instrumento básico para gestiones legales desde finales del siglo XVII y que tuvo después una utilidad de prensa libre en el proceso de Independencia. Esta constante producción editorial trajo consigo el vivo pensamiento y la filosofía de la Ilustración francesa por primera vez a estas tierras, transformando el ideal político, religioso y artístico de la época en el contexto más sólido de su praxis.

El despertar cultural llegó lentamente a Nicaragua desde Francia con la Ilustración. No fue sino hasta la década de los ochenta del siglo XIX cuando las artes escénicas comenzaron a tomar mayor importancia en la cultura nicaragüense con la construcción del Teatro de León (hoy conocido como Teatro Municipal “José de la Cruz Mena”), cuya primera piedra fue puesta en 1884 en un terreno adquirido por la municipalidad y edificado por el arquitecto Luis Cruz. Su inauguración se celebró en 1885. Poco después, el 4 de mayo de 1888, el arquitecto Andrés Zapata inició la construcción del Teatro Granada en el patio interior de la casa del general Joaquín Zavala y fue inaugurado el 18 de noviembre de 1889. El circo también tuvo un gran incremento en esa época y entre las compañías de teatro extranjeras famosas que visitaron el país estaban, según lo expresa el historiador Miguel Ayerdis en su libro *Publicaciones periódicas, formas de sociabilidad y procesos culturales en Nicaragua 1884-1926*, la Compañía Dramática y Coreográfica del Señor Flores, la Compañía de Expresión Artística Ortega Luque, Sociedad de Teatro Obregón y Leal-Barrajón, y la Compañía de Diversiones del Señor A.J.D. Wallace, que se presentaban en ciudades principales como Granada, Managua, León, Masaya y Corinto. Además, los grupos nacionales de teatro mantenían una agenda muy activa en las fiestas populares, por ejemplo, desde 1859 la Compañía Dramática de Aficionados de Masaya ponía en escena sus obras durante las fiestas de San Jerónimo.

La introducción de Nicaragua en la exportación del café conllevó una nueva sociabilidad internacional que produjo cambios trascendentes. El boom financiero del país ante el mundo empujó a la economía nacional hasta el punto de ser necesaria la creación de un banco al que llamaron Banco de Nicaragua, lo que volvió atractiva y visible a la región ante Europa y Norteamérica. La instalación de las vías férreas modificó para siempre el intercambio cultural: la noticia ya no llegaba después de semanas, sino el mismo día en la tarde de una ciudad a otra (entre las que estaban conectadas por el ferrocarril, ya que eso no sucedía aún con las que estaban fuera de la vía). El telégrafo se instaló entre la ciudad de San Juan del Sur y Rivas, quedó abierta la oficina telegráfica al servicio del público el 18 de septiembre de 1876. El teléfono llegó el 13 de agosto de 1879 con Mr. Smith, procedente de Estados Unidos, que se presentó a exhibir el invento en el Palacio Nacional ante el presidente Joaquín Zavala y su gabinete. El servicio definitivamente quedó establecido entre Managua, Masaya y Granada en mayo de 1887.

El cinematógrafo, uno de los más fascinantes inventos del siglo XIX, llegó a Mesoamérica en 1896 cuando se proyectó la primera película el 6 de agosto en México ante el presidente Porfirio Díaz y sus allegados en el castillo de Chapultepec. El día 14 de agosto a las siete de la noche se presentó para la prensa con una concurrencia de mil quinientos invitados, y el 15 se exhibió para un público general. La onda expansiva de la cinematografía llegó hasta América Central un mes y veinte días después, el primer lugar donde se tiene referencia que se presentó fue en la Ciudad de Guatemala, como escribe la historiadora costarricense María Lourdes Cortés en su libro *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*: “La primera película se proyectó el 26 de septiembre de 1896, en el local No.11 del Pasaje Aycinena”, donde estaba asentado el corazón mismo de la capital.

Se registra en la historia del cine en Centroamérica la visita de franceses y estadounidenses que con el cinematógrafo en un baúl o casi siempre el visor en el ojo, recorrían la región filmando paisajes, personas, calles y edificios. Es a partir de ese año que se realizaron esas visitas en el istmo como en todas las partes del mundo adonde estos aparatos estaban llegando a sofocar y excitar las emociones tanto de los espectadores como de los empresarios del teatro y del circo, porque representó un nuevo atractivo económico. María Lourdes Cortés también se refiere a este hecho: “Llegó [a Panamá en junio de 1897] el célebre operador francés Gabriel Veyre con el cinematógrafo Lumière. Éste había recorrido, desde 1896, toda el área centroamericana, filmando vistas de pueblos y personajes”.

Gabriel Veyre viajó de Lyon, Francia, a México como empleado de Claude Ferdinand Bon Bernard, que tenía licencia de la Compañía Lumière para explotar comercialmente el cinematógrafo en México, Venezuela, Colombia, Cuba, las Guayanas y las islas del Caribe. Como la licencia no se extendía a Centroamérica entonces a estos países se presentó para filmar curiosidades y no con el objetivo de vender el cinematógrafo. El cargo que desempeñaba Veyre en la compañía de este empresario era de “director técnico del cinematógrafo”. Durante su estancia en México realizó un total de treinta y cinco producciones fílmicas, a las que llamaban “vistas”, muchas de estas se conservan en la actualidad en los Archivos Lumière de la Cinemateca Francesa.

Esas pequeñas creaciones se calificaban como “vistas” y no como películas porque no se trataba de cortometrajes en sí, sino de tomas varias presentadas en el mismo metraje sin narrativa fílmica ni acción dramática ya que el sentido del cine de entonces era “mostrar” y no “contar”. De sus cintas, la única que se puede nombrar en concreto en la que se presume aparecían imágenes de Nicaragua es *Muchachas de Centro-América vestidas para fiesta de domingo*, realizada en 1897. El resto de tomas que se rodaron en Nicaragua en ese periodo se ha perdido, como se ha comprobado que el 80 por ciento del cine silente que había sido recogido en las cinematecas del mundo ha desaparecido.

Segunda Parte

Gestación

1896-1937

Una curiosidad de feria

1896-1912

a principios de diciembre de 1899 llegó el primer aparato de cinematógrafo a Nicaragua desarmado en el interior de un baúl metálico. La caja no causaba ninguna expectación entre las maletas que iban en el vagón de equipajes del tren de la compañía Ferrocarril del Pacífico. Pitó el maquinista en la Estación Central de Managua al llegar desde León a las doce del mediodía. Los muchachos corrían hacia los encorbatados y ensombrerados pasajeros a ofrecer sus servicios de cargar equipajes por cinco centavos. Los llevaban luego en los hombros o arrastrados con una pequeña carreta hasta el coche tirado por caballos que conduciría a los extranjeros hasta el hotel, a las señoras de vestidos largos a sus casas y a los comerciantes a sus tiendas. El cargador bajó, entre otras cosas, una caja pesada en la que se transportaba el soporte rústico de metal y madera, puso a un lado de la primera maleta el curioso bulto, un tomavistas marca Lumière. Su propietario era un mexicano de apellido Lagarreta que se había trasladado a Managua a hacer negocios con un compatriota llamado Estanislao Castaño, que con las artes plásticas y el teatro se había hecho de una buena cuenta bancaria y de un chispeante nombre ante la alta sociedad nicaragüense.

En enero de 1900 se realizó la primera exhibición de cine en el también primer teatro que hubo en Managua, aquel famoso y añorado Teatro Castaño, edificado en unos terrenos que entonces pertenecían al gobierno, ubicados al costado sur del Palacio Nacional, donde estaba la caballeriza y se guardaban los coches de José Santos Zelaya, el presidente de la república. La construcción duró más de un año, se comenzó a finales de 1894 y concluyó en 1896. Era un edificio de maderas finas, fachada imponente, con escalinatas y pasamanería dorada, espejos en algunas paredes, de cuatro pisos, luneta semicircular de cuarenta y seis butacas, palco bajo, palco alto y galería en el último piso; tenía balcones labrados y una buena acústica por el retorno de sonido en la madera del techo. Algunas investigaciones como las de Julián N. Guerrero y Lola Soriano, sugieren que la fachada se diseñó imitando en gran manera a la del Teatro Municipal de León. Debía su nombre el teatro al apellido de su propietario, que emigró a Nicaragua a finales de la década de los ochenta del siglo XIX llevando un circo acrobático que se presentó por el país. Estanislao Castaño, después de su gira, se estableció con su familia en una casa sobre la bulliciosa y popular Calle Principal de Managua.

Poco antes de la apertura del Teatro Castaño, algunas sociedades de intelectuales y contertulios literarios que asistían a los ateneos se habían mostrado preocupadas por construir un teatro para Managua, pues Granada y León, las ciudades principales de Nicaragua después de la capital, tenían sus teatros, salones para eventos, casonas ambientadas para actividades sociales, plazas y atrios en donde se hacían presentaciones culturales. Los artistas de Managua no tenían sitios de ese tipo, por lo que se reunían en sus casas de habitación o en los edificios del Estado. Las obras de teatro se ponían en escena en patios y sobre escenarios contruidos artesanalmente con tablas rústicas o bajo carpas de circos. Existía una casa modificada para eventos sociales a la que llamaban primero Salón de Espectáculos y después Teatro



Antigua Estación Central del Ferrocarril en la costa del lago de Managua, la última parada del primer cinematógrafo que llegó a Nicaragua en 1899. (ARCHIVO INSTITUTO DE HISTORIA DE NICARAGUA Y CENTROAMÉRICA).

Blen, ubicado en la antigua Calle del Aluvión y construido por un grupo extranjero de teatro conocido como Compañía Blen, que había llegado a Managua en 1875 y se disolvió en el país quedándose sus integrantes a vivir en la capital. El improvisado Teatro Blen no tenía características de teatro y podía albergar solo un poco más de cien personas.

Unos de los principales grupos culturales de influencia que hicieron pública su preocupación fueron los músicos de la Banda de los Supremos Poderes, que ejercía funciones estatales, pero que a la vez se relacionaba abiertamente con los otros gestores culturales independientes. En 1895, casi al iniciar Estanislao Castaño la construcción de su teatro, se había formado una comisión que funcionaría como directiva y haría todas las gestiones con el fin de reunir el dinero necesario para edificar un teatro municipal. Los llamados se hicieron por medio de carteles que se colgaban en los locales de mayor reunión social y con anuncios en los diarios:

Diario de Nicaragua

“Órgano del Gobierno”

No. 279. Año I.

Miércoles, 16 de octubre, 1895.

Teatro de Managua

Tercera Parte

Una época claroscuro

1937-1977

Monumental e implacable

1937-1940

El 28 de abril de 1937 el dictador italiano Benito Mussolini inauguró los estudios de Cinecittá a casi nueve kilómetros del centro de Roma. El monumental centro cinematográfico fue construido con dinero del Estado y lo conformaban 600 mil metros cuadrados, 63 edificios –16 de ellos platós de cine–, un poco más de 40 mil metros de calles, fuentes, plazas y laboratorios, 35 mil metros de jardines, parques y plazoletas para estatuas. Un proyecto de grandes proporciones para la realidad italiana de entonces. Los estudios estaban destinados a la producción de propaganda política y se estrenaron con la filmación de la película *Scipione L'Africano*, que contó con la producción de Mussolini y su hijo Vittorio, cinéfilo como el padre y director de la revista *Cinema*, en cuyas páginas se gestó lo que después fue el revolucionario cine italiano de posguerra al que se llamó neorrealista. Padre e hijo emprendieron el proyecto de cine que en un primer momento significó una megalomanía expresada artísticamente mediante documentales cortos tipo “noticieros”, porque informaban destacando la figura del dictador en las diferentes actividades a las que asistía.

Ese concepto de noticieros como minidocumentales de propaganda masiva muy pronto se promovió en las salas europeas y de América Latina. Lo importante era proyectar, mostrar imágenes y facetas de la realidad que se quería dar a conocer ante el mundo. Se inició así una intensa época de cinematografía producida por y para la dictadura que creó un cambio en el estilo cinematográfico mundial del momento, pues esos cinenoticieros o cortometrajes documentales eran filmados en las calles, con gente común en las plazas, en las manifestaciones políticas o durante los banquetes con diplomáticos. Ese estilo influiría en Nicaragua en los siguientes 46 años.

Mussolini y sus asesores daban por hecho que el éxito de la propaganda política a través del cine radicaba en la repetición, proyectar antes de cada película comercial sus documentales una y otra vez para crear una fijación en el espectador. El estilo de su propaganda era la reiteración de imágenes fijas y en movimiento, voces encendidas, lectura de textos ricamente literarios y largas secuencias como esencia de la megalomanía. La voz de los narradores que usaban entonaciones exaltadas fue el medio fundamental de este concepto; todas esas eran las mismas características de los futuros documentales cinematográficos somocistas, con los que se hacía sentir que el pueblo nicaragüense y su destino dependían del presidente Anastasio Somoza García.

Tomó así Mussolini control de su imagen para que fuera perseguida por las cámaras y declaraba a la prensa internacional que el cine era la mejor de las armas. En efecto, le dio la utilidad de un arma: un objetivo bien apuntado y precisión en el tiro para ametrallar de información a la sociedad de forma masiva y agresiva, insistente, repetitiva, sicológica y estratégica. Esas inquietudes de gran vocación totalitaria, tenaz y divulgadora convertían en personajes atractivos a los políticos del momento que repetían el exitoso ejemplo, la mayoría de ellos lectores de la revista *Cinema*.

En 1937, cuando Somoza García comenzó su primer periodo de gobierno, tenía en sus manos tres puestos poderosos: además del presidente de Nicaragua era jefe director de la Guardia Nacional y el presidente del Partido Liberal. Como todo dictador informado del momento, hizo suya la propaganda al obtener la conducción del diario *Novedades* ese mismo año, a sólo meses de haber tomado posesión de su cargo presidencial. Admirador del cine europeo y a propósito de mantener ciertas relaciones con Benito Mussolini, copió el “gran modelo” para realizar sus primeras producciones cinematográficas con José Bohr, quien trabajó para él hasta finales de 1938. Somoza recibió en primer momento un “consejo cinematográfico” y dos gracias de parte de Mussolini: la primera, una tanqueta estilo Carro Veloce CV33 de dos tripulantes y la segunda, el envío de dos técnicos de cine conocidos como Cariari y Vittorini, que producían películas noticiosas en Roma.

Antes de 1942 el presidente Somoza mandó a proyectar sus noticieros a varios países latinoamericanos. Decidió usar el cine para su beneficio popular en la comunidad política internacional y algunos de sus documentales se proyectaron primero en algunos circuitos de Italia, porque los acuerdos exigían que los estrenos estarían reservados para hacerse en ese país. Cada país donde se promovían y ponían en pantalla tenía permiso de reservarse una copia, es así como quedaron decenas de horas fílmicas de la Nicaragua de finales de los treinta y comienzo de los cuarenta en archivos y filmotecas de Europa, América del Sur y Estados Unidos (no se han encontrado referencias de en qué Estado, posiblemente, afirman historiadores, en Nueva York). Cariari y Vittorini vivieron un año en Managua y pronto compartieron el trabajo con un argentino radicado en México, propietario de equipos de cine y cliente de varios laboratorios de procesos cinematográficos mexicanos, el señor Leo Aníbal Rubens.

Leo Aníbal Rubens era un cineasta prolífico, su trabajo profesional en Nicaragua inicialmente se acopló al de los italianos que dirigían y editaban las películas somocistas. En 1942, cuando Somoza se apartó de Mussolini para garantizar sus buenas relaciones con Estados Unidos, Cariari y Vittorini se retiraron de Nicaragua, así que, quedándose el gobierno sin realizadores oficiales, el presidente contrató a Leo Aníbal Rubens en 1943. El sistema de trabajo consistía en filmar en Nicaragua durante un mes y medio, la garantía de algunas facilidades y permisos y luego posproducir en México. Es necesario aclarar que desde 1939 Rubens había realizado con pequeños contratos tres documentales para Somoza y los había procesado en laboratorios de México y de Cuba.

Por unos años los noticieros somocistas estaban únicamente a cargo de la compañía de Leo Aníbal Rubens, que se mantuvo muy solicitada y en apogeo en territorio centroamericano durante una década por ser la única empresa de producción cinematográfica en el área que daba servicios completos de pre y posproducción. Por encargo, Leo Aníbal realizaba trabajos a tres gobiernos: en Honduras para el presidente Tiburcio Carías Andino, en Nicaragua para Somoza y en Costa Rica para José Figueres Ferrer. El cineasta había llegado a México luego de haber producido documentales en Cuba durante la década de los treinta y terminó su carrera en Centroamérica, donde vivió una época de bonanza porque en esta región la producción de cine no se había desarrollado ampliamente.

Los noticieros de Leo Aníbal Rubens abordaban diversas temáticas y cada uno duraba cinco minutos o un poco más. Se iniciaban con la pantalla negra y títulos en letras tipo art déco de color blanco; los títulos en letras mayúsculas dividían una temática de la otra, así corría un medimetro armado de cortos noticiosos. El narrador, como en los noticieros de Mussolini, cumplía con el mismo estilo leyendo el texto en ráfagas: su voz seducía el oído con las afirmaciones poéticas que el espectador consumía, manejando una elocuencia descriptiva con puntos y comas bien marcados mientras las secuencias fílmicas reflejaban al presidente siempre contento y solemne ante los símbolos patrios. En la pantalla, Somoza García aparecía primero

Cuarta Parte

Nacimiento

1978-19 de julio de 1979

Istmo Film *porque los sueños eran posibles*

Enero-agosto de 1978

Hacia finales de la década de los setenta lo que inspiraba a la rica expresión artística tanto en la juventud de Nicaragua como del mundo, entre otras cosas, era un planeta con dos ideologías muy fuertes que trataban de atrapar la mayor atención. Los partidos comunistas estaban llenos de esperanzas para los países llamados “del tercer mundo”. En Latinoamérica el fenómeno de Cuba era muy significativo. Cuba tenía una fuerte estrategia que consistía en visitar a los países de “Tierra Firme” en América Latina, tanto así que en esa época se realizó el Primer Festival de Cine Cubano en Centroamérica con el esfuerzo de la recién fundada Cinemateca Nacional de Costa Rica. No fue tan fácil producirlo pues por parte del gobierno y la empresa privada costarricense había mucha resistencia y temor hacia Cuba.

Cuba significaba armas, violencia, irrespeto a ciertas leyes sociales y constitucionales, a los derechos humanos, razones por las que el Estado costarricense se preocupó por el festival y mandó supervisores, que tenían la misión de ver cada una de las películas que se iban a proyectar, según lo recuerda el cineasta Antonio Yglesias. Lo que el gobierno costarricense quería saber era si las películas enseñaban a fabricar bombas o si algún personaje daba un discurso político comunista que llegara a influir en el público; pero el festival se celebró sin sobresaltos, porque lo que se proyectó eran películas artísticas, experimentales y costumbristas que mostraban la vida, expresión cultural y problemas del pueblo cubano, así que aprobaron los filmes lográndose un éxito y lleno total de la sala en todas las funciones. En Costa Rica había comenzado a vivirse una inquietud compartida entre los grupos artísticos por crear un cine nacional, lo mismo ocurría en Nicaragua, pero los impulsores nicaragüenses del arte cinematográfico durante esa década no obtuvieron apoyo gubernamental, como sí ocurrió en Costa Rica.

No solamente Cuba se movía en función de un auge cultural sino también México que comenzaba a reunir un grupo de cineastas que pretendían romper con la forma tradicional de realizar cine. A ese movimiento le llamaron Nuevo Cine Mexicano y parte de las ideas que se estaban manejando en ese momento en Cuba, México, Panamá y los países del sur de América como Argentina y Brasil, los costarricenses y nicaragüenses las tomaron uniéndose a ese deseo, el de crear salas independientes o tratar de asociarse con cadenas en el resto de Latinoamérica, pero se tenían que enfrentar al gran desafío que había sufrido históricamente el cine latinoamericano, el de la distribución. Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos había logrado sostener una red sólida de distribución cinematográfica. Antes que terminara esta guerra, en los países latinoamericanos circulaba el cine mexicano con mayor libertad. Las cinematografías latinoamericanas estaban conformadas por personas que pretendían realizar un cine local y desarrollar un proyecto de producción independiente, así que con el nuevo cine de los años sesenta se buscaba realizar arte y entretenimiento en una misma pantalla.

Los cinco fantásticos personajes que decidieron lanzarse al negocio quijotesco de abrir una compañía cinematográfica en suelo centroamericano eran cuatro costarricenses y un nicaragüense; tenían fuertes esperanzas de ver en las pantallas a su mismo pueblo y como es de suponerse, todos ellos eran artistas. Tenían por utopía la meta de cinematografías nacionales y de calidad, por escudo el sueño de llegar a los teatros de Latinoamérica y el mundo entero, por cómplice escudero al Banco Nacional de Costa Rica que les facilitó un préstamo y por “territorio manchego” al istmo centroamericano. Eran ellos la escritora y ex ministra de cultura de Costa Rica Carmen Naranjo, el escritor y dramaturgo Samuel Rovinski, el actor dramático y director de teatro Óscar Castillo, el director de cine y actor Antonio Yglesias y el único nicaragüense, el abogado y escritor Sergio Ramírez Mercado.

Óscar Castillo estaba impulsando la idea inicial entre algunos artistas, mientras Antonio Yglesias comenzó a tener conversaciones con gremios interesados en la posibilidad de crear una sala de arte y ensayo que tuviera conexión con otras salas de Latinoamérica. Así es como se fundó Istmo Film en Costa Rica, con el objetivo de realizar, producir, exhibir y distribuir la cinematografía de Centroamérica. Istmo Film sería una empresa productora y distribuidora de películas, la exhibición se haría a través de una sala a la que llamaron Sala Garbo, las obras que se promoverían serían todas las que se produjeran en el área centroamericana para luego ser llevadas al resto del continente y los demás países que estuviesen interesados en difundir ese tipo de cine. Y así se hizo. Pero no pensaron en ningún momento que lo que estaban emprendiendo era más que todo una gran aventura, fundada más en la fantasía que en la lógica, como siempre ocurre con los grandes sueños.

Antonio Yglesias tenía pocos años de haber regresado de Italia a Centroamérica para insertarse en los procesos culturales que se vivían en Costa Rica, como también ocurría en Nicaragua. En junio de 1968 se había graduado de Dirección de Teatro y Dirección de Cine y Televisión nada más y nada menos que en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, que se erguía en el corazón de Cinecittá, donde se respiraba en cada paso la huella indeleble del neorrealismo italiano. El hecho le permitió vivir en pleno algunos momentos culminantes en la historia cultural de varios países latinoamericanos. Esos tiempos le dieron la oportunidad de materializar muchas ideas, pero sobre todo comprobar que Roma era realmente una “ciudad abierta”.

Al tocar nuevamente el suelo josefino en Costa Rica lo que Yglesias encontró era un panorama silencioso en el campo cinematográfico, pero sí movido y expresivo en el arte dramático. Fue así como comenzó a trabajar en el Ministerio de Cultura, donde había más posibilidades de hacer trabajo artístico. Como ministro de cultura estaba Alberto Cañas, el ministerio recién se había fundado y paralelo a estas actividades oficiales Yglesias comenzó a establecer relaciones con la Universidad de Costa Rica (UCR) y con jóvenes que comenzaban a experimentar esas mismas inquietudes en el ámbito del teatro. En 1976 organizó con otros compañeros el Festival Internacional de Teatro y el Festival de Cine Cubano en Centroamérica –que ya se mencionó– ambos celebrados en San José. El festival de cine se pudo lograr porque Istmo Film tenían contactos cercanos con el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) de Panamá, que a su vez tenían buenas relaciones con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

El dramaturgo y escritor Samuel Rovinski había viajado a México a estudiar ingeniería civil. Fue en la UNAM donde tuvo mayor desarrollo su afición por el teatro y a su regreso a San José encontró en su país motivaciones y sencillos trabajos de teatro por parte de pequeños grupos universitarios. Estuvo en Francia trabajando para la Embajada de Costa Rica entre 1972 y 1975. Cuando regresó por segunda vez a Costa Rica fue a trabajar al Banco Central en el Proyecto Plaza de la Cultura. Luego se reunió con otros artistas para impulsar la empresa cinematográfica.

Quinta Parte

Apogeo

20 de julio de 1979-1984

Incine Conquistando el sueño

20 de julio-agosto de 1979

La caída de la dinastía somocista ocurrida el 19 de julio de 1979 no fue un acontecimiento aislado de la realidad mundial que se vivía hacia finales de la década. El primer semestre de ese año hubo convulsiones en las diferentes coordenadas geográficas del planeta, como la caída del régimen camboyano rojo de Pol Pot (Saloth Sar) y la instalación en Phnom Penh de un gobierno apoyado por las fuerzas vietnamitas; en Irán el Sha partió al exilio tras el nombramiento de Chapur Baktiar como primer ministro; en Argelia, Cornel Chadli Bendjeid fue electo presidente de la república; Teherán, capital de Irán, cayó en manos de los partidarios de Ayatollah Jomeini, que había vuelto al país tras quince años de exilio; hubo enfrentamientos entre las fuerzas del presidente Félix Malloun y las del primer ministro Hissène Habrè.

Se desató una guerra entre China y Vietnam; hubo un conflicto armado entre Yemén del Norte y Yemén del Sur; se dio la firma del acuerdo de paz israelí-egipcio en Washington; en Gran Bretaña cayó el gobierno laborista de James Callaghan, derrotado por un voto en la Cámara de los Comunes; en Pakistán se efectuó el ahorcamiento del ex primer ministro Alí Bhutto; en Irán se dio también la ejecución del ex primer ministro Chah Amir Abbas Hoveyda; en Uganda se puso fin al régimen militar de Didi Amín Dadá con la entrada en Kampala de las fuerzas conjuntas del Frente Nacional de Liberación Ugandés (FMLU) y del ejército tanzano. También se realizó el peligroso intercambio de cinco disidentes soviéticos por dos espías detenidos en Estados Unidos. Margaret Thatcher, líder del Partido Conservador, fue nombrada primer ministro de Inglaterra. En el Medio Oriente, Israel entregó a Egipto la capital del Sinaí. La Comunidad Económica Europea firmó en Atenas el Tratado de Adhesión de Grecia a la CEE. Grecia sería así el décimo miembro de la comunidad.

En Viena se firmó el segundo acuerdo norteamericano-soviético sobre la Limitación de Armamentos Estratégicos (SALI-Dos), por el jefe de Estado y secretario general del partido comunista soviético Leonid Brézhnev y el presidente norteamericano Jimmy Carter; en Argelia se realizó la liberación del ex presidente Ahmed Ben Bella; en India se desató una grave crisis gubernamental tras la renuncia del primer ministro Morarji Desai, que perdió la confianza de Janata, su partido; en Ginebra la conferencia internacional sobre los refugiados de Indochina decidió acelerar la reinstalación definitiva de unos cuatrocientos mil refugiados, al mismo tiempo que Vietnam aceptó frenar la emigración de los llamados “refugiados del mar”; y en Portugal, María Lourdes Pintasilgo se convirtió en la primera mujer jefe de gobierno en la historia de ese país. Ese había sido un semestre de acontecimientos trascendentales.

En Nicaragua, del 22 de abril al 19 de julio de 1979, pero sobre todo durante la ofensiva final que se inició el 24 de mayo de ese año, los cineastas de la corresponsalía de guerra de la Brigada de Prensa y Propaganda “Leonel Rugama” habían filmado en total ochenta mil pies de película de 16 milímetros, que

significa treinta y seis horas que documentan diferentes momentos de la insurrección, la ofensiva final y el triunfo de la Revolución Sandinista. Después del triunfo la segunda acción que realizaron de inmediato fue la confiscación de la empresa PRODUCINE, S.A. La toma se le encomendó a Emilio Rodríguez junto a Frank Pineda, Ramiro Lacayo, Adrián Carrasco, Álvaro Jiménez y Moisés Rodríguez. Salieron del Hotel Camino Real –donde estaban alojados– y tomaron posesión de un jeep militar que unos soldados de la Guardia Nacional habían dejado abandonado en plena calle. Cuando los guerrilleros llegaron el local había sido vaciado por su propietario y dejado casi a la intemperie, luego había sido desmantelado en su estructura por las multitudes que salieron a las calles a saquear las instituciones del Estado y empresas abandonadas. La toma consistió en posesionarse del lugar y resguardarlo con dos militares armados que se quedarían vigilando día y noche durante un tiempo. El local estaba sin ventanas, puertas ni instalaciones eléctricas, sólo había algunos muebles viejos: dos escritorios de madera, una máquina de escribir, papeles quemados y basura amontonada en el cuarto de baño.

Pronto se enteraron de que a última hora Felipe Hernández, el propietario titular del consorcio, no había podido huir del país y se encontraba hospedado en el Hotel Camino Real. Los guerrilleros y cineastas internacionalistas lo abordaron en el hotel, le notificaron que le estaban confiscando la empresa y le pidieron que informara dónde estaban los equipos de PRODUCINE, S.A. Él les indicó que en la aduana del aeropuerto Las Mercedes y fueron juntos a retirarlos. En la pista de aterrizaje les hizo entrega de una estiba de cajones de diez metros cúbicos cada uno. Entre sus objetos familiares encontraron el material cinematográfico y lo llevaron a las oficinas de PRODUCINE, S.A. La carga, entre otras cosas, contenía una cámara Arriflex de 35 milímetros en mal estado, un trípode, un lente Angenieux zoom 12-250mm, una caja pequeña con dos lentes primos, una moviola vertical, una cámara de vídeo Ikegami, con una grabadora U-Matic de casetes formato tres cuartos de pulgadas, una máquina de escribir Olimpia, dos cámaras Bolex de 16 milímetros y latas de película.

De lo confiscado lo más valioso era el archivo fílmico, material que correspondía a los noticieros somocistas. Lo que se encontró no era solamente el archivo que había filmado Felipe Hernández sino películas de diferentes periodos de la dinastía somocista desde 1940, las cuales pertenecían no al archivo de PRODUCINE, S.A. sino a la colección personal de Anastasio Somoza Debayle, que desde 1976 Hernández resguardaba en esas oficinas controlado por Hope Portocarrero, la primera dama de la república. Es por esa razón que las cintas estaban en poder de Felipe Hernández y al salir Somoza del país a causa de la urgencia olvidó entre muchas cosas de gran valor, llevarse el archivo fílmico familiar que tenía almacenado en ese lugar.

Durante los días posteriores al 19 de julio se reunieron en el local de PRODUCINE, S.A. los cineastas guerrilleros, algunos periodistas, colaboradores, combatientes del Frente Sur, corresponsales y especialistas de cine que trabajaban en los comités de solidaridad desde Estados Unidos y América Latina, para contribuir en la creación de lo que sería un instituto cinematográfico manejado por el Estado. Por primera vez en la historia de Nicaragua existiría un cine nacional regido por uno de los ministerios con partida en el presupuesto de la nación.

Hasta esa fecha se habían filmado varias películas por extranjeros, la primera fue *Nicaragua, septiembre 1978*, del autor holandés Frank Diamand en compañía del productor chileno Octavio Cortés y el fotógrafo Ruud van Buren. Este es un documental de 41 minutos que ilustra los momentos cruciales de la insurrección ocurridos en el mes de septiembre de 1978. La obra se compone de entrevistas realizadas momentos después de ocurrir enfrentamientos bélicos entre la Guardia Nacional y los guerrilleros, y de tomas y secuencias registradas con sus cámaras mientras acompañaban los tanques y carros de la Guardia Nacional, porque como periodistas extranjeros obtenían permisos para filmar por medio del coronel Aquiles Aranda Escobar.

Sexta Parte

Tiempos de prueba

1984-1989

Una verdadera prueba de fuego

1984-1989

La situación bélica y por tanto económica de Nicaragua llegó a su punto de ebullición en 1984, desatando crisis en todos los sectores gubernamentales que a su vez trajeron serias consecuencias generales al país. Estados Unidos decretó embargo económico a Nicaragua y la CIA sobrepasó lo esperado por la población mundial cuando el Congreso aprobó 27 millones de dólares para financiar la contrarrevolución. La protesta masiva impulsada por personajes políticos, artistas, asociaciones, intelectuales y gobiernos amigos no se hizo esperar y se inició así una era de publicaciones periodísticas en todos los tipos de medios de comunicación, acusando a Estados Unidos de atacar a un país empobrecido de Centroamérica, aprovechándose de sus divisiones internas para impulsar un enfrentamiento armando a uno de los bandos. En mayo de ese año el Tribunal Internacional de Justicia de La Haya falló porque Estados Unidos cesara las actividades de guerra contra Nicaragua y respetara su soberanía. Reagan decidió no acatarlo y en octubre de 1985 pasaría al banquillo de los acusados en la ONU. Aún así, con la ONU instándole a cesar sus actos, en 1986 el Congreso aprobaría 110 millones de dólares más para la contrarrevolución, así que la Corte Internacional de La Haya condenó a Estados Unidos como “Estado agresor de Nicaragua”.

Desde abril del año anterior se había circulado en el ámbito internacional una declaración al mundo firmada por siete intelectuales muy conocidos en Estados Unidos, América Latina y Europa: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Heinrich Böell, Carlos Fuentes, Graham Greene, Günter Grass y William Styron. El texto completo se había publicado en Nicaragua en el suplemento *Nuevo Amanecer Cultural* el 17 de abril de 1983, titulado “Trascendental declaración de sietes de los más importantes intelectuales del mundo”. Entre sus párrafos se explicaban uno a uno los motivos y causas de la guerra, se hablaba de los abusos cometidos y entre tanta denuncia clamaban por el despertar de los pobladores del planeta, especialmente del ciudadano común estadounidense: “Pero confiamos en que el pueblo de los Estados Unidos, su opinión pública y sus instituciones democráticas, se manifestarán rápidamente contra la aventura inmoral, peligrosa e inhumana iniciada por el gobierno de Reagan”. Era tan difícil la situación política en el país que el 6 de octubre de 1983 se había decretado la Ley del Servicio Militar Patriótico (SMP) y se inició con ella la guerra.

Durante 1984 los comandos de la contrarrevolución atacaron con lanchas pirañas (o lanchas rápidas) y un avión artillado parte de la región del Pacífico de Nicaragua para colocar minas en los puertos de Corinto y de El Bluff, este último ubicado en la región del Caribe. Era además un año de elecciones y el ambiente sirvió para la campaña política de la fórmula Daniel Ortega y Sergio Ramírez, resultando al final elegidos como presidente y vicepresidente, respectivamente. Muchos países europeos y asiáticos respondieron al llamado haciendo donaciones para reforzar el presupuesto nacional y creando programas alimentarios, educativos y culturales para los nicaragüenses. El gobierno de Nicaragua tomó medidas de ajuste macroeconómico, como la devaluación, la eliminación de subsidios a productos básicos, reducción de inversiones estatales y decretó Estado de Emergencia por no poder colmar la manutención general del país. Por todo ello se

decidió crear el sistema de abastecimiento de alimentos y se redujo el presupuesto de la nación, porque se necesitaba adquirir armas y maquinaria para su defensa militar.

Hasta Hollywood llegaron los clamores, manifiestos y protestas generalizadas por la comunidad internacional, específicamente a un grupo de artistas y trabajadores del cine que habían realizado desde hacía años una lucha constante por la paz en El Salvador, la igualdad social y sexual, el apoyo a los inmigrantes, el aborto y los derechos de los homosexuales y los negros. Las protestas e indignación se acrecentaron con las elecciones de Estados Unidos en 1984 cuando Ronald Reagan resultó electo presidente para un segundo periodo. Los artistas de Hollywood se dividieron en dos polos, los que estaban a favor de las políticas externas de Reagan y los que estaban en contra. Entre los que estaban en contra se encontraban John Forsythe, Warren Beatty y su hermana Shirley McLaine, Jane Fonda, Margaux Hemingway, Jack Nicholson, Lauren Hutton, Lee Remick, Kate Jackson, Sally Fields, Liza Minnelli, Paul Newman, Martin Scorsese, Robert de Niro y Robert Redford, pronunciándose en pro de la paz en Centroamérica. Entre los que estaban a favor de Reagan se encontraban Charlton Heston, Robert Duval, Bob Hope, Frank Sinatra, James Stewart y Elliot Gourd. De estos seis artistas los más cercanos a Reagan –que incluso llegaban a la Casa Blanca a visitarlo en carácter personal– eran Frank Sinatra y Charlton Heston, según lo afirmó Carlos Vicente Ibarra en su artículo “La política de las estrellas” publicado en *Nuevo Amanecer Cultural* el 2 de diciembre de 1984.

El escritor José Coronel Urtecho publicó en *Nuevo Amanecer Cultural* un artículo titulado “La obstinada agresividad de Reagan hacia Nicaragua y la prueba de fuego de la revolución”. Poco después el artículo sería traducido a doce idiomas para su difusión y se publicaría en muchos diarios de América Latina y del mundo. En él se plasmó el titánico reto al que debía sobrevivir Nicaragua: soportar la guerra, enfrentarse y atender a la vez las múltiples necesidades de la nación. La prueba de fuego estaba tendida frente a los pies del nuevo gobierno y los países cooperantes, crisis económica que se notó en la alimentación, la educación, los problemas de salud pública, transporte, infraestructura y otros sectores importantes, obviamente no quedándose fuera de las llamaradas el Instituto Nicaragüense de Cine.

Entre otras razones, el desequilibrio económico del país no le permitía a INCINE abrirse a un campo comercial internacional más amplio porque manejaba sólo córdobas y las películas se compraban en dólares, ni lograr un mayor desarrollo por falta de divisas, pues en ese momento en Nicaragua se vivía una severa devaluación cambiaria. A lo que se respondió con la estrategia de producción de cine argumental (idea emergente que desde 1982 había planteado Fernando Birri a la dirección de INCINE) y las coproducciones, porque el cine nacional, que era de temas exclusivamente locales y políticos, no podía más ser subvencionado por el Estado. En esa crisis de 1984 las medidas que se tomaron fueron estrictas, el personal de INCINE ya no estaría incluido en la planilla general del Estado sino que se creó una planilla propia alimentada por los recursos y utilidades que se generaban. Se planteó una reforma en los procesos administrativos, lo que conllevó a una nueva relación económica entre empleador y empleados.

Otra medida eficaz para sobrevivir fue asignarle a INCINE cuatro fuentes de financiamiento: la primera, el manejo de las dos empresas que estaban en capacidad de sostenerlo: ENIDIEC, que fue creada para ser la distribuidora alternativa de películas y funcionaba como importadora; y la cadena de cines de la empresa RAP, S.A, que tenía sus ingresos constantes y seguros con la venta de boletos y la administración de las cafeterías dentro de los mismos locales. ENIDIEC se fundó para generar ingresos al cine nacional bajo la imagen de una empresa privada de distribución que no tuviera conexiones directas con el Estado, eso se hizo así porque de cierta manera los impedimentos políticos podrían estar ajenos y esta empresa llamaría la atención de inversionistas que no deseaban tener relaciones políticas con Nicaragua, pero sí comerciales.

Séptima Parte

Tiempos de transición

1990-1996

¡Qué locura! ¡Qué capricho! ¡Un cine nacional va a morir!

1990-1996

En 1990 la grave situación en que se encontraba el Instituto Nicaragüense de Cine desató una serie de acontecimientos que se volvieron irreversibles. Con el nuevo gobierno de Violeta Barrios de Chamorro fue retirado el ya bajo presupuesto que le había sido asignado desde finales de 1984 para sobrevivir a la crisis económica causada por la guerra. Ante ese hecho se tomaron medidas estrictas para sobrellevar la dura etapa que se avecinaba y con ellas llegaron muchos cambios que definirían el futuro inmediato y la muerte de INCINE.

Es necesario aclarar que la decisión del gobierno de Violeta Barrios no fue la causa principal de su decadencia. El instituto en ese tiempo se encontraba en abandono económico, el subsidio estatal a finales de la década anterior era insuficiente, los equipos técnicos eran viejos y muchos habían quedado en desuso, estaban cerrando algunos departamentos de la institución y había pasado por dos episodios de despido de personal. INCINE llegó al extremo de tener que rentar sus equipos a los cineastas que lograban conseguir patrocinio, he ahí la dimensión de la falta de presupuesto y pobreza en la que había caído. No se generaban proyectos, el gremio estaba enfrentado entre sí y dividido en los siguientes grupos: existía ANCI como asociación emergente que reunió a algunos cineastas, la Asociación de Mujeres Videastas y Cineastas, el Consejo Nacional de Cine, el personal que trabajaba para INCINE y la Fundación del Cine Centroamericano (FUNCA), cuya personería jurídica fue aprobada y publicada en *La Gaceta. Diario Oficial* el 20 de febrero de 1990. No había producción de cine ni financiamiento, tampoco coproducciones a corto o a largo plazo, ni directores de cine en funciones constantes. A esto se debe agregar la falta de un público suficiente en los cines que sirviera de soporte económico con las ganancias de la taquilla nacional.

Entre las medidas más importantes de la nueva administración gubernamental, la primera fue reformar la Ley Creadora del Instituto Nicaragüense de Cine, mediante el decreto número 500 aprobado el 27 de febrero de 1990 y publicado en *La Gaceta. Diario Oficial* número 46 del 6 de marzo de ese mismo año. El artículo 1 de éste reformó el artículo 2 del Decreto número 100 publicado el 26 de septiembre de 1979, con el que se había creado INCINE y establecido que desde ese momento funcionaría adscrito al Ministerio de Cultura. Entonces con esa reforma de 1990 pasó INCINE y su Empresa de Cines RAP, S.A., a funcionar adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, así que su administración y dirección estarían a cargo de un Consejo Directivo nombrado por el rector. Ese Consejo elegiría al Director ejecutivo de INCINE y designaría al personal técnico y administrativo. Además, el Decreto número 500 derogó el Decreto número 401 aprobado el 10 de mayo de 1980 y publicado en *La Gaceta. Diario Oficial* el día 16 de mayo del mismo año, con el que se había otorgado a INCINE la facultad de regular los precios o tarifas de entrada a las salas de cine del país, vigilar cualquier actividad que se relacionara con el cine y autorizar todas las presentaciones públicas

segundo lugar en las elecciones generales

- c) Un miembro nombrado por el Ministro de Desarrollo Agropecuario y Reforma Agraria, quien desempeñará el cargo de Secretario;
- d) Un representante de los trabajadores que será uno de los Secretarios Generales elegidos por ellos mismos, de los sindicatos de las distintas empresas agrupadas en la Corporación respectiva.
- e) El Presidente Ejecutivo de la Corporación, quien será miembro ex-oficio.

Artículo 2º — El presente Decreto entrará en vigencia a partir de su publicación por cualquier medio de comunicación, sin perjuicio de su posterior publicación en "La Gaceta", Diario Oficial.

Dado en la ciudad de Managua, a los veintisiete días del mes de Febrero de mil novecientos noventa, "Año de la Paz y la Reconstrucción". — Daniel Ortega Saavedra, Presidente de la República.

REFORMA A LA LEY DE CREACION DEL INSTITUTO NICARAGUENSE DE CINE (INCINE)

DECRETO Nº 500

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA DE NICARAGUA

En uso de sus facultades,

Decreta la siguiente

REFORMA A LA LEY DE CREACION DEL INSTITUTO NICARAGUENSE DE CINE (INCINE)

Artículo 1º — Se reforma el Artículo 2 de Decreto Nº 100 del 22 de Septiembre de 1975 publicado en "La Gaceta" Nº 140 del 26 de Septiembre del mismo año, el que se leerá así:

"Arto. 2º — El Instituto Nicaragüense de Cine y su Empresa Cines RAP, S. A., funcionará adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.

Artículo 3º — La Administración y Dirección del Instituto estarán a cargo de un Consejo Directivo nombrado por el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.

Artículo 4º — El Consejo Directivo nombrará al Director Ejecutivo del Instituto, e que designará al personal técnico y administrativo necesario para el desempeño de sus funciones.

Artículo 5º — El Instituto Nicaragüense de Cine tendrá las siguientes funciones:

- a) Fomentar la producción, distribución y exhibición de la cinematografía nicaragüense;
- b) Fomentar la distribución y exhibición de la cinematografía extranjera;
- c) Participar como productor o coproductor en las producciones de cine, video o cualquier otro medio relacionado con la producción audio visual;
- d) Adquirir o alquilar películas en el extranjero para su distribución en el país, sean éstas en Cine, Video o cualquier otro medio relacionado con la producción audio visual;
- e) Distribuir películas y videos dentro y fuera del país;
- f) Exhibir con fines comerciales o no películas de cine y videos tanto nacionales como extranjeras;
- g) Preservar los archivos de imágenes en cines, video o cualquier otro medio audio visual;
- h) Programar y ejecutar planes docentes sobre la cultura y el arte cinematográfico y audio visual;
- i) Promover relaciones nacionales e internacionales con cualquier otro organismo de igual naturaleza;
- j) Cualquier otra función que le atribuya el Consejo Directivo.

Artículo 6º — El Instituto Nicaragüense de Cine y su Empresa Cines RAP, S. A., gozarán de exención de impuestos fiscales y municipales.

Artículo 7º — Se deroga el Decreto Nº 401, publicado en "La Gaceta" Nº 109 del 16 de Mayo de 1980.

Artículo 8º — La presente reforma entrará en vigencia a partir de su divulgación por cualquier medio de comunicación colectivo, sin perjuicio de su posterior publicación en "La Gaceta", Diario Oficial.

Dado en la ciudad de Managua, a los veintisiete días del mes de Febrero de mil novecientos noventa, "Año de la Paz y la Reconstrucción". — Daniel Ortega Saavedra, Presidente de la República.

DEROGACION DE LA LEY CREADORA DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA COSTA ATLANTICA (CIDCA)

DECRETO Nº 501

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA DE NICARAGUA

En uso de sus facultades,

Octava Parte

De cara al futuro

1997-actualidad

De cara al futuro

Una vez que el Archivo Fílmico Nacional fue declarado Patrimonio Artístico y Cultural de la Nación por el gobierno de Arnoldo Alemán, se reivindicó la búsqueda de financiamiento en el exterior para llevar a cabo su rescate y conservación. Sin embargo, ese acontecimiento tuvo en su momento la única utilidad de hacer contar a quienes planificaron los proyectos en la Cinemateca con un material histórico valioso que en su propio país ascendió de categoría por medio de un decreto de ley; pero no trajo consecuencias reales de reactivación que lo sacaran en su momento del riesgo de ser destruido en que se encontraba.

El artículo 4 del Decreto de Ley 20-99 publicado en *La Gaceta. Diario Oficial* del 9 de marzo de 1999 expresa que “para la protección y conservación de este Patrimonio Fílmico Cultural, se destinará una partida presupuestaria, la que será asignada al Instituto Nicaragüense de Cultura, que será encargado de administrar y cumplir con las disposiciones estipuladas en el presente Decreto”. Sin embargo, ese retórico texto que bien podría ser música para los oídos del gremio de los cineastas, se enfrenta a una gran muralla porque la ley número 1142 *Ley de Protección al Patrimonio Cultural de la Nación* –publicada en *La Gaceta. Diario Oficial* número 282 del 2 de diciembre de 1982– es disfuncional y no puede ser aplicada por el Instituto Nicaragüense de Cultura. El historiador y gestor cultural Clemente Guido Martínez explica que eso se debe a que dicha ley carece de un reglamento que permita ejecutarla.

Cuando se declaró el archivo fílmico Patrimonio Artístico y Cultural de Nación, no había mucho qué celebrar ni de qué jactarse. Además de lo planteado, se suma a ello un nuevo acontecimiento de connotación irreversible pues fue derogado ese importante decreto mediante el artículo 47 inciso g de la ley 723 *Ley de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales*, publicada en *La Gaceta. Diario Oficial* número 198 del 18 de octubre del año 2010.

Después de estar abandonado sin el adecuado mantenimiento químico ni refrigeración, en agosto de 2002 un grupo de miembros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), invitado por la Cinemateca de Nicaragua, visitó Managua con el fin de realizar un diagnóstico técnico de lo que conformaba dicho acervo cinematográfico. El área física donde se encontraba guardado era un pequeño ámbito oscuro que sin aire acondicionado se volvía un caluroso horno –sofocante además por la temperatura promedio del ambiente de Managua que es de 30 a 37 grados centígrados todo el año– en cuyo interior había una cantidad de estantes oxidados y corroídos sobre los que posaban igualmente viejas latas metálicas con películas de acetato descompuestas. Rafael Vargas Ruiz, director de la Cinemateca, declaró a la prensa que no había recursos económicos dentro del presupuesto para mantener el archivo y mucho menos se contaba con financiamiento suficiente para restaurar el mismo, por lo que era necesario solicitar la ayuda de países amigos. Ese año la evaluación del material dio datos esperanzadores, aunque, como se esperaba, se descartó una parte de las cintas que ya no tenían salvación por el estado irreversible de destrucción en que se encontraban; otras, el 80 por ciento de ellas, aún podían ser restauradas.

El grupo de especialistas que hizo la evaluación estaba dirigido por Iván Trujillo, presidente de la FIAF y director de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que aseguró que la visita significaba no solamente diagnosticar, sino, según el resultado final de la evaluación, buscar opciones

concretas de salvación del archivo mediante proyectos que se presentarían a instituciones interesadas en su bienestar y conservación. Entre los visitantes se encontraba João Sócrates de Oliveira, presidente de la Comisión de Restauración, arquitecto brasileño vinculado a Pres Tech Film Laboratories Limited, quien descubrió que bastaba con intentar rescatar las cintas que no estaban en el estado adecuado por medio de un tratamiento especial, para transferirlas después a formatos más seguros y desde éstos mejorar las imágenes.

Dos años después, en agosto de 2004, otros trabajadores de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México visitaron el archivo fílmico de Nicaragua para hacer un análisis exclusivamente a la Colección Somoza. El equipo estaba dirigido por el curador y restaurador Francisco Gaitán Fernández. Esta colección se considera una de las más importantes porque abarca imágenes de seis décadas del siglo XX. Se encontraba en estado mucho más delicado que la Colección Sandino, conformada por toda la producción de INCINE y que recoge la historia en imágenes solamente durante una década reciente.

La Colección Somoza contiene 350 rollos de cintas que datan de 1920 a 1979 y su trabajo de restauración estaba valorado aproximadamente en mil dólares la curación de cada rollo. El proyecto de diagnóstico era parte del programa de cooperación educativa y cultural entre México y Nicaragua. Lo que México cubría en esa misión eran los gastos de análisis y evaluación, pero no los de restitución, que serían solicitados a través de otros proyectos. Durante su estadía, Francisco Gaitán brindó asistencia técnica al personal que trabajaba en el archivo de la Cinemateca y realizó pruebas químicas al material para conocer el grado de acidez. También se hizo un análisis de audio e imagen, una inspección detallada y visionaje de algunos materiales en soporte de U-Matic. Todo ello culminó con un informe técnico que demostró que los filmes presentaban, unos encogimiento y otros estiramiento, habían perdido tonalidades, tenían hongos y se valoraba como apto para ser restaurado un poco más del 85 por ciento de la colección. Ninguno de los proyectos llegó a concretarse, pues realizaron las evaluaciones, los textos, los presupuestos, pero nadie los asumió, porque el total de fondos que se necesita oscila entre 400 mil y medio millón de dólares y no se ha encontrado quienes los financien.

Mientras la Cinemateca de Nicaragua se encontraba en esos procesos, la Asociación Nicaragüense de Cinematografía, la Fundación Luciérnaga y varias productoras independientes se dedicaban a la promoción y exhibición cinematográfica nacional y al proyecto de ley de cine titulada inicialmente *Ley de Fomento al Cine y las Artes Cinematográficas*, que comenzó a concretarse en 1999 como un esfuerzo de ANCI con el apoyo de HIVOS, impulsado y promovido por Fenando Somarriba de Valery. Se realizaron en Granada dos actividades muy importantes: la Retrospectiva de Cine Nicaragüense del 5 al 7 de noviembre de 1999 en el Paraninfo del Convento San Francisco y el Primer Encuentro Centroamericano de Cine celebrado en la sede de la Fundación Casa de los Tres Mundos. En ese evento, Somarriba propuso ante las delegaciones invitadas constituir la Asociación Centroamericana de Creadores, Productores y Promotores de las Artes Audiovisuales. Así se hizo y su primer presidente fue el mismo Somarriba. Pero tal entidad nunca funcionó porque no hubo participación activa por parte de sus integrantes; sin embargo, sus estatutos se publicaron en *La Gaceta. Diario Oficial* número 15, del miércoles 23 de enero del año 2002.

En octubre de 2003, ANCI con el fin de promover el cine nacional, inició una jornada de proyecciones cinematográficas en el Jarro Kafé Cultural que se inauguró a las ocho de la noche del día 29 con dos películas de Fernando Somarriba. A partir de esa presentación se dio inicio a los “Miércoles de cine”, en los que se programaban obras de cineastas nicaragüenses. Del 23 al 29 de julio de 2004 ANCI y coordinadores independientes que formaban parte del Comité de Organización, con el apoyo de la Fundación Luciérnaga, la Comisión Nicaragüense de la UNESCO, el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, el Instituto

Novena Parte

Y la cinta sigue rodando

El video: hacia una forma y un lenguaje cinematográfico

Desde su nacimiento en 1895 y hasta inicios de la década de los cincuenta el cine se había convertido lentamente en un poder económico, político, cultural y social representativo a nivel mundial. La idílica crónica de su crecimiento que se medía en altas magnitudes sufrió un corte de gran importancia cuando se puso la televisión a disposición comercial en 1948. Con el avance de la popularidad de esa nueva tecnología de pantalla chica, pocos años después las pérdidas que sufrirían las industrias de cine en la producción, distribución y exhibición se contaban en millones de dólares sólo en Europa y Estados Unidos, porque la audiencia descendió de 85 millones de espectadores a 45 millones entre 1950 y 1959.

Hacia finales de los años sesenta el arte de la cinematografía sufrió un segundo golpe fuerte cuando se comenzaron a comercializar equipos para filmar en formato de videotape, entonces el ejercicio del arte audiovisual dejó de ser un oficio complejo, meticuloso y sobre todo, costoso. Sin embargo, así como la televisión y el video empobrecieron a las millonarias empresas estadounidenses y europeas, también enriquecieron al cine como arte en su composición intelectual, escenográfica y actoral, y a las generaciones nuevas de cineastas porque gracias a esas rupturas nacieron los grandes movimientos, escuelas y teorías de cine de mediados del siglo; todo lo que estaba ocurriendo contribuyó de manera suficiente para la creación de nuevas técnicas, porque se adoptó el lenguaje de la televisión.

El fenómeno ha vuelto a repetirse. De la misma manera como la televisión afectó en grandes magnitudes a la cinematografía no sólo en consecuencias económicas sino en el desarrollo de su estilo y de su lenguaje, en la actualidad las nuevas tecnologías virtuales y digitales han planteado una serie de desafíos a los creadores de obras audiovisuales y de cine; aunque al mismo tiempo han influido positivamente en el lenguaje fílmico, el estilo, la narrativa que se muestra a lo ancho y alto de las pantallas, entre otras cosas. Producir en video baja los costos totales de una obra, pero implica la creación de nuevas estrategias técnicas porque la televisión moderna que se realiza con efectos de computadoras y los otros usos tecnológicos han contribuido al cambio que enfrenta el cine, generándole atributos positivos o empobreciendo sus límites de creatividad, es decir, que pone en bandeja una dualidad compleja que arrastra consigo nuevos retos y metas a los artistas y directores.

En Nicaragua, la nueva generación de creadores del audiovisual no sólo surgió porque en el plano latinoamericano y mundial ha existido un movimiento que impulsa ese tipo de producción, debido a que el cine había caído en abandono a inicios de la década de los noventa por causa de las nuevas tecnologías. El Instituto Nicaragüense de Cine desapareció en febrero de 1996, pero desde el año 1990 no había producido ninguna obra significativa y permanecía en inactividad. Por esas razones las producciones fílmicas en Nicaragua durante los últimos veinte años son una muestra de esfuerzo y autofinanciamiento que denota un acervo básico. Los filmes cuentan con un reparto y equipo técnico que ha trabajado casi por amor al arte o como un acto de solidaridad entre unos y otros que se benefician mutuamente. También se observa un cine

filmado en soporte de formato digital o de video para sobrevivir al abandono que los productores de cine y del audiovisual en general deben enfrentar, o entre otras razones, para romper con el esquema histórico y demostrar que el cine no solamente tiene que ser filmado en cinta de nitrato, y más aún, que no sólo ese tipo de cine es el que puede alcanzar niveles de excelencia.

Desde 1997 hasta la actualidad se han producido muchos documentales en formato de video, representativos de la cultura, la historia y la realidad social, ambiental y económica nacional. Ese año Rafael Vargas realizó el largometraje de 60 minutos *Managua en mi corazón*, que sirviéndose de materiales del archivo de la Cinemateca muestra a la capital antes del terremoto de 1972 y la de ese momento, en los años noventa, con entrevistas a nicaragüenses que habían abandonado el país y sentían nostalgia de la cultura, costumbres y estilo de vida de Managua. Luna Films produjo *Lágrimas en mis sueños*, documental sobre el embarazo no deseado en las adolescentes, filmado en comunidades de Bluefields y Laguna de Perlas. Camila Films sacó a la luz *El que todo lo puede* en ese mismo año y *El día que me quieras* en 1999, que mereció los premios Unión Latina en el Festival Internacional de Cines y Culturas de América Latina en Biarritz, Francia, en el año 2000; el Premio a la Mejor Edición en el Festival ICARO de Cine y Video en Centroamérica celebrado en Guatemala ese mismo año y el Premio del Jurado en el Festival de Cine de San Juan, Puerto Rico.

En noviembre de 2000 el Instituto Nicaragüense de Cultura creó el proyecto Producción Video Documental, dirigido por Wílmor López, que consistía en la planificación de cortometrajes sobre la vida y obra de personajes nacionales como Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Lolita Soriano; y centros históricos como el Palacio Nacional, las ruinas de León Viejo, el Archivo General de la Nación y otros patrimonios nicaragüenses. Dos de éstos se iniciaron de inmediato, el corto sobre el Palacio Nacional y un documental producido con la Escuela Nacional de Bellas Artes sobre el muralismo en Nicaragua. Cada uno de los documentales tendría un costo de ocho mil dólares, la duración no sería menor de 30 minutos ni mayor de 60, por lo que se realizarían con equipos y personal del Instituto Nicaragüense de Cultura para reducir gastos. Finalmente, por falta de presupuesto, solo uno de esos proyectos se llevó a cabo.

Ese año salió a luz el documental *Mosquitia*, de 23 minutos, dirigido y producido por Fernando Somarriba de Valery con la cooperación de ANCI, OXFAM y Canal 2. Mereció el Premio al Mejor Reportaje en el Festival ICARO de Cine y Video de Centroamérica que se celebró en ciudad de Guatemala del 6 al 13 de octubre del 2000. Su contenido abarca todos los aspectos de la Costa Atlántica, su gente, historia, religión, política, conflictos étnicos, autonomía, consejos regionales y depreciación de los recursos naturales con los que cuenta ese territorio.

En 2001 salió a exhibición *La isla de los niños perdidos*, dirigido por Florence Jaugey con el apoyo de la Embajada de Dinamarca, HIVOS de Holanda y Jan Vrijman Ford. Filmado en la cárcel Modelo de Tipitapa, cuenta la historia cotidiana de un grupo de jóvenes presos, con sus vidas frustradas porque estaban condenados a pasar sus mejores años tras las rejas y salir casi a los cincuenta años de edad. En noviembre del siguiente año el documental ganó tres premios en el V Festival ICARO de Cine y Video en Centroamérica, los premios al Mejor Documental, Mejor Sonido y Mejor Edición. También mereció el Premio de la Sociedad de Autores de Multimedia, Cinèma da Reel, París, en marzo del 2002; el Premio Unión Latina en el Festival de Cinemas y Culturas de América Latina, en Biarritz, Francia, en 2002; la Mención Especial del Jurado en el Festival de Cádiz, España, en 2003, y se exhibió en una muestra en el Museo de Arte Moderno en Nueva York.

En 2004 Camila Films estrenó el documental *De niña a madre. Episodio 1*, de 45 minutos, que recibió el Premio del Público al Mejor Documental en el Festival Internacional de Belice, en febrero de 2005, y el Premio del Jurado en el Festival Latinoamericano de Video, en Rosario, Argentina. En marzo se presentó al público

*Y... si he escrito esta carta [libro] tan larga,
ha sido porque no he tenido tiempo de hacerla más corta.*

Blaise Pascal

SUSCRIPTORES DE HONOR

Sr. Alejandro Tünnermann y Sra. Jilda Tijerino

Dr. Carlos Tünnermann Bernheim y Sra. Rosa Carlota Tünnermann

Sr. Humberto Ruiz Soza

Sritas. Isabella y Lucrezia Dipasquale

Sr. Julio Tapia y Sra. Dolores de Tapia

Sra. Linda Haskell

Sra. María Emilia Morales

Sra. Martha Morales Velásquez y Sr. Martin Kummerow

Sra. Mercedes Ramírez

Sr. Sergio Ramírez y Sra. Tulita Guerrero

The Mark and Kathryn Ford Family Foundation (FunLimon)



Agradecimientos

Este libro no podría haber salido a luz pública sin la generosidad inicial de Linda Haskell y el apoyo decidido e incondicional del cineasta Fernando Somarriba de Valery, que por medio de la Fundación para la Cinematografía y la Imagen (FUCINE) lo ha editado. Tener en manos esta publicación se ha logrado también gracias al patrocinio y complicidad del gobierno suizo a través de la Cooperación Suiza en América Central; y las contribuciones económicas del Centro Nicaragüense de Escritores, los suscriptores de honor y el Foro Nicaragüense de Cultura.

Durante los años de investigación y escritura no se hizo esperar el entusiasmo de las siguientes personas e instituciones: Sergio Ramírez Mercado, quien revisó detalladamente todos los borradores ampliando la información con datos y referencias; Franklin Caldera, que ha dado un seguimiento atento y preocupado por la rigurosidad de la obra, buscando “bajo el cielo y sobre el mar” datos, fechas o nombres para compartirlos; Onofre Guevara por sus rigurosas correcciones; José Andrés Ocón, diseñador gráfico, por su gentilísima paciencia, y a Jessica Nieto, la correctora general.

Asimismo agradezco el apoyo del Departamento de Comunicación de la Facultad de Humanidades y Comunicación de la UCA, en especial al profesor Gonzalo Norori, por su respaldo y gestiones protocolares; al Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA), que me ha permitido consultar su archivo, sobre todo a Lissette Ruiz, directora de la biblioteca, y a las bibliotecarias María Ligia Garay y María Auxiliadora Estrada; al historiador Miguel Ayerdis, por compartir sus descubrimientos históricos y sus valiosos apuntes y manuscritos sobre el imaginario cultural de Nicaragua en los siglos XIX y XX.

Hugo Hernández Oviedo, Bayardo Cuadra, Carlos Tünnermann Bernheim, Nicolás López Maltez y Evelyn Martínez por tomarse el tiempo de remover cada uno su biblioteca y acompañarme en el proceso cronológico con sus importantes testimonios y documentos. El periodista Omar García por la traducción y corrección de materiales, y la editora y poeta Marta Leonor González, por dar su respaldo a esta investigación al abrir espacios para la promoción de la obra en las páginas del suplemento cultural ahora extinto *La Prensa Literaria*.

De igual manera mi reconocimiento por su apoyo al Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) y su director Luis Morales Alonso, y al personal de atención de la Biblioteca Nacional “Rubén Darío”, de la Hemeroteca Nacional “Manolo Cuadra”, en especial en este centro de consulta a los analistas documentales María Cardoza, Gloria Romero, Martha Margil y Ricardo Mendoza; y a la Cinemateca de Nicaragua por medio de Marcio Vargas Arana y Romualdo Alemán. Las bibliotecas “José Coronel Urtecho” en la Universidad Centroamericana (UCA) y “Dr. Roberto Incer Barquero” en el Banco Central de Nicaragua. Los cineastas, historiadores, personajes políticos, actrices, periodistas, actores y críticos de cine que me concedieron entrevistas y han permitido ver y hacer uso de sus álbumes familiares y archivos.

En Costa Rica doy gracias muy especialmente a la escritora María Lourdes Cortés, directora del Fondo de Apoyo al Audiovisual de Centroamérica y Cuba (CINERGIA) y autora del magistral libro *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, por establecerme los primeros contactos en San José y compartir sus entrevistas. A los directores de cine Antonio Yglesias, Óscar Castillo y Mercedes Ramírez, por sus contribuciones a la historia y su gentil hospitalidad, y en el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica a Laura Molina, Roberto García y José Bermúdez. Con gran aprecio mi último agradecimiento en ese país a Isela Morales Galeano, Liddy Barquero y María Emilia Morales, quienes durante mis tres viajes de investigación hicieron de sus casas en Alajuela y Moravia mis bases de operaciones.

Y por supuesto a mi familia en Nicaragua, España, Guatemala, Costa Rica y Estados Unidos, por su respaldo y fraterno abrazo.

Karly Gaitán Morales

Julio de 2014.

Índice

Índice

PRÓLOGO	13
PRIMERA PARTE: Fecundación - Antes de 1895.....	15
Capítulo 1 - Con vida propia.....	17
SEGUNDA PARTE: Gestación - 1896-1937.....	21
Capítulo 1 - Una curiosidad de feria - 1896-1912.....	23
Capítulo 2 - Compartiendo la sala oscura - 1913-1919.....	39
Capítulo 3 - Noches de cine: nostalgia y calle -1920-1931.....	53
Capítulo 4 - El boom - 31 de marzo de 1931 - 31 de marzo de 1931-enero de 1937.....	87
TERCERA PARTE: Una época claroscuro - 1937-1977.....	99
Capítulo 1 - Monumental e implacable - 1937-1940.....	101
Capítulo 2 - Bello y apasionante - 1940-1950.....	105
Capítulo 3 - Del palco a la sala - 1951-1956.....	129
Capítulo 4 - Luces, cámara, acción - 1956-1967.....	139
Capítulo 5 - Tiempos de furor - 1968-1977.....	167
CUARTA PARTE: Nacimiento - 1978-19 de julio de 1979.....	195
Capítulo 1 - Istmo Film, porque los sueños eran posibles - Enero-agosto de 1978.....	197
Capítulo 2 - Frente sur. Todos los caminos conducían a Nicaragua - Agosto de 1978-abril de 1979.....	203
Capítulo 3 - Rumbo a la conquista de un sueño - Abril-19 de julio de 1979.....	209
QUINTA PARTE: Apogeo - 20 de julio de 1979-1984.....	215
Capítulo 1 - Incine - Conquistando el sueño - 20 de julio-agosto de 1979.....	217
Capítulo 2 - La belle époque - Agosto de 1979-1984.....	223
SEXTA PARTE: Tiempos de prueba - 1984-1989.....	291
Capítulo 1 - Una verdadera prueba de fuego - 1984-1989.....	293

SÉPTIMA PARTE: Tiempos de transición - 1990-1996.....	335
Capítulo 1 - ¡Qué locura! ¡Qué capricho! ¡Un cine nacional va a morir! - 1990-1996.....	337
OCTAVA PARTE: De cara al futuro - 1997 - actualidad.....	357
Capítulo 1 - De cara al futuro.....	359
NOVENA PARTE: Y la cinta sigue rodando.....	379
Capítulo 1 - El video: hacia una forma y un lenguaje cinematográfico.....	381
AGRADECIMIENTOS	401
BIBLIOGRAFÍA: Documentos consultados.....	403
ANEXOS	425
Anexo I: Ley 723. ley de cinematografía y de las artes audiovisuales.....	427
Anexo II: Reglamento a la ley 723. Ley de cinematografía y de las artes audiovisuales.....	435

Este libro se terminó de imprimir en Impresión Comercial
La Prensa (Managua), en el mes de Julio de 2014, con
una edición especial numerada de 150 ejemplares.
