



ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

La construcción del relato histórico en el cine nicaragüense contemporáneo: el caso de *Palabras mágicas*

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i1.45730>

Andrea Cabezas Vargas

Universit  d'Angers, l'UA, Fran a. E-mail: andrea.cabezas.vargas@gmail.com

Palavras-chave: Nicaragua, cinema, relato histórico, mem�ria, esquecimento .	A construção do relato histórico no cinema nicaraguense contempor�neo: o caso de <i>Palabras mágicas</i> Resumo: O presente artigo pretende abordar o tratamento da memória histórica a través da subjetividade, centrando-nos concretamente no caso da cineasta nicaraguense Mercedes Moncada. El caso particular de Moncada resulta de grande interesse já que se trata de uma das primeiras jovens cineastas centro americanas a confrontar na tela grande os feitos bélicos – produto da recent� guerra civil que ocorreu na década de 1980 – desde uma perspectiva intimista e crítica, por meio da categoria que Guy Gauthier denomina “ensaio fílmico” (2011). Para isso centraremos nossa análise no documentário <i>Palabras Mágicas</i> (2012) com o objetivo de demonstrar o papel revelador que pode ocupar a subjetividade no relato fílmico e sua flagrante vigência no contexto atual. Ao mesmo tempo trataremos de decifrar como se entrecruzam História, diegese e est�tica dentro do proceso de reconstrução do relato histórico.
Key words: Nicaragua, film, historical narrative, memory, forgetfulness.	The construction of the historical narrative in contemporary Nicaraguan cinema: The case of <i>Palabras Mágicas</i> Abstract: This article looks to address the treatment of historical memory through subjectivity, concentrating on the example of the Nicaraguan director Mercedes Moncada. The specific case of Moncada is particularly interesting as she is one of the first young Central American filmmakers to confront questions of war on the big screen – a result of the recent civil war in the 1980s – from a critical and intimist perspective through the cinematographic category denominated by Guy Gauthier as the “film essay” (2011). For this, we will center our analysis on the documentary <i>Palabras Mágicas</i> (2012) with the objective of demonstrating the revelatory role that subjectivity can occupy in the film’s story and its telling relevance in today’s context. At the same time, we will try to decipher how History, diegesis and esthetics interweave in the process of reconstructing the historical narrative.
Palabras clave: Nicaragua, cine, relato histórico, memoria, olvido.	La construcción del relato histórico en el cine nicaragüense contemporáneo: el caso de <i>Palabras mágicas</i> Resumen: El presente artículo pretende abordar el tratamiento de la memoria histórica a través de la subjetividad centrándonos concretamente en el caso de la cineasta nicaragüense Mercedes Moncada. El caso particular de Moncada resulta de gran interés ya que se trata de una de las primeras jóvenes cineastas centroamericanas en afrontar en la pantalla grande los hechos bélicos –producto de la reciente guerra civil que tuvo lugar en la década de los 80– desde una perspectiva intimista y crítica por medio de la categoría que Guy Gauthier denomina “ensayo fílmico” (2011). Para ello centraremos nuestro análisis en el documental <i>Palabras mágicas</i> (2012) con el objetivo de demostrar el papel revelador que puede ocupar la subjetividad en el relato fílmico y su flagrante vigencia en el contexto actual. Al mismo tiempo trataremos de descifrar �c�mo se entretrejen Historia, diégesis y est�tica dentro del proceso de reconstrucción del relato histórico.
Artigo recebido em: 07/12/2018. Aprovado em: 02/02/2019.	

Desde hace algunos años, el cine y la memoria política parecen haber sellado un pacto contra el olvido así como una forma de compromiso contra un presente desolador¹ (Domínguez 2014).

A inicios de los años 2000 mientras que el cine centroamericano comenzaba a dar los primeros signos de una renovación y un ligero desarrollo, la cineasta nicaragüense Mercedes Moncada realiza su documental *El Inmortal* (2005). En dicha película la documentalista aborda la temática de la revolución sandinista, convirtiéndose en una de las y los primeros cineastas² a abordar el tema de la guerra en civil en Nicaragua, después de la firma del tratado de paz Esquipulas II en 1987. Siete años después del estreno del *Inmortal*, en un contexto visiblemente más favorable para la producción cinematográfica regional, Moncada vuelve a tocar el tema con su película *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012). En este periodo, el cine centroamericano experimenta un pleno auge en la región con nuevas ayudas económicas para la producción regional como CINERGIA, Ibermedia, fondos de ayuda de festivales internacionales y la co-producción. Es así como otros cineastas se atreven a remover el pasado tormentoso de los conflictos bélicos en sus respectivos países. En efecto, *Palabras mágicas* se inscribe en un movimiento no

solamente nacional o regional³ sino más bien en un movimiento mucho más amplio que concierne todo el continente latinoamericano.

Como lo plantea Domínguez Jiménez (2014), en la producción cinematográfica del nuevo milenio numerosos son los jóvenes cineastas en querer volver su mirada al tema de memoria histórica en Latinoamérica. Basta con citar, a título de ejemplo, algunos de los trabajos fílmicos realizados en el Cono Sur para comprender el interés que dichos contextos históricos han provocado en las nuevas generaciones, tales como: *Machuca* de Andrés Wood (Chile, 2004), *Hermanas* de Julia Solomonoff (Argentina, 2005), *El año en que mis padres se fueron de vacaciones* de Cao Hamburger (Brasil, 2006), *Paisito* de Ana Díez (Uruguay, 2008), *Infancia Clandestina* de Benjamín Ávila (Argentina, 2012), *Carne de Perro* de Fernando Guzzoni (Chile, 2013), *El Clan* de Pablo Trapero (Argentina, 2015), *Eva no duerme* de Pablo Agüero (Argentina, 2015) así como la trilogía consagrada al tema de la dictadura en Chile realizada por Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Post Modern* (2010) y *No* (2012). En cada uno de estos trabajos fílmicos se desprenden acercamientos distintos al pasado, así como relatos y estéticas que se inscriben en subjetividades producto de las vivencias de cada uno de los y las cineastas así como de su relación con los hechos históricos

¹ Traducción del autor.

² En los años 90, el cineasta Félix Zurita aborta el tema del pasado reciente del conflicto bélico en Nicaragua con su documental *Nica libre* (1997); posteriormente, en los primeros años del 2000 Peter Torbiörnsson lo hace a través del documental *Los amantes de San Fernando* (2001).

³ En el mismo año, se registran en Centroamérica tres películas sobre el tema de la memoria histórica, una ficción, *Distancia* de Sergio Ramírez (Guatemala), y dos documentales, *El eco del dolor de mucha gente* de Ana Lucía Cuevas (Guatemala) y el documental de Moncada *Palabras mágicas*. Ver la lista de producciones centroamericanas en el 2012 en Cabezas, 2015, p. 442.

planteados.

El presente artículo pretende abordar el tratamiento de la memoria histórica a través de la subjetividad, centrándonos concretamente en el caso de la cineasta Mercedes Moncada, una de las primeras jóvenes cineastas centroamericanas en atreverse a afrontar en la pantalla grande los hechos bélicos –producto de la guerra– desde una perspectiva intimista y crítica, por medio de la categoría que Guy Gauthier denomina “ensayo fílmico” (2011). Para ello centraremos nuestro análisis en el documental *Palabras mágicas*, preguntándonos ¿qué papel juega y cómo se traduce la subjetividad en el relato fílmico? Concretamente ¿cómo se entretajan Historia, diégesis y estética dentro del proceso de reconstrucción del relato histórico?

Génesis de la obra

Después de la Victoria de la revolución sandinista y en el momento en que estalló la guerra entre el FSLN y la contra revolución en Nicaragua, Mercedes Moncada tenía a penas siete años de edad. De padre Nicaragüense y madre española, Moncada nació en España el 15 de junio de 1972, de los ocho a los diecinueve años de edad vivió en Nicaragua y posteriormente en México –donde realizó sus estudios universitarios. Desde su infancia y hasta su adolescencia, Nicaragua había vivido una guerra civil entre el movimiento contra revolucionario –apoyado por las fuerzas secretas de los Estados Unidos– y el gobierno

revolucionario que había tomado el poder expulsando al dictador Anastasio Somoza Debayle y liberando al país de más de treinta años de la dictadura impuesta por la dinastía Somoza⁴. Según el testimonio de la cineasta, a pesar de que en el momento de la guerra era tan sólo una niña y, por ende, demasiado pequeña para comprender la amplitud de la situación y todo lo que estaba en juego en su país, estos acontecimientos marcaron profundamente su vida⁵. Sería años más tarde, y a través del séptimo arte, que Mercedes Moncada buscaría comprender la dimensión real de la situación y trataría de reconstruir los vagos y difusos recuerdos de dicha época. Comprender las causas, las consecuencias y las secuelas de esta guerra fueron el motor que impulsaría dos de sus documentales (*El inmortal* y *Palabras mágicas*).

A los diecinueve años de edad Mercedes Moncada deja Nicaragua para estudiar en México, donde emprende su primer largometraje, mostrando ya una sensibilidad por la realidad social así como por la Historia escrita con “H” mayúscula. En su ópera prima *La pasión de María Elena* (2003), ejemplo de lo anterior mencionado, la cineasta aborda la

⁴ La dinastía Somoza comienza en 1934 con Anastasio Somoza García (presidente en los periodos de: 1937 a 1947 y de 1950 a 1956), quien le cede el poder a su hijo Luis Somoza Debayle (presidente de 1956 a 1963), éste le pasa a su vez el poder a su hermano Anastasio Somoza Debayle, quien gobernó en dos ocasiones, de 1967 a 1972 y luego de 1974 a 1979, hasta que huye del país, tras la toma del poder por parte del FSLN el 19 de julio de 1979.

⁵ Según los testimonios de la cineasta en una entrevista que pudimos realizar a Mercedes Moncada el 1º de agosto del 2012, en el marco del Festival de Cine Internacional Paz con la Tierra en San José, Costa Rica.

realidad indígena en México. Pero no es hasta su segundo largometraje que la documentalista decide afrontar la Historia de su país y más precisamente la época de la revolución y la guerra civil en Nicaragua con el documental *El inmortal*. Este primer acercamiento al tema lo hace desde la perspectiva de dos hermanos a quienes la guerra los llevó a combatir en campos opuestos. Uno de ellos milita y combate para el FSLN, Frente Sandinista para la Revolución Nacional mientras que el otro lucha con el Movimiento Contra Revolucionario. En este primer contacto con la memoria reciente del país, la cineasta abordando la división y la separación familiar –producto de las ideologías políticas e intereses personales que acompañaron la guerra– plantea una analogía entre la historia familiar y la historia de la nación fracturada y dividida. Sin embargo, no es hasta su cuarto largometraje *Palabras mágicas para romper un encantamiento* que Moncada decide tocar el tema desde una visión mucha más cercana, más íntima, más poética.

A pesar de haberse prometido no volver a abordar la cuestión del conflicto armado en Nicaragua, Moncada decide volver a hablar del tema impulsada por una necesidad personal, así lo confiesa la cineasta en una entrevista en 2012:

A inicios de los años 2000, yo comenzaba a regresar más a menudo a Nicaragua a tener cierta distancia sobre lo que pasó en el país, lo que me pasó a mí, a ver la perspectiva de las cosas. Lo que pasó con la revolución, con la guerra. Yo comencé a aceptar algo que muchos de nosotros no

habíamos podido aceptar [...]. El documental [*Palabras mágicas*] está hecho antes que nada para mí (Cabezas, p. 181).

El interés por intentar comprender lo que pasó en su país y por discernir lo que se produjo en el interior de ella misma la llevó a cuestionarse sobre las acciones de aquellos que un día consideró como héroes de la nación –los líderes de la revolución– y a plasmar sus interrogantes en lo que es el primer ensayo fílmico que plantea abiertamente un cuestionamiento al pasado reciente del país. La cineasta intenta responder a una serie de preguntas surgidas en la infancia, pero evadidas o jamás contestadas por los adultos, así como otras interrogantes que le surgirían con la distancia del tiempo y la madurez de la edad adulta. A través de un cuestionamiento mayoritariamente retórico, la cineasta expresa su visión de los acontecimientos históricos. Sin discursos maniqueos, pero con una lúcida visión crítica, el documental plantea y denuncia lo que es para ella una traición a la nación. En efecto, no es producto del azar que el documental sea estrenado un año después de la segunda victoria electoral consecutiva del líder del FSLN, Daniel Ortega. Bajo el contexto de la reelección presidencial el filme abre así una reflexión y una relación directa con el pasado, con los recientes acontecimientos del país, así como con el futuro incierto que cubría al pueblo nicaragüense, tras la tercera elección de Ortega a la presidencia, en el 2011.

Diálogos con el pasado, presente y futuro

Apoyada en una estructura narrativa no lineal, la película se abre con imágenes del lago Nicaragua filmadas exclusivamente para el documental, seguidas por una serie de imágenes del archivo fílmico de Producine – productora de cine dirigida por el mexicano Felipe Hernández y al servicio del dictador Anastasio Somoza Debayle, en el periodo de los años 70. Los 19 planos que componen la secuencia muestran, cada uno de ellos, los años “gloriosos” de la dinastía Somoza. En ellos se observan los bailes, las cenas, los festejos familiares y los desfiles militares al son de la música diegética en inglés que proclama “Managua Nicaragua is beautiful town...” haciendo así evocación al proteccionismo estadounidense que benefició la dictadura Somoza, así como a los lujosos privilegios que gozaba la familia presidencial. Inmediatamente a estas imágenes, le preceden las de los acontecimientos meses antes de la victoria de la revolución, popularmente conocida como el “día cero”. Testimonios desgarradores de madres, padres y niños que narran los hechos sangrientos cometidos por el ejército militar de Somoza, las cámaras muestran los cuerpos rociados con gasolina y calcinados en directo por los militares. Estableciendo una relación estrecha entre causa/y efecto, ante estos hechos le siguen imágenes de la lucha armada por la revolución y luego las de la victoria tanto esperada.

Hasta los primeros 30 minutos el relato parece casi lineal, las imágenes evocan los

acontecimientos de forma cronológica. Posteriormente, la cineasta procede a intercalar imágenes del presente (acompañados de comentarios personales) y el pasado. Para ello, utiliza un amplio abanico de imágenes de archivo entre ellas las ya citadas imágenes del archivo oficial del dictador Anastasio Somoza Debayle. Del mismo modo la cineasta se sirve de varios de los Noticieros de INCINE – Instituto de cine nicaragüense fundado por y para la Revolución en 1979 por el FSLN, bajo el modelo del Instituto de cine cubano ICAIC– como el noticiero n° 5 sobre la campaña de alfabetización dirigido por María José Álvarez y los trabajos fílmicos: *Nicaragua los que harán la libertad* (Bertha Navarro, 1978), *Victoria de un pueblo en armas* (Berta Navarro/ Jorge Denti/ Carlos Vicente Ibarra, 1980) y *La insurrección cultural* (Jorge Denti, 1980). En las imágenes de estos trabajos fílmicos se despliegan un sentimiento de exaltación como lo recalca la voz en *off*: “Después del horror de la guerra, ese momento tenía una atmósfera de realidad mágica, la emoción desbordándose al punto de las lágrimas”. Camiones llenos de jóvenes al servicio de la revolución, los cuales se dirigen a centros de formación en distintas áreas: la alfabetización, la agricultura, la formación militar... La euforia es acompañada de risas y cantos que reflejan la felicidad colectiva, la esperanza de todo un pueblo por ver su país transformarse en una sociedad más justa y llena de oportunidades para todos.

Imágenes más tarde, Moncada nos

demuestra, por medio de las imágenes de archivo, que los resultados no estaban a la altura de las expectativas. Entre idas y vueltas, entre pasado y presente, la cineasta articula un discurso bajo forma de diálogo interior, en el cual se plantea si realmente valió la pena tanto derrame de sangre:

Muerto, muertos y muertos, muertos ya inútiles, inútilmente muertos.

Efectivamente, como lo subraya la documentalista la guerra provocó luchas sangrientas que no dieron los frutos esperados, “la paz nunca llegó” nos dice la voz en *off* de Moncada. Esto provocó una progresiva disminución no solamente de la euforia revolucionaria, sino también de “la pérdida del sentimiento nacionalista de los primeros años”. Las imágenes del presente diegético contrastan con aquellas de los primeros años de la revolución. Las masas de jóvenes, montando en los camiones, llenos de esperanza en sendas a la reconstrucción del país chocan con las imágenes del presente que desvelan una juventud, sin expectativas de un futuro mejor. Jóvenes drogadictos al crack deambulan por las calles de los barrios dispuestos a “vender el alma” por conseguir la droga, pero a cambio de esto se venden al gobierno de Somoza haciendo “el trabajo sucio” según develan las propias declaraciones de los jóvenes ante la cámara de Moncada. Ellos afirman recibir, dinero y comida por parte del gobierno por hacer tareas “no oficiales”, como disturbios y actos violentos

en manifestaciones públicas. Los planos generales muestran las ruinas de empresas que fueron del Estado y que hoy están en ruinas como la empresa azucarera Victoria de Julio (Financiada mayoritariamente por el gobierno cubano, gracias a un aporte de 48 millones de dólares, según lo testifican los propios mandatarios en las imágenes de archivo del discurso oficial de inauguración de la empresa). Asimismo, se observan niños que juegan en los botaderos de basura... dejando ver la pobreza palpable en la que está sucumbida el país, siendo hoy en día el segundo país más pobre de América Latina y “uno de los países menos desarrollados en el continente latinoamericano, donde el acceso a los servicios básicos es un desafío constante”, según datos del Banco Mundial⁶. Las imágenes hablan por sí solas. Los cambios sociales y la “Nicaragua nueva” que proclamaba en los discursos de los primeros años de la revolución (discursos escuchados y observados gracias al material de archivo) nunca llegaron y el país parece seguir afrontando muchos de los problemas sociales que durante la dictadura de Somoza.

Palabras mágicas para romper un encantamiento nos narra así los recuerdos de la infancia de la cineasta y como estos recuerdos se mezclan con el presente. La narración nos transporta a diversos pasajes de una guerra que duró diez años, comenzando desde la victoria

⁶ Sitio oficial del Banco Mundial, actualizado el 8 de octubre 2018. Consultado el 25 de noviembre 2018. URL ://www.bancomundial.org/es/country/nicaragua/overview.

de la Revolución Sandinista el 19 de Julio de 1979, periodo en que Daniel Ortega asume el poder, pasando por la perdida de las elecciones en 1989 hasta el regreso de éste al poder en el 2006 y su reelección en 2011 (después de haber modificado en el 2000 la Reforma de la ley electoral de 1995 para permitir la reelección indefinida, así como el porcentaje mínimo de votos pasando del 45%, según lo estipulada la antigua reforma, a tan sólo el 35% el porcentaje de votos necesarios para acceder a la presidencia⁷). La película evoca la defección del pueblo por parte de la revolución, del FSLN y su líder Daniel Ortega quien sigue hoy en día en el poder después de haber sido reelecto consecutivamente por la vía de las urnas en el 2016, aunque algunos observadores internacionales apuntan a un fraude electoral al haber encontrado centenas de votos quemados en los centros de votación.

Frente a un diálogo interno de sentimientos encontrados que describe la cineasta, se muestra cómo al pasar el tiempo, el sentimiento y su visión por los acontecimientos sucedidos se fue transformando paulatinamente, en medida que fue descubriendo parte de una realidad que desconocía pero que al mismo tiempo no le era completamente ajena: “Lo curioso de las maneras en las que funciona la consciencia humana es que nada de eso me era realmente

extraño o una novedad, sólo cambió mi disposición a verlo y escucharlo”.

Palabras mágicas es una película que no deja indiferente al espectador deseoso por comprender la Nicaragua de hoy día. A través de un viaje íntimo, la cineasta traza más de treinta años de la historia reciente del país buscando comprender el giro político que ha tomado una nación que “lo tenía todo para reconstruirse” con la victoria de la Revolución. Sin embargo, el documental nos revela el revés de dicha revolución, la corrupción, la sed del poder que motiva a los hombres políticos, tanto de derecha como de izquierda, las alianzas y pactos entre políticos de ambos campos para seguir gozando de privilegios. El documental afronta los ideales de la revolución y la realidad del país. ¿Cómo comprender lo que pasó?, se preguntaba la cineasta a los orígenes de su documental. Como ella, muchos otros cineastas –hombres y mujeres– de la región centroamericana se han hecho la misma pregunta con respecto a sus respectivos países de origen. Haciendo pública su necesidad de conocer la verdad, de conocer los acontecimientos que por censura o autocensura las autoridades oficiales así como familiares habían callado o escondido. Una búsqueda legítima que interpela cada vez más a los cineastas, motivados por eso que Kracauer llama el poder de la redención del cine, frente a la realidad material (Kracauer, 2010, p.80).

De la memoria personal a la memoria colectiva

⁷ El porcentaje de 35% no es porcentaje azaroso, ya que en sus dos intentos anteriores por acceder a la presidencia, primero en 1990 y luego en 1996, Daniel Ortega había alcanzado 40, 8% y 37, 7% de los votos totales, al enfrentarse a los candidatos Violeta Barrios de Chamorro y Arnoldo Alemán, respectivamente.

La memoria histórica tiene inevitablemente una gran subjetividad, porque se recuerda desde el presente, a menudo con una carga de afectividad y valoración personal; mientras que la historia debe ser necesariamente objetiva, sometida a las leyes y al rigor científico. Es, por tanto la combinación de ambas (memoria e historia) la que le da su dimensión particular al proceso (Domínguez, 2014).

Como lo plantea Domínguez, consideramos que la reconstrucción de la memoria histórica a través del cine pasa indudablemente por un proceso de subjetividad. El conjunto de trabajos fílmicos de los años 2000 que abordan el tema de la historia reciente en Centroamérica lo hacen a partir de una versión propia de los hechos. No significando por ello una desvalorización de la historia (Rosestons, 1995). En el caso de Moncada, el reencuentro con su país después de años de ausencia trae al presente sensaciones que remueven recuerdos escondidos en lo más profundo de su memoria y quizás del inconsciente mismo: “Estoy otra vez en Nicaragua. La humedad, el calor, el sudor y el polvo traen de nuevo los recuerdos como si no hubiese pasado el tiempo”. Motivada por sensaciones y fragmentos de un recuerdo, la cineasta llega a descubrir pedazos de un núcleo mucho más grande que constituye la historia nacional compuesta por una serie de microhistorias.

Palabras mágicas como otros documentales del siglo xxi en Centroamérica, tales como *Heredera del viento* de Gloria Carrión (Nicaragua, 2017), abordan la historia

colectiva a través del relato personal siendo ambos documentales narrados en la primera persona. En este sentido, cabe señalar que la utilización de la primera persona del singular (“yo”) remplace la primera persona del plural (“nosotros”) utilizado con frecuencia en las películas de los años 80, donde las palabras “pueblo” y “nación” servían frecuentemente para remplazar el término “nosotros”. Vocablo que era utilizado en su momento para buscar la identificación del pueblo con la causa revolucionaria. El uso del “yo” en el documental *Palabras mágicas* evidencia el interés de la cineasta en querer marcar un lenguaje discursivo y una visión subjetiva de la historia nicaragüense, recurso narrativo que además sirve de medio catártico. Como Moncada, Gloria Carrión es una joven cineasta nicaragüense que emprende un viaje por un pasado familiar revelando, a través del dispositivo fílmico, la implicación de sus padres dentro del FSLN conociendo por primera vez una verdad que le fue ocultada durante la infancia y la juventud:

Nací con la Revolución Sandinista (1979-1989) y crecí bajo el miedo y la fascinación por la guerra y el poder militar de EE.UU. Mis padres, Carlos e Ivette, se conocieron durante la lucha antisomocista. Junto a ellos, viví el surgimiento y la caída del sueño revolucionario, del cual nunca más volvimos a hablar (Gloria Carrión, sinopsis de la película).

Como la historia de Carrión o la de Moncada, estas historias personales se cruzan con las de centenas de niño(a)s y adolescentes que en algunos casos conocen

fragmentadamente, o en otros casos desconocen por completo, la tormentosa historia reciente de su país. En este sentido, el trabajo fílmico elaborado por ambas cineastas contribuyen a brindar respuestas —en el mejor de los casos— o por lo menos a sembrar la inquietud cuestionándose sobre un tema que no ha sido abordado abiertamente, entre las generaciones que vivieron la guerra en la edad adulta y aquellas que a penas tienen ecos de ella. En este sentido el silencio se comprende dentro de políticas públicas que, como en el caso de Nicaragua, buscaron hacer borrón y cuenta nueva. A diferencia de otros países como Guatemala, en Nicaragua, como bien lo recuerda Moncada en su documental “no hubo una comisión de la verdad y tampoco hubo un recuento oficial de los acontecimientos”. A cambio, el presidente Ortega emitió en el decreto Ejecutivo 49-2007, en el cual se autonombra Presidente de la “Comisión de Reconciliación, Paz y Justicia”. Dicha instancia “velaría por el cumplimiento de los acuerdos de reincorporación socioeconómica con los desmovilizados de la pasada guerra civil” de los años 80. Sin embargo, dentro de las principales acciones realizadas por la Comisión se encuentra la repartición de latas de zinc, pintura y materiales de construcción por medio de su plan “Techo” destinado a los antiguos miembros de la “Contra”, lo que se puede entender como un intencional interés por parte del gobierno de negociar una “reconciliación” y callar así el pasado.

Por otro lado, para esta generación de

cineastas, la guerra es una experiencia vivida desde la infancia y/o la adolescencia. Esta experiencia a pesar de resultar confusa debido a la corta edad que tenían, dejó secuelas y traumatismo individuales en aquellos y aquellas quienes, sin comprender claramente la situación, eran capaces de sentir y percibir el peligro latente. Moncada confiesa en su documental que de niña estaba obsesionada con las fotografías de los muertos esos “santos martirizados para que yo tuviese un futuro”, según sostenían los discursos oficiales. Los fantasmas de los muertos la asechaban durante años hasta que, según afirma la documentalista, el número creció tanto que terminaron siendo parte de su cotidiano, desapareciendo de su consciente, formando parte de la cotidianidad. Sin embargo, el documental es el vivo ejemplo de que el peso de los muertos no desapareció por completo, quedando en el inconsciente de la cineasta así como en el de toda una generación. Éstos salen a flote a todo lo largo del discurso fílmico bajo las formas de verso y homenaje.

Retomando el tema del pasado reciente, estas jóvenes cineastas no solamente reviven sus experiencias para intentar comprender lo que parece incomprensible: un silencio generalizado sobre hechos atroces; pero sobre todo para tratar de reconstruir los fragmentos de una memoria personal y con ellas recobrar parte de su identidad. El uso de imágenes de archivo y de fotografías de la época de la Revolución Sandinista y de la guerra civil pretende compensar esos vacíos de la memoria

íntima personal y familiar a través de los recursos de una memoria colectiva que fue inmortalizada por algunos cineastas de la época, como Berta Navarro, Carlos Vicente Ibarra, Jorge Denti, María José Álvarez, Ramiro Lacayo, entre otros. Imágenes de archivo que, es de recalcar por nuestra experiencia propia en el 2012, son extremadamente difíciles de obtener en el país, puesto que están custodiadas por el archivo fílmico nacional y al cual el acceso es limitado –por no decir imposible en dicha época–, ya que se necesita una serie de permisos para poder acceder e incluso con ellos es extremadamente difícil ya que las oficinas permanecían siempre cerradas. Del mismo modo, los trabajos fílmicos realizados hoy por estas cineastas servirán en el futuro para esclarecer los dudas y los vacíos que el tiempo empieza a forjar en nuevas generaciones, para las cuales el pasado reciente parece cada vez más lejano. Un pasado que, sin embargo, repercute directamente sobre ellos, sobre sus cuerpos, sus vidas y su futuro. Éste es el caso de los jóvenes universitarios que hoy soy perseguidos y asesinados después de abril del 2018 por el gobierno de Somoza al protestar contra la serie de reformas sociales plateadas por su gobierno. En una forma de ciclo, el pasado, el presente y el futuro del país parecen, como lo planteaba Moncada a través de su filme ensayo en el 2012, estar más que nunca estrechamente relacionados.

Estética del desencanto

El cine se convierte en un agente de historia en la medida que contribuye a una toma de conciencia (FERRO, 1997, p.13).

El agua es el ojo de la tierra, su aparato de mirar al tiempo, nos dice Mercedes Moncada citando a Paul Claudel en el *incipid* del filme. Desde estas primeras líneas blancas sobre un fondo negro, la cineasta abre el enunciado de lo que será un ensayo fílmico que tiene por vocación, como lo anuncia el mismo título del documental, “romper un encantamiento”, el encantamiento de la utopía revolucionaria. La metáfora del ojo, que permite ver, remite al campo de la intertextualidad, el lago es la metáfora viva del tiempo que no pasa, es testigo ocular de un país que no fluye, que parece estancarse y jamás renovarse. Sin embargo, en el plano meta-textual la referencia al ojo, como órgano de la vista, nos invita a pensarlo en el sentido que lo entiende el cineasta ruso Dziga Vertov, con el famoso concepto “cine-ojo” desarrollado en 1919, según el cual el cine permite al hombre ver más allá de lo que vista al desnudo lo deja percibir (Vertov, 1974). La cámara funciona así como una prótesis del órgano humano para permitirle ver aquello que por la familiaridad o la cotidianeidad –en palabras de Kracauer– suele pasar desapercibido (2010). Esta función reveladora de una realidad difícil de percibir, difícil de aceptar es la que nos plantea la cineasta en los 82 minutos que dura el

documental, por medio de una estética cargada de lirismo.

En el primer sentido, el lago cumple una función muy importante dentro de la diégesis. Como elemento simbólico, no es gratuito que el Lago *Xolotlán* abra y cierre el filme. El lago es la metáfora viva del tiempo, testigo de la historia de la nación y a la vez elemento esencial del país. En palabras de la cineasta este elemento simbólico encarna una doble significación. En un primer lugar éste refleja la situación de estancamiento del país. Pero en un segundo lugar, encarna también el sujeto mismo, el ciudadano nicaragüense, que se sienta identificado con el sentir de Moncada: “Yo soy como ese lago que no es un río que corre y que siempre es nuevo, guardo y acumulo”. La analogía entre el lago/país y país/ciudadano nos dibuja la idea de un país, de hombres y mujeres que acumulan –como el lago–, la basura, los desechos de los regimenes corruptos que se han sucedido uno tras otro, sin la posibilidad de renovarse de desprenderse de esos elementos que lo contaminan. Por medio de metáforas, la cineasta dibuja, revela, el panorama estático del país y se plantea e invita al espectador a interrogarse sobre el futuro del mismo. ¿Hacia dónde va Nicaragua? Entre un pasado tormentoso, un presente incierto y el fondo negro del final de filme, Moncada evoca la incertidumbre que sucumbe el país sin ninguna posibilidad de cambio, hasta no deshacerse de esos elementos que contaminan

la nación.

Si bien la poética en el cine centroamericano no es algo novedoso, como bien lo subrayó el cineasta argentino Fernando Birri, ya que el cine centroamericano de los años ochenta se caracterizaba por ser un cine poético-político (CABEZAS, 2015, p. 424) particularmente por la audacia del montaje. Lo que si resulta novedoso en el documental de Moncada es el tono subjetivo, la forma de evocar la historia por medio de la experiencia y el sentir personal. En *Palabras mágicas* el uso de la poética y de las metáforas es particularmente trascendental. Su filme se distingue así de los trabajos de las décadas anteriores por quedar libre de toda instrumentalización. A diferencia de las películas de los años ochenta, que se encontraban al servicio de la revolución, el trabajo de Moncada pretende, por el contrario, romper con los discursos propagandísticos de antaño así como con la imagen heroica que se forjó en torno a los líderes revolucionarios y a las utopías que acompañaron la revolución. La estética poética que se desprende del trabajo de la cineasta recae en la fuerza de las imágenes y el trabajo de denuncia por medio del montaje. Intercalando discursos del pasado con las acciones contradictorias del mandatario Daniel Ortega, Mercedes Moncada deja ver así la incongruencia entre el discurso político y las acciones de un hombre que luchó por derrocar una dictadura pero que hoy día sigue las sendas de lo que un día combatió: el acaparamiento del poder por parte de una familia, el

enriquecimiento personal con los fondos del estado, la distribución de las riquezas en manos de unos cuantos...

En el segundo sentido, la idea del desencantamiento en el documental de Moncada pretende abrir los ojos, como lo planteaba Vertov, para ver una realidad que la propia cineasta se negó a aceptar durante muchos años. Por medio de lo visual, aunque el sonido y lenguaje discursivo contribuyen en fuerte medida, las imágenes poseen la mayor carga o responsabilidad reveladora. El documental recurre así al empleo de correspondencias visuales particularmente para designar el hombre político. Es de notar dos en particular. La primera de ellas se establece por medio de la imagen de los buitres. Se constata su presencia desde el afiche promocional del documental así como a todo lo largo de la película. Éstas aves de rapiña simbolizan los políticos que se aprovechan del país, de sus recursos económicos, vaciando las arcas del estado y aprovechándose del trabajo del pueblo. Según lo plantea Moncada en su documental, éstos líderes han satisfecho sus ansias de poder y han hecho todo para continuar explotando el país, como lo hicieron primeramente el gobierno saliente de Ortega al dejar el poder en 1990:

“Antes de dejar la presidencia prepararon [los altos miembros del FSLN] unas leyes que pactaron con el gobierno entrante, se conoce como la “piñata”. Con el aval de estas leyes, el Frente [sandinista] antes de dejar la presidencia, pactó leyes con

el gobierno entrante, el frente expolió las propiedades del Estado, las privatizó a nombre de miembros del partido, desde enormes extensiones de tierra hasta vehículos pasando por casas y demás. Nació una nueva élite de ricos, antes revolucionarios”.

Del latín *vultur* que proviene del término *vellere*: “arracheur le ravisseur”, el buitre es asociado aquí (de forma visual exclusivamente) a los hombres políticos, esquivando así el discurso formal o el empleo de términos verbales despectivos u ofensivos. No obstante, a través de la metáfora la intensión se hace presente. Como los buitres, los políticos acechan y esperan el buen momento para atacar y alimentarse de los restos humanos, en el sentido amplio y figurado de la palabra. Resultando de esta analogía una metáfora de los hombres corruptos que han sacado provecho de los muertos: de la memoria de Augusto Cesar Sandino (héroe nacional y líder del primer movimiento revolucionario del país a los inicios del siglo XX) y de los centenares de hombres que dejaron sus vidas por la causa revolucionaria. En el nombre y la memoria de éstos muertos heroicos, los miembros del FSLN pretenden según lo deja entender Moncada en el minuto 56’43 defender los intereses del pueblo mientras se enriquecen apropiándose de los bienes nacionales.

La segunda metáfora es visible en la secuencia del minuto 50’28 en la cual observamos un gato negro avanzar, en lo que la puesta en escena deja suponer que se trata de

un desierto. El plano conjunto deja ver la arena, el polvo y el animal. La cineasta establece un paralelismo entre el gato negro y el desierto, como representación de “la soledad” que vive Daniel Ortega tras la fractura en el seno del partido, quedándose aislado después de que muchas de los miembros del partido “le dieran la espalda”. La secuencia avanza y vemos al gato negro acercarse cautelosamente a unos buitres. Esta escena se establece una evidente analogía entre los pactos realizados entre Ortega y Arnoldo Alemán. En las imágenes siguientes vemos la liberación de éste último mientras que escuchamos paralelamente la voz de la cineasta: “Fue así como vengativo con los que lo abandonaron, se acercó a sus nuevos aliados. Pactó con Arnoldo Alemán, lo sacó de la cárcel, sumaron sus fuerzas y estableció con él una relación de mutuo beneficio. De esta manera Daniel Ortega logró volver al poder”. En este sentido, es de recordar que el año 2000 Daniel Ortega acuerda un pacto con Arnoldo Alemán para bajar el porcentaje mínimo de votos para acceder a la presidencia. Esta reforma fue promovida por diputados sandinistas y liberales en lo que se conoce como el pacto “Ortega-Alemán”. El proyecto fue bien acogido por ambos partidos y aprobado por 75 votos a favor y 17 abstenciones. De modo que imagen y narración se confabulan para nombrar, por la vía de la analogía, los actos en contra de la ética profesional tanto de Ortega, de Alemán así como la de los hombres políticos a su

servicio, en beneficio de sus propios intereses. Es así como el filme se puede leer un evidente paralelismo entre los buitres y los políticos se alimentan de los restos de un nación moribunda a causa de la corrupción.

En esta misma dirección, otro elemento relevante de la estética del documental es la introducción de un símbolo del folclore nacional, el cual sirven dentro del discurso narrativo como mediador de la historia. La cineasta recurre a la inserción de la “gigantona”, objeto típico de las fiestas patronales en el país, insertando literalmente su figura lo largo de la película. Este elemento simbólico juega también el papel de espectador a través del paso del tiempo, en este caso espectadora estática, inmóvil, incapaz de reaccionar o de cambiar el curso de los acontecimientos. Como la cineasta y como la mayoría de los nicaragüenses, la gigante es testigo de una historia que le pertenece que forma parte de ella, pero que parece inaccesible. Como lo recalca Moncada hablando en una secuencia dedicada a la fiesta de Santo Domingo, el santo patrono de la ciudad de Managua, y en la cual vemos nuevamente la gigante esta vez en su contexto “natural”. Las imágenes del presente se mezclan con las imágenes de archivo a blanco y negro del mismo festejo —años antes. Estas imágenes del pasado ponen de relieve que nada a cambiado, que todo sigue igual: “Podría ser el primero de agosto de cualquier año atrás, la misma alegría, la misma música, las mismas promesas hechas al santo...” afirma la cineasta.

Esta última frase, bajo el tono del ironía, deja entender que año tras año, mandato tras mandato político, las mismas promesas son hechas a un pueblo. Promesas que jamás se cumplirán, pero que el pueblo (o una parte de él) seguirá creyendo, teniendo fe, la misma fe que tienen a Santo Domingo año a año, por tradición o por verdadera credibilidad. Sin embargo, la gigantona representa mucho más. Según la creencia popular ésta “significa el triunfo de la verdad sobre los errores” (Solórzano, p. 554) de modo que su presencia busca aportar al pueblo una forma de verdad y con ella la pérdida de las ilusiones, haciendo eco con el subtítulo del filme “romper un encantamiento”. Por ende este elemento de la cultura popular, testigo e hilo conductor dentro del filme se puede interpretar como un llamado al espectador nacional que reconocerá en este símbolo un llamado a la búsqueda de la verdad.

Es evidente que el objetivo del documental es la reconstrucción de la memoria, pero una reconstrucción desde de la edad adulta que permite despertar el sentido crítico, del desencantamiento y la denuncia. El mensaje vehiculado pasa con por la sutileza de una voz en *off* que desprende un estilo lírico que marca el tono y la estructura discursiva de la narración. La película marcada por la poesía de sus palabras y la rima, narra hechos inconcebibles e inaceptables con una tonalidad pasivamente impresionante. Cercano al tono y al estilo empleado por el cineasta chileno Patricio Guzmán en documentales tales como

Nostalgia de la Luz (2010) o *El botón de nacar* (2015), donde el cineasta nos narra las terribles consecuencias de la dictadura de Augusto Pinochet, el estilo de Moncada desafía y rompe los patrones fílmicos de narración de los documentales de los años 80 en Centroamérica. Siendo ésta una de las principales diferencias con respecto al tono narrativo marcado por el *Agiprop* (Movimiento estético de agitación propagandística). Con un trabajo entre relato histórico y *ficcionalización* que recrea y traduce el pasado en un lenguaje poético, la cineasta busca interrogarse e interpelar al espectador sobre el pasado, el presente y el futuro del país en una forma de puesta en abismo, que según Ricœur permiten resaltar las potencialidades del pasado histórico (p. 337).

A manera de conclusión podemos decir que la subjetividad en la reconstrucción del relato histórico del documental *Palabras mágicas*, así como en otros documentales contemporáneos sobre la historia reciente de los conflictos bélicos en Nicaragua, ocupa un papel central. Las dos jóvenes cineastas nicaragüenses en haberse atrevido a remover el pasado (Mercedes Moncada y Gloria Carrión) para conocer parte de una realidad de la historia de su país que les fue ocultada –en parte por una voluntad estatal pero en parte también por una voluntad familiar– tienen como eje central de sus relatos la experiencia personal. Al constituir una búsqueda por la “verdad”, una necesidad individual, el relato histórico toma fuerza en intensidad. Con la utilización de la primera persona, Moncada

reivindica por encima de todo su sentir personal, la desilusión hacia una causa que creyó justa y digna. Sin embargo, esta experiencia personal forma también parte de la Historia, la experiencia de Moncada podría ser la experiencia de cualquier otro joven de su generación. Sus miedos, sus dudas, sus interrogantes, su sentimiento de decepción y de traición son sentimientos que comparten una parte de la generación de personas nacidas entre los años 70 y principios de los 80, traduciendo un sentimiento colectivo generacional. La singularidad del documental, y a diferencia de los documentales sobre el tema realizados en las últimas décadas del siglo XX, radica en que Historia, diégesis, poesía y estética se confabulan para crear un entramado fílmico con un sello personal fuera de la politización. La sensibilidad de Moncada permite, a través de un ensayo de denuncia, narrar los hechos desde un relato marcado por el lirismo de sus palabras, el suave tono de sus voz y las metáforas visuales.

Teniendo en cuenta que la recuperación de la memoria histórica es un proceso que comprende elementos fundamentales en el seno de una sociedad, relacionado a la temporalidad humana, el trabajo de esta recuperación es necesaria para forjar una identidad nacional de la cual han sido privados, en parte, las nuevas generaciones en Nicaragua. El redescubrimiento del pasado “(conocer qué pasó) tiene como sentido la proyección hacia el presente (reconocimiento, reparación,

dignificación)” (Martínez, 2009) pero asimismo sirve de base o punto de partida para el futuro. Los procesos emprendidos por jóvenes generaciones de cineastas, como Mercedes Moncada, para la recuperación de la memoria histórica reciente se perfilan, en un siglo XXI lleno de incertidumbres políticas, económicas y sociales, como uno de los principales bastiones para comprender el presente, para romper con la histórica tradición de la desmemoria –una de las principales enfermedades de la sociedad latinoamericana según Galeano– y con ello contribuir a no repetir constantemente errores del pasado. Rescatar de los escombros del olvido una memoria fragmentada, difusa o llena de vacíos –la memoria de la cineasta en primer lugar– es la tarea que *Palabras mágicas para romper con un encantamiento* se dio como objetivo y que en el contexto nicaragüense actual parece pertinentemente necesaria para la Historia como un acto de cuestionamiento.

Referencias

Birri, Fernando. *Fernando Birri: el alquimista poético-político, por un nuevo nuevo cine latinoamericano*, 1956-1991. Madrid: Cátedra, 1996.

Cabezas Vargas, Andrea. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*. Tesis doctoral en Artes (Historia, teorías y prácticas) bajo la dirección de Pierre Beylot y María Lourdes Cortés. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2015.

CORTÉS, María Lourdes, *La Pantalla rota*.

Cien años de cine en Centroamérica, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.

DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, Román. « Sur une certaine fonction politique du cinéma latino-américain: L'étrange cas du regard poignant dans "El compadre Mendoza" de Fernando de Fuentes ». In *Appareil* [En ligne], 14 | 2014, publicado en línea el 22 de diciembre 2014, consultado el 20 de septiembre 2016. URL: <http://appareil.revues.org/2126>; DOI: 10.4000/appareil.2126.

Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. París: Gallimard, 1993 [1977].

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Armand Colin, 2011.

KRACAUER, Siegfried. *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris: Édition Flammarion, 2010.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo cultura económica, 2004.

ROSENSTONE, Robert. "Film-Historia, The Historical film as a real Historie ». In *Film-Historia*, Vol. V, N°.1, p 5-23, 1995.

Solórzano, Porfirio. *The Nirex Collection: Culture in révolution : Nicaraguan Revolution Extracts : Twelve Years, 1978-1990*. Austin, TX : Litex, Volume 8, 1993.

Vertov, Dziga. *Memorias de un Cineasta Bolchevique*. Barcelona: Labor, 1974.