

Radboud Universidad Nijmegen
Facultad de Humanidades

TESINA DE BACHELOR



**Heredera de la revolución sandinista:
un análisis cinematográfico del documental nicaragüense *Heredera del
viento* (Carrión Fonseca).**

Loekie van Dam
S4616502

Departamento de Lenguas románicas
Filología hispánica

Supervisora: sra. M. La Haije
Segunda evaluadora: sra. B. Adriaensen

14 de junio de 2019

Abstract

Erfgename van de Sandinistische Revolutie: een cinematografische analyse van de Nicaraguaanse documentaire *Hereditaria del viento* (Carrión Fonseca).

De afgelopen jaren wordt het ‘perspectief van de kinderen’ die opgroeiden in situaties van politiek geweld steeds vaker geïntroduceerd in de Latijns-Amerikaanse cinema, eveneens in Nicaragua. Met haar documentaire *Hereditaria del viento*, neemt Gloria Carrión de kijker mee naar haar jeugd in de jaren tachtig, gedurende de Sandinistische Revolutie in Nicaragua en de burgeroorlog die daarop volgde. In de documentaire vertelt ze over haar pijnlijke, traumatische herinneringen als kind, waarop ze reflecteert vanuit het heden. Vanwege de beperkte verspreiding van dit soort documentaires, is het aantal studies erover minimaal, met name in Centraal-Amerika.

Het doel van dit onderzoek is het beantwoorden van de hoofdvraag: Hoe benadert Gloria Carrión de nagedachtenis van de Sandinistische Revolutie vanuit haar perspectief als dochter van revolutionaire denkers en strijders in de documentaire *Hereditaria del viento*? Deze studie baseert zich op een theoretisch kader dat bestaat uit het concept ‘postmemory’ van Marianne Hirsch en de ‘1.5 generation’ van Susan Suleiman. Daarbij wordt de kritiek van Beatriz Sarlo op het concept van postmemory in acht genomen. Bovendien zullen ideeën uit de studies “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz” (Johansson & Vergara) en “Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción” (Cabezas Vargas) worden gebruikt.

Om uiteindelijk de hoofdvraag van dit onderzoek te beantwoorden, is er voor het analytische hoofdstuk de volgende deelvraag geformuleerd: Op welke manieren is de spanning tussen, aan de ene kant, de persoonlijke ervaringen van de filmmaakster, en aan de andere kant, het idee van een collectieve herinnering benadert, gedurende het benaderen van de nagedachtenis van de Sandinistische Revolutie vanuit het perspectief van een dochter van revolutionaire denkers en strijders? De cinematografische analyse zal worden uitgevoerd op basis van een selectie van filmtechnieken die worden uitgelicht in “Filman los hijos.”. Deze selectie zal worden uitgebreid met een aantal cinematografische middelen die Peter Verstraten in zijn *Handboek Filmnarratologie* bespreekt.

De analyse zal onder andere ingaan op de manieren waarop de documentaire het gemedieerde karakter van de herinneringen van Carrión belicht (o.a. aan de hand van het beeld en geluid van een diaprojector). Daarnaast zullen een aantal filmfragmenten worden bestudeerd

waarin de spanning tussen, enerzijds, de persoonlijke ervaringen van Carrión en haar ouders en, anderzijds, het idee van een collectieve herinnering naar voren komt.

Sleutelwoorden: *Hereditaria del viento*, cinematografische analyse, postmemory, generation

1.5, Sandinistische Revolutie

Índice

Abstract	1
Índice	3
Introducción	4
1. Elaboración del caso	7
1.1 Contexto histórico y actual	7
1.2 Resumen del documental	8
1.3 Recepción del documental	9
2. Marco teórico y metodología	11
2.1 Marco teórico	11
2.2 Metodología	15
3. Análisis cinematográfico	16
3.1 Himnos revolucionarios	16
3.2 Proyector, sueños y pesadillas	17
3.3 Fantasmas y silencios	19
3.4 Entrevistas con los padres	20
3.5 Entrevistas con los Contra	23
3.6 Imágenes del agua	24
Conclusiones	26
Referencias	28

Introducción

Últimamente, el fenómeno de “la perspectiva de los hijos” ha recibido un interés más grande en Centroamérica, particularmente en el cine centroamericano. Ejemplos de producciones documentales relacionadas con dicha perspectiva son: *La asfixia* dirigida por la guatemalteca Ana Isabel Bustamante, *¿Dónde estás?* de la costarricense Maricarmen Merino y *Los ofendidos* realizada por la salvadoreña Marcela Zamora Chamorro. Un documental que también corresponde a esta enumeración es *Heredera del viento* dirigido por la cineasta nicaragüense Gloria Carrión Fonseca, que será estudiado en este trabajo. Lo que tienen en común esas cuatro producciones centroamericanas es el hecho de que cada una es dirigida por una hija que forma parte de la “generación una y media” (Suleiman 277). O sea, no son realizadas por o desde la perspectiva de las personas que participaron activamente en los enfrentamientos armados en Centroamérica en la segunda mitad del siglo XX, como los militantes revolucionarios, sino por sus hijos que pasaban su infancia en esa época. Esa nueva generación de cineastas ofrece una reflexión personal desde la perspectiva adulta en combinación con sus recuerdos infantiles acerca de dicho periodo histórico, mediada por material de archivo y álbumes fotográficos familiares. Estos documentales renuevan los debates sobre la memoria en las sociedades centroamericanas. Carrión Fonseca, la realizadora de *Heredera del viento*, presume explorar “los espacios vacíos de memoria” (List 306), refiriéndose a la perspectiva de los “hijos de la revolución” (310) que ha sido poco considerada en el contexto centroamericano, donde ha predominado la mirada de los revolucionarios.

“A pesar del interés histórico-social que el cine centroamericano posee, es de notar que la visibilidad que este ocupa es un espacio ínfimo tanto en la escala nacional, regional como internacional”, plantea Andrea Cabezas Vargas en su artículo sobre el cine centroamericano contemporáneo (36). La ausencia de una “cuota de pantalla” complica la visibilidad (Cabezas Vargas 36). O sea, *Heredera del viento* y otras producciones cinematográficas con una temática similar tienen una difusión limitada. La dispersión dificultada resulta en una baja cantidad de estudios sobre este documental. En el artículo “Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción”, la misma Andrea Cabezas Vargas sí menciona el documental de Carrión en el marco de una enumeración de documentales nicaragüenses (26), pero solamente con el objetivo de presentar el desarrollo del cine centroamericano. En otros términos, no realiza un análisis detallado del documental (ni del cine nicaragüense), sino que sólo ofrece una visión general de la evolución del cine contemporáneo de Centroamérica de los años setenta del siglo XX hasta el presente. El análisis cinematográfico

de *Heredera del viento* que se presentará en este trabajo propone contribuir al estudio sobre el cine centroamericano reciente.

Asimismo, en el documental de Carrión, la directora invita al espectador a adoptar una mirada renovada con respecto a la revolución sandinista; una perspectiva mediada por la tensión entre lo personal y lo colectivo. Esto quiere decir que el enfoque del documental es personal, o sea, las experiencias y los recuerdos que la cineasta nicaragüense relata, así como el material privado que ella utiliza ponen énfasis en el ámbito íntimo y familiar. Por otro lado, al introducir la perspectiva de los hijos de la revolución, Carrión pretende representar la experiencia colectiva de los hijos que según ella, hasta ahora, no ha sido considerada. De esa manera, el documental contribuye al debate sobre la memoria de la revolución sandinista que, en el contexto actual nicaragüense, es de suma relevancia. Esto nos lleva a la pregunta principal de esta investigación: ¿Cómo se aborda la memoria de la revolución sandinista desde la perspectiva de la hija de revolucionarios en el documental *Heredera del viento* de Gloria Carrión?

Con el fin de responder esta pregunta de investigación, se ha dividido el trabajo en tres capítulos. Se comenzará en el primer capítulo con un resumen del contexto histórico de la época en la que Carrión se enfoca en su largometraje *Heredera del viento*: la revolución sandinista, la guerra civil con los ‘Contra’ y la actualidad. Luego, se ofrece un resumen del documental mismo, para que el lector de esta investigación lo pueda situar dentro del contexto histórico y vincularlo al contexto actual en que se ha realizado el documental. Asimismo, se estudiará la recepción de la obra, analizando qué se plantea sobre el documental en las reseñas, para luego dialogar con ellas.

En el segundo capítulo del trabajo, se elaborará el marco teórico, para contestar a la siguiente subpregunta de investigación: ¿Cuáles son las técnicas cinematográficas recurrentes en los documentales que abordan la memoria desde la perspectiva de los hijos? Primero, se discutirá el concepto de la ‘posmemoria’ (Hirsch) y la noción de la ‘generación una y media’ (Suleiman). Estos términos fueron introducidos en el contexto de los estudios sobre el holocausto, pero han sido traducidos al contexto latinoamericano (Sarlo, entre otros). El vínculo entre estas nociones y la perspectiva de los hijos ya ha sido abordado en investigaciones sobre el cine latinoamericano, sobre todo en el Cono Sur. Por ejemplo, en un estudio sobre dos documentales chilenos, titulado “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz” (Johansson & Vergara). Este artículo, además, introduce el concepto del testimonio audiovisual en relación con la perspectiva de los hijos; una idea que se retomará en esta investigación. Sin

embargo, existen pocas investigaciones sobre la perspectiva de los hijos en el contexto centroamericano, puesto que sólo muy recientemente se ha introducido en el cine (y la literatura) de Centroamérica. Aunque el antemencionado trabajo de Cabezas Vargas sí menciona la memoria como tema recurrente en el cine centroamericano contemporáneo y se refiere al documental de Carrión, no entra en detalles sobre él ni sobre la perspectiva de los hijos. La parte metodológica de este estudio se basa principalmente en el manual de la narratología cinematográfica, *Handboek Filmnarratologie* (Verstraten). Este manual describe algunos medios filmicos que también son estudiados por Johansson y Vergara en su investigación antemencionada (banda sonora, el montaje, voz en off). Según Johansson y Vergara, estos recursos filmicos son recurrentes en documentales que abordan la memoria desde la perspectiva de los hijos. Entonces, el manual de Verstraten permite ahondar los recursos que ellas han discutido así como agregar otras técnicas cinematográficas que son relevantes para el análisis de documentales de este carácter.

En el tercer capítulo se realizará el análisis cinematográfico del documental *Heredera del viento*, centrado en las técnicas cinematográficas mencionadas en el estudio de Johansson y Vergara, así como las seleccionadas del manual de Verstraten. El análisis explora la siguiente subpregunta de investigación: ¿De qué maneras se aborda la tensión entre lo personal y lo colectivo en el documental de Carrión, al versar la memoria de la revolución sandinista desde la mirada de una hija de revolucionarios?

En el último capítulo, se presentarán las conclusiones. Se formulará una respuesta a la pregunta principal de este trabajo, tomando en consideración los resultados del análisis cinematográfico.

1. Elaboración del caso

1.1 Contexto histórico y actual

El símbolo y el precedente directo de la revolución sandinista es la batalla del general Augusto Sandino (1927-1933), un héroe nacional de Nicaragua que, apoyado por un ejército formado por campesinos y trabajadores, luchó contra la ocupación militar de los Estados Unidos en Nicaragua, bajo el pretexto de asegurar la paz y democracia en el país. Después de su victoria, Sandino fue traicionado, capturado y ejecutado por orden de Anastasio Somoza García, general de la Guardia Nacional (la GN, que fue apoyado por los Estados Unidos), y el antiguo presidente José María Moncada en 1934. Tres años después, en 1937, Anastasio Somoza García tomó el poder por medio de un golpe de estado. De este modo arrancó la dinastía somocista. La alianza con los Estados Unidos y el control completo de la GN garantizaron el “trono” totalitario a Somoza, donde políticos opositores fueron oprimidos a través de métodos de terror (incluyendo a veces ejecuciones masivas). En 1967, Anastasio Somoza Debayle tomó el poder, continuando la represión dictatorial de sus antecesores. (“Sandinista Revolution”)

La represión de la población nicaragüense por parte del régimen de los Somoza resultó en la creación de un movimiento guerrillero en 1961, que pretendía derrotar la dictadura. De esta manera, nació el Frente Sandinista de Liberación Nacional (el FSLN), que llevaba el nombre del héroe nacional Augusto Sandino, formado por un grupo de intelectuales y voluntarios y dirigido por Carlos Fonseca. Campesinos, estudiantes e incluso grandes propietarios se unieron de forma activa o como cómplices al movimiento, apoyando la ideología “anti-somocista” y las ideas revolucionarias. En junio de 1979, los combatientes del FSLN se congregaron en Managua y una huelga general fue organizada con la participación de trabajadores y empresarios, como signo de odio y resentimiento contra la dictadura. Pese al ataque poderoso de Somoza, no se podía detener el FSLN y, una por una, se fueron liberando las ciudades del control del dictador. (“Sandinista Revolution”)

El 17 de julio, Somoza, sus cómplices y los líderes de la GN huyeron del país y dos días después, el 19 de julio, la GN se rindió. Ese día, miles de guerrilleros y habitantes se juntaron en la Plaza de la República en Managua, celebrando la caída definitiva de la dinastía somocista. Se creó la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional de Nicaragua, formada por cinco miembros, entre ellos líderes sandinistas, como Daniel Ortega (el presidente actual de Nicaragua). Nacionalizaron los bancos y expropiaron las propiedades de la familia Somoza y sus aliados. Asimismo, organizaron la Cruzada Nacional de Alfabetización, reduciendo la tasa de analfabetismo de un 53% hasta un 12%. (“Sandinista Revolution”)

Los Estados Unidos no aprobaron las características de izquierda del nuevo gobierno nicaragüense, debido a las semejanzas con el régimen de Fidel Castro en Cuba. Por consiguiente, arrancaron un bloqueo económico y ofrecieron apoyo financiero a los remanentes de la Guardia Nacional, que se establecieron en Honduras, Costa Rica y Miami. El gobierno estadounidense comenzó con la organización de la denominada “Contrarrevolución Nacional”. Su ejército era conocido como “La Contra” que reestableció la guerra en Nicaragua. A lo largo del tiempo, Nicaragua fue destruida y consumida gradualmente por la guerra, con víctimas numerosas. (“Sandinista Revolution”)

En 1988, después de un ataque fuerte del gobierno hacia los Contra, la negociación de la paz comenzó y, en el próximo año, el gobierno sandinista firmó el acuerdo en que plantearon que habrían elecciones nacionales en 1990. En esas elecciones, los sandinistas fueron derrotados. Sin embargo, el líder sandinista, Daniel Ortega, resultó reelecto en 2006 como presidente, después de tres elecciones perdidas. (“Sandinista Revolution”)

No obstante, últimamente han salido noticias sumamente críticas con respecto al presidente, destacando el cambio del anterior líder sandinista, en cuanto a su forma de gobernar. Los informativos consisten en acusaciones de fraude en los votos de las elecciones, la represión de protestas y la violencia de la policía y milicia pro-Ortega. El antiguo líder revolucionario que pretendía liberar al pueblo nicaragüense de la dinastía somocista en los años 1970 ahora se ha convertido en el personaje contra el que antes luchó, un dictador. (Ramos & Peña)

1.2 Resumen del documental

Nicaragua, 1979. En *Heredera del viento* (Carrión Fonseca) la cineasta nicaragüense lleva al espectador a su infancia, a la época en que se derribó la dictadura de los Somoza (1937-1979) después de lo cual los sandinistas asumieron el poder. Así, la Revolución Sandinista nació. De niña, Gloria consideraba a sus padres como “dos superhéroes” (Carrión Fonseca, 00:05:34 – 00:05:48), sobre todo porque estaban en el frente de batalla durante el golpe de estado y la guerra civil siguiente. Sin embargo, la documentalista pretende mostrar que ser como un superhéroe tiene un precio. La revolución era como la obra de toda una vida para los padres Carrión que, por lo tanto, desatendieron a sus hijos. A más de treinta años de la fecha del 1979, la hija, entretanto adulta, rodea su cámara mientras les plantea los temas sensibles a sus padres. Todo esto genera honestos a la vez que penosos intercambios: diálogos sobre las torturas que sufrieron los padres de Gloria, la muerte trágica de su tío, la incertidumbre, las desilusiones y la paternidad que continuamente relegaron a segundo plano. Es un documental personal que pretende representar una experiencia colectiva a la vez, guiado por la voz en off de Gloria que

reaviva los recuerdos de la niñez, apoyándose no sólo en las fotos y otros documentos familiares, sino también en material archivístico, como videos, imágenes, periódicos y grabaciones.

1.3 Recepción del documental

En el periódico canadiense, *The Georgia Straight*, Adrian Mack plantea que, entre otro, el documental pronto se pone “agitador” por la ligereza que está presente durante todo el filme. El reseñista expresa su postura escéptica con respecto al espacio limitado que Carrión presta a las entrevistas con antiguos miembros y familiares de los Contra, que tendrían que presentarse “reveladoras”. Compartiendo la opinión de Mack en cuanto a las entrevistas con los antiguos contrarrevolucionarios, Ampié resalta que la secuencia provoca miles de preguntas que quedan sin respuesta. A pesar de esta crítica, el autor declara que esto no podría disminuir la fortaleza del reclamo generacional que pretende hacer este documental. Asimismo, destaca brevemente el contraste entre las imágenes del pasado y del presente, diciendo que las vistas de las ruinas de Managua le parecen “un detalle hermoso que sugiere la fusión – y confusión – de lo personal con lo histórico”. Armando Quesada Webb opina que el largometraje de Carrión merece reconocimiento, pero trata de abordar demasiados temas diferentes a la vez que, por lo tanto, resultan incompletos, como la historia amorosa de sus padres, las entrevistas con los contrarrevolucionarios y la trama política. Encima, el crítico siente que la cineasta intenta hacerse la víctima por un desvío melodramático al final. Termina su reseña con la siguiente frase: “Es una película que se disfruta, pero cuya ‘tibiez’ política y problemas de enfoque le impiden haber sido mejor”.

Estas reseñas engloban temas clave que se relacionan a la pregunta principal de esta investigación, planteada en la introducción: ¿cómo se aborda la memoria de la revolución sandinista desde la perspectiva de la hija de revolucionarios en el documental *Heredera del viento* de Gloria Carrión? La crítica que se presenta en cada reseña es la del reducido espacio que la cineasta ofrece para la voz de los Contra en el documental, lo cual suscita preguntas sobre la memoria y el silencio: ¿quiénes tienen el derecho de hablar? y ¿la memoria de quién se presenta y cuál se excluye? Además, llama la atención el comentario de Ampié, destacando el “reclamo generacional” de este filme. Se puede vincular este asunto a la pregunta del capítulo analítico: ¿de qué maneras se aborda la tensión entre lo personal y lo colectivo en el documental de Carrión, al versar la memoria de la revolución sandinista desde la mirada de una hija de revolucionarios? Asimismo, Webb plantea que en la última escena del largometraje, la documentalista intenta hacerse la víctima por un desvío melodramático. No obstante, también

se podría considerar este giro como un intento de visualizar, haciendo uso de recursos filmicos, una parte del proceso de la memoria. Concluyendo, las reseñas ofrecen opiniones y pautas interesantes sobre las que se entrará más en detalles en el análisis cinematográfico del documental, en forma dialógica.

2. Marco teórico y metodología

2.1 Marco teórico

El concepto de la ‘posmemoria’ fue introducido por la profesora rumana Marianne Hirsch en el contexto del Holocausto para describir la relación que sostienen personas de una generación con las experiencias traumáticas de la generación de sus antepasados. En otros términos, son experiencias traumáticas que solamente son “recordadas” por esta ‘segunda generación’ a través de las historias, imágenes y conductas de la primera generación, con las que crecían (Hirsch 106). Según la autora, la posmemoria se distingue de la memoria “ordinaria” por el hecho de que las experiencias fueron mediadas, lo que daría lugar a un “discurso fragmentario e imaginario” (Paz Oliver 118). Además, la posmemoria ofrece más espacio a la dimensión individual y emotiva de la memoria traumática, poniendo énfasis en su carácter subjetivo. (Hirsch 106).

La noción de la ‘segunda generación’ (los hijos que nacieron inmediatamente después de la guerra, cuyos padres sobrevivieron el Holocausto en Europa) ya es un concepto bastante estable y familiar en los estudios de la memoria. Existen otros teóricos que han discutido y matizado esta noción, como Susan Robin Suleiman, que ha introducido el concepto de la ‘generación una y media’. Con este concepto, Suleiman se refiere a los hijos que sobrevivieron el Holocausto, que eran demasiado jóvenes como para tener la comprensión adulta de lo que les estaba ocurriendo, pero tenían una edad suficiente como para estar ahí durante la persecución de los judíos por los nazis. Esta generación se caracteriza por una experiencia de desesperanza y perplejidad prematuras. La perplejidad prematura tiene que ver con el hecho de que el trauma tuvo lugar antes de la formación de una identidad estable, que se asocia con la adultez, y en algunos casos, antes de la formación de una conciencia de sí mismo. Paradójicamente, esa “perplejidad prematura” con frecuencia fue acompañada por una madurez prematura: tenían que actuar como si fueran adultos, mientras que aún eran niños. (Suleiman 277)

En el análisis de *Herederas del viento*, se tomará en cuenta el punto de vista de Suleiman sobre la generación una y media, considerando que la documentalista en realidad estaba ahí durante la Revolución sandinista, pero, como lo propondría Suleiman, no tenía la edad suficiente para comprenderla como una adulta. Desde la perspectiva de una persona de la ‘generación una y media’ la nicaragüense ofrece una revisión crítica de la memoria sobre la Revolución sandinista.

El concepto de la posmemoria se ha trasladado hacia el contexto latinoamericano, para aportar al debate sobre la memoria de la represión en Latinoamérica y las maneras de

representarla. La argentina Beatriz Sarlo ha dedicado un capítulo de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005) a la revisión crítica del concepto de la posmemoria, la cual se considera como una de las críticas más convincentes (Paz Oliver 119). Sarlo plantea que no debería haber una diferencia definida entre lo que se entiende generalmente por la memoria y el concepto de la posmemoria. En su opinión, la memoria y la posmemoria son igualmente vicarias, fragmentarias y mediadas. Además, destaca que la posmemoria lleva a cabo las mismas finalidades que la memoria, o sea: “fundar un presente en relación a un pasado” (Sarlo 135). Meramente pondría de relieve la subjetividad, pero, según Sarlo, esto no supondría una diferencia significativa que justificara la introducción de este nuevo concepto en los estudios de la memoria.

Aunque se entiende la crítica de Sarlo y se comparte su posición de que no habría una diferencia categórica entre la memoria y la posmemoria, se ha decidido utilizar el concepto de la posmemoria para el análisis de *Heredera del viento*. Como expresa Paz Oliver, se puede aplicar este concepto a la memoria de los hijos, con la condición que se repare en la especificidad de la posmemoria. Es decir, hay que destacar qué aspectos de este concepto son de relevancia para el análisis. En el análisis de *Heredera del viento*, será relevante la idea del carácter mediado de la posmemoria, sobre el que habla Hirsch. Asimismo, se analizará cómo el documental destaca el carácter subjetivo y personal de la memoria a la vez que pretende representar a una generación (de los hijos de la Revolución sandinista), haciendo uso de material de archivos públicos y familiares (como fotografías, documentos, discursos oficiales) y relatando recuerdos infantiles personales.

El lazo entre la posmemoria y la perspectiva de los hijos ya ha sido investigado en estudios sobre el cine latinoamericano, especialmente en el la región conosureña, por ejemplo en la investigación de Johansson y Vergara: “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz”. Este estudio destaca unos principios de la narratología cinematográfica que son de relevancia para el análisis del documental de Carrión, los cuales luego se explicarán, contestando a la pregunta principal de este capítulo: ¿Cuáles son las técnicas cinematográficas recurrentes en los documentales que abordan la memoria desde la perspectiva de los hijos? Asimismo, el artículo introduce la noción del “testimonio audiovisual” en relación con la perspectiva de los hijos.

Según las autoras de “Filman los hijos,” los testimonios audiovisuales producidos por los hijos representan un nuevo punto de vista de expresión y practican una variedad de técnicas, realizando una exploración individual de la memoria que asimismo pretende abarcar la

experiencia colectiva de los hijos que crecían durante las dictaduras conosureñas (Johansson & Vergara 91). Por medio de este tipo de testimonios, emergerían narraciones más contemplativas y personales, pronunciadas por el “yo”, es decir, por directores que estaban envueltos de cierto modo en un periodo de opresión en Latinoamérica. En ellas, se trata de construir nexos entre la memoria individual y la colectiva; componer lo íntimo en lo colectivo. En otras palabras, se encuadra la experiencia individual de un hijo desde el ámbito íntimo en la experiencia colectiva de los hijos que se criaron durante el periodo de opresión en Latinoamérica (de dictadura, guerra, genocidio, etcétera). Pese a la utilización de material de archivo oficial, no se presentan opiniones expertas para relatar el pasado, sino que se expresa el carácter subjetivo de la memoria. Las autoras de “Filman los hijos” citan a Nelly Richard, una teórica cultural, destacando que para practicar la memoria, hay que “evitar que la historia se agote en la lógica del documento (el realismo denunciante que no admite juegos transfiguradores de significaciones) o el monumento (la contemplación nostálgica de lo heroizado, la reificación del pasado en bloques conmemorativos que petrifica el recuerdo como material inerte)” (Johansson & Vergara 100). Se supone que, por estar relacionados con el testimonio, este tipo de documentales obtengan una noción de verdad. En otros términos, estos documentales pretenden mostrar otro lado de la historia; en este caso, las experiencias personales de los hijos. No obstante, las escritoras de este artículo opinan que “tanto la falta de un espacio social de reconocimiento como la demarcación del relato en torno a lo familiar limitan el trabajo de memoria a lo privado” (Johansson & Vergara 104). En otros términos, hay que tener en cuenta que este tipo de documentales, en general, exclusivamente presentan la experiencia individual de un hijo. De acuerdo con la perspectiva de Johansson y Vergara, es importante adoptar una postura crítica con respecto a lo relatado, ya que no se puede partir de una sola experiencia para la representación de lo colectivo.

La pregunta que guiará la parte analítica de esta investigación es la siguiente: ¿De qué maneras se aborda la tensión entre lo personal y lo colectivo en el documental de Carrión, al versar la memoria de la revolución sandinista desde la mirada de una hija de revolucionarios? Para contestar esta pregunta es relevante incorporar el concepto antemencionado del testimonio audiovisual relacionado a la perspectiva de los hijos, considerando que Carrión también narra desde el “yo”, para ofrecer una revisión crítica sobre el pasado como una hija de revolucionarios sandinistas. Además, el testimonio audiovisual pretende establecer un vínculo entre la memoria individual y la colectiva, lo que la cineasta también intenta hacer con su documental.

Se ha seleccionado una serie de recursos fílmicos, mencionados en el artículo de Johansson y Vergara, que servirán como punto de partida para el análisis cinematográfico del

documental nicaragüense *Heredera del viento* de Gloria Carrión Fonseca. La primera técnica es el uso de la voz en off del realizador mismo. Luego, es relevante para este trabajo el hecho de que los directores aparecen ante la cámara. Además se tomará en consideración la muestra de una pluralidad de formatos cinematográficos, como el Súper-8, 16 milímetros, material de prensa y la “resemantización” del archivo familiar. Según Johansson y Vergara, el uso de las técnicas antemencionadas darían cuenta de una “búsqueda formal en cuanto a la articulación de la experiencia” (Johansson & Vergara 96). Otra técnica cinematográfica que será de relevancia en relación con el análisis de *Heredera del viento* es la banda sonora y, asimismo, los recurrentes silencios. Encima, se estudiará el cambio entre diferentes planos y las tomas en exteriores, lo cual otorga espacio a la puesta en escena del trabajo de la memoria de los familiares. Además, se tomará en cuenta la puesta en escena de la víctima infantil, que introduce un nuevo punto de vista testimonial. Asimismo, es importante considerar el montaje del largometraje.

Hasta el día de hoy, como se ha mencionado en la introducción, los documentales centroamericanos de los hijos tienen una dispersión limitada. Asimismo, los estudios sobre producciones cinematográficas que introducen la perspectiva de los hijos en el contexto centroamericano (Grinberg Pla, Sanabria, Madriz Rojo y Sáenz Leandro, entre otros) se centran sobre todo en películas de ficción, en vez de documentales. En “*Princesas rojas. La memoria de la lucha sandinista desde la mirada de sus hijas*” (2014), por ejemplo, Valeria Grinberg Pla se enfoca en la articulación del trauma de la guerra desde una perspectiva infantil en la película de la cineasta costarricense Laura Astorga Carrera. Por su parte, el estudio de Cabezas Vargas: “Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción” presenta un esbozo del desarrollo del cine centroamericano, comentando también una serie de producciones documentales (desde los 1970 hasta los 1980 y desde 2000 hasta 2017). Menciona, entre otros, el tema de la memoria de la revolución en Nicaragua y destaca unos documentales, incluyendo el de Gloria Carrión Fonseca, *Heredera del viento*. Sin embargo, la autora no entra en detalles sobre el concepto de la posmemoria y la perspectiva de los hijos, que, como se ha explicado anteriormente, son de relevancia para el análisis de este documental. Haciendo uso de estos conceptos en el análisis de *Heredera del viento*, el presente trabajo pretende contribuir al debate sobre la memoria en el cine centroamericano actual.

2.2 Metodología

Como se ha mencionado antes, el marco teórico del artículo de Johansson y Vergara se basa en la narratología cinematográfica. Los recursos que ellas han utilizado para analizar los documentales sirven como punto de partida para este trabajo. Asimismo, el libro *Handboek Filmnarratologie* de Peter Verstraten permite profundizar los recursos que ellas han mencionado así como añadir otros recursos que son relevantes para este discurso. El manual de Verstraten traduce la teoría de la narratología literaria a la narratología cinematográfica, destacando el carácter distinto de estos dos medios. Un filme no sólo consiste en texto y palabras, como una obra literaria, sino también en sonido e imágenes. Verstraten toma esta diferencia entre la obra literaria y el filme como la base para la exploración de la relación entre los distintos recursos de la cinematografía, como el montaje, la *voz en off*, el flashback, la focalización visual y auditiva, etcétera. El autor aclara estos principios de la narratología por medio de una selección de películas distintas.

El primer recurso que se quiere discutir es la banda sonora, lo que tiene que ver con todo lo que el espectador del documental escucha o no escucha: la música (intra- o extradiégetica), los silencios, los sonidos entorno, la respiración, el ruido, etcétera. Todo lo que un director deja escuchar, añade algún efecto o significado al filme. Verstraten plantea que la historia de un filme se define por un “contrato” audiovisual, o sea, existe una interacción entre la imagen y el sonido (147-148). Como se ha mencionado antes, el análisis de *Heredera del viento* se enfocará en el significado de los recurrentes silencios, pero también en el de los himnos de combate. La banda sonora en combinación con la voz en off forma parte de la narración auditiva. Verstraten plantea que la banda fotográfica se adapta al monólogo de la voz en off, es decir, lo que se escucha guía la interpretación de lo que se ve (Verstraten 130). Luego, se tendrá en cuenta la puesta en escena, es decir, ¿quién y qué se ve en la(s) toma(s) y qué quiere relatar este conjunto; qué es su impacto narratológico? (Verstraten 59-60). Además, se estudiará el montaje del documental, lo que intenta guiar la interpretación del espectador, por ejemplo, al intentar generar empatía hacia los personajes (Verstraten 92). Finalmente, se centrará en los cambios entre los diferentes planos en análisis del documental. ¿Qué efecto tiene una toma en exterior, un primer plano, un plano medio, etcétera? El cambio entre planos puede servir para mostrar la ubicación al espectador y para añadir un efecto dramático o de tensión (Verstraten 55-56, 72-74).

3. Análisis cinematográfico

En el documental de Carrión, *Heredera del viento* (2017), se puede observar varios temas y técnicas cinematográficas reiterativos que son relevantes para la pregunta de investigación de este capítulo: ¿De qué maneras se aborda la tensión entre lo personal y lo colectivo en el documental de Carrión, al versar la memoria de la revolución sandinista desde la mirada de una hija de revolucionarios? Este análisis se centrará en una selección de asuntos y recursos filmicos vinculados a esa tensión.

3.1 Himnos revolucionarios

Primero, resulta interesante la utilización de los himnos revolucionarios, tanto intradiegticos como extradiegticos. Según Verstraten, se puede introducir la música para situar una historia en el tiempo. En el caso de este documental, se introduce este tipo de himnos para generar una sensación de la época histórica de la revolución sandinista de los años setenta y ochenta en Nicaragua (154). En *Heredera del viento*, cada vez que se inserta una canción revolucionaria extradiegtica, esta es acompañada por material archivístico (fragmentos televisivos de discursos, combate, manifestaciones y funerales). A su vez, es notable que la música de los himnos se apague lentamente, cada vez que se deja de mostrar el material archivístico. En otras palabras, la función de los himnos es reforzar las imágenes que se muestran mientras tanto. Se trata de un intento de crear la sensación de la época histórica de la revolución.

Un ejemplo para clarificar lo último y que asimismo presenta la tensión entre lo personal y lo colectivo, es una de las primeras secuencias del documental (00:05:22 – 00:06:09). En este fragmento, se muestra material archivístico de un discurso oficial del padre de la documentalista, mientras se escucha la voz en off de Carrión, contando sobre el papel que jugaban sus padres durante la revolución sandinista. Para ella eran como dos “superhéroes” (00:05:35 – 00:05:49). En esta secuencia, la cineasta reflexiona sobre el hecho de que, de niña, veía a su padre con mayor frecuencia por la televisión, como destaca en una escena más adelante (01:07:00). Por el montaje de este fragmento, parece que Carrión está reflexionando sobre el rol de sus padres desde su perspectiva adulta, mientras que está viendo el discurso de su padre en la televisión. Esto pone en escena el carácter mediado de la memoria de la documentalista, cuyos recuerdos se basan en este tipo de imágenes televisivas del padre.

Luego, a los 00:05:49, se pone “La Consigna del FSLN” de Carlos Mejía Godoy y se cambia a videos del combate. Unos veinte segundos después, todavía se escucha la canción, pero entra un video de archivo, de una entrevista en la televisión con el padre de la cineasta, y en primer plano se muestra la cara llena de tristeza de Carrión como niña. Después, la pantalla

hace una transición a una toma de agua, mientras el himno se apaga gradualmente. Entonces, la música revolucionaria extradiegética fortalece la sensación de la época histórica de la revolución cuando se muestra este tipo de discursos, pero el cambio de enfoque en la cara de Carrión hace pensar en el impacto de la lucha en la niña. Aquí se nota la tensión entre lo colectivo, representado a través de los himnos revolucionarios y los fragmentos televisivos, y lo personal, mostrando el impacto que la revolución ha tenido en la niña.

Además, la letra de las canciones podría poner al espectador al corriente de los antecedentes de los personajes, o sea, de esa manera se anuncia el conflicto dramático (Verstraten 156). Por ejemplo, a los 00:04:09 se muestra el video de un funeral y la multitud de gente en la secuencia empieza a cantar “Sólo digo compañeros” de Daniel Viglietti (música intradiegética). Mientras tanto, se escucha el sonido de azadas cavando la tumba. La letra comienza de la manera siguiente:

Escucha, yo vengo a cantar.

Por aquellos que cayeron.

No digo nombre ni seña.

Sólo digo compañero.

Más adelante en el largometraje resulta ser material familiar, ya que se trata de un video del entierro del tío de Carrión, que se murió cuando iba a vacunar a unos niños (00:52:30 – 00:53:54). A pesar del hecho de que la escena muestra un acontecimiento familiar, la canción que se incluye en ella hace referencia a una experiencia colectiva. La letra conmemora a todas las víctimas de la lucha revolucionaria, incluyendo a los que fallecieron en combate, pero también los inocentes, como el tío de la directora. Entonces, con este fragmento familiar, la cineasta pretende representar la memoria de las víctimas de la guerra civil que se desencadenó a partir del triunfo de los sandinistas. Además se nota la tensión entre lo individual y lo colectivo, ya que se trata del funeral del tío, que se puede considerar como un acontecimiento familiar, pero la gente canta para las víctimas de la guerra, lo que involucra la parte colectiva.

3.2 Proyector, sueños y pesadillas

Otro tema repetitivo es el proyector de los abuelos de Carrión. Durante el filme, se escucha el sonido del objeto varias veces, lo que podría establecer cierta sensación de la antigüedad del material o dar la impresión de que el documental fuese mostrado a través de un proyector. Por medio del sonido de este proyector, la cineasta parece dar énfasis en el carácter mediado de sus recuerdos de la revolución. Además, a los 1:00:49, la voz en off de la documentalista cuenta sobre la pasión de su abuelo de filmar en Súper-8, mientras se cambia entre diferentes planos

en detalles que se enfocan en las manos y la cara de su abuelo. A los 1:01:20, suena como si alguien encendiese el proyector y se expone la única diapositiva de su abuelo que les queda, que muestra la ciudad destruida después del terremoto de 1972. Luego, se presenta el proyector mismo desde varias perspectivas con un trasfondo negro y la voz en off de Carrión cuenta:

Cuando era niña, me encantaba escuchar el ruidito del proyector. [...] Me encantaba perderme en los colores y soñar con esos tiempos, donde todo parecía más fácil y más feliz. Donde los niños eran niños y los padres eran padres. Esa pantalla en blanco, hizo que por momentos, yo olvidaba de la guerra.

Junto a la última palabra de la voz en off, se apaga el ruido del proyector. La realizadora vincula el proyector con sueños de eras más afortunadas, cuando los padres no tenían que actuar como superhéroes y no desatendían a sus hijos. Al parecer, estos breves momentos de escuchar el ruido, de asimilar los colores, de soñar con aquellos tiempos, eran como un apoyo para Carrión.

Aparte de los sueños, la voz en off habla de las pesadillas que tenía de niña. En los primeros dos minutos del documental, se muestra un paseo por unos pasillos, grabado con la cámara en mano. Dirigido por la voz en off de la cineasta que cuenta sobre un sueño, en lo que Carrión está jugando con otros niños en una zanja en el jardín de la escuela, hasta que comprenda que tal vez un día, no pueda salir de ahí. Pronto, este sueño se convierte en una pesadilla que caracteriza el temor que sentía la cineasta durante la revolución. Asimismo, a los 00:42:30, la voz en off de Carrión discute el surgimiento de los contrarrevolucionarios y la aparición de los primeros refugios antibombas en las escuelas. Desde entonces empezaron las pesadillas, dice. Cuenta que hay una que no la deja:

Estoy en un lugar oscuro y siento que me miran miles de ojos. Son los ojos de los muertos. Llamo mis padres y mi voz no se escucha. Están ahí, pero me dan la espalda.

Mientras tanto, se muestra la imagen de un pájaro en una jaula en un lugar oscuro, con lo cual se pretende enfatizar la sensación de la pesadilla y el encierro. Esta pesadilla representa la desatención por parte de sus padres; cuando más lo necesitaba, los padres de Carrión no estaban con ella. Más adelante, a los 01:09:19, la voz en off de la documentalista cuenta sobre la pérdida de la revolución y describe que sentía como “un gran sueño que murió”. Esto parece contradecir lo que dice anteriormente sobre el hecho de que no entendía qué era una revolución y que sólo sentía que la revolución competía con ella por el amor de sus padres (00:12:50 – 00:13:25).

Esa secuencia también es de interés para el tema de la tensión entre lo colectivo y lo personal. Es decir, se presenta la revolución como un gran sueño colectivo; como una ilusión colectiva. A su vez, las pesadillas que tenía Carrión de niña demuestran el impacto que tuvo este “gran sueño” en ella a nivel individual. Finalmente, se toca el tema de los sueños en una de las últimas secuencias del documental. La voz en off de la directora dice que se alejó de Nicaragua para recuperar sus sueños, pero que ahora sabe que sus sueños siempre han estado en su tierra natal; en su ciudad de nacimiento, Managua (01:22:40 – 01:23:01). O sea, parece que, a partir de la realización del documental, Carrión intenta procurar que las pesadillas la dejen en paz para que por fin pueda soñar de nuevo. Lo previo, a su vez, destaca el carácter personal del trabajo de la memoria que lleva a cabo Carrión.

3.3 Fantasmas y silencios

Como se ha destacado en la parte metodológica, lo que se escucha guía la interpretación del espectador. Esto se ilustra en una escena que muestra en primer plano la cara de Carrión como niña (00:03:16). Se expone el siguiente plano, mientras la voz en off dice: “Tengo 5 años. Y tengo miedo de morir”.



Sin la presencia de lo que dice la voz en off, habría muchas posibilidades de interpretar lo que se está mostrando, pero, por el comentario de Carrión, el espectador puede asumir que la niña que se ve es la realizadora misma, y puede caracterizar la expresión facial como angustiada.

Otra secuencia interesante que ilustra el efecto que tiene la voz en off es la de 00:08:20–00:09:13. La voz en off de la realizadora dice:

[silencio] *Tengo muchas preguntas y nadie está conmigo para contestarlas.* [silencio] *Me paso muchas horas sola,*

imaginándome juegos, locuritas infantiles para distraerme y decirme que todo va a estar bien. Que yo puedo cuidarme sola.
[silencio] *Invento y escribo historias donde los padres nunca están, porque andan salvando el mundo.* [silencio] *¿Y a mí*
[silencio], *quién me salva?*

Entretanto, se presenta una variedad de tomas de las ruinas de Managua, causadas por el terremoto de 1972. O sea, a partir de la interferencia de la voz en off en combinación con la puesta en escena de las ruinas, las cuales podrían servir como metáfora de la soledad que sentía la directora. Se intenta provocar que el espectador comparta los sentimientos de soledad que Carrión experimentaba durante su niñez. Otro fragmento que ilustra la importancia de la puesta en escena para la visualización de sentimientos de la cineasta es el de 00:11:31. Mientras se muestran varias tomas de edificios destruidos (entre ellos, el reloj lleno de balazos) en la Plaza de la Revolución en Managua, se escucha la voz en off: “Me siento como esta ciudad. Desperdigada. Llena de vacíos y de fantasmas.” (00:11:54). En otros términos, en esta secuencia se ilustra la tensión entre lo colectivo: una ciudad llena de fantasmas, y lo personal: los fantasmas personales de la guerra con los que lidia la directora.

En relación con los silencios, habrá que destacar otro fragmento relevante (1:08:07-1:09:19). Se presenta un plano medio de los padres de Carrión y suena la voz intradiegética de la documentalista, preguntándoles qué significó para ellos la pérdida de la revolución. Esta pregunta pretende romper con las cosas que no se suelen hablar, los tabúes, los temas sensibles. Durante unos segundos, los padres se quedan callados y la madre pide a su hija que corte, pero la realizadora sigue filmando. Lo último muestra la importancia del montaje de los silencios. Es decir, por el montaje de este fragmento, se muestra el impacto que tuvo, y aún tiene, la pérdida de la revolución en los padres.

3.4 Entrevistas con los padres

Las entrevistas con los padres de la cineasta son fundamentales para el análisis del largometraje, específicamente con respecto a la tensión entre lo personal y lo colectivo. Una secuencia que es de interés, es la de los 00:27:43 – 00:31:53. En este fragmento Carrión entrevista a sus padres en la cárcel donde habían estado encarcelados juntos, pero no lo sabían durante un tiempo. Se empieza con una toma de los padres de atrás, mientras pasean por la cárcel. La puesta en escena es muy interesante, puesto que de esa manera, la documentalista enmarca la experiencia personal de sus padres en un lugar de memoria colectiva, donde había estado encarcelada mucha gente durante la dictadura somocista. Después de la toma en plano medio, que se enfoca en la

acción de los personajes, se cambia a un primer plano, cuando se está entrevistando a los padres. Por medio de ese primer plano, se intenta provocar que el espectador se identifique con los personajes, viendo de cerca la expresión de los pensamientos, sentimientos y emociones íntimas de los entrevistados. Luego, mientras sigue filmando en plano medio, se ha montado la escena de determinada manera, para que parezca que el padre completara las frases de la madre y viceversa, contando sobre las notas que el padre escribía a la madre cuando estaban encarcelados. O sea, por el montaje parece que estuvieran contando la historia uno al lado de la otra, mientras que, en realidad, contaron sus historias separadamente (00:29:31 – 00:30:20). Después, se filma de atrás cómo los padres salen caminando de la cárcel, hacia la luz, dejando atrás la oscuridad. Por el uso del montaje, se pretende guiar la interpretación del espectador, para que identifique ese lugar oscuro que dejan atrás como el pasado: la dictadura, las torturas, la cárcel, etcétera, y la luz como el camino hacia un futuro más brillante.

Otra secuencia relevante es la de los 00:37:23 – 00:39:50. Al inicio, se expone videos archivísticos de la gente celebrando el triunfo de la revolución sandinista en la Plaza de la Revolución. A continuación, se cambia a otra entrevista con los padres, en esa misma plaza. En otras palabras, la puesta en escena consiste en otro lugar que remite a la memoria colectiva (la Plaza de la Revolución) que, luego, es utilizada para abordar una historia de amor personal. De nuevo, se pone de relieve la tensión entre lo individual y lo colectivo en este fragmento en el que el relato de una historia de amor se enmarca en el contexto histórico del triunfo de la revolución. Carrión entrevista a sus padres sobre el momento del reencuentro en la plaza, mientras se capta el plano entero, para poner de relieve el hecho de que los padres supieron reencontrarse en una plaza de este tamaño, llena de gente. Luego, se cambia del plano entero hasta un plano detalle, centrado en el abrazo entre los padres durante un atardecer y la cara sonriente de la madre, lo que romantiza el momento. Se utiliza este plano para subrayar la felicidad de este momento de reencontrarse, para intentar inculcar un fuerte impacto psicológico en el espectador y para añadir un efecto dramático, expresivo y simbólico. Durante esta imagen, los padres cuentan cómo se sentían en ese momento: como si estuvieran a solas en la plaza, olvidándose de esa multitud de gente que estaba festejando la victoria. La interacción de la imagen y la historia pretende guiar la interpretación del espectador y, además, intenta generar que el espectador se identifique con los sentimientos de felicidad de los padres en el momento del reencuentro, reforzado también por la luz del atardecer.

Más adelante, a los 00:47:33, se expone una conversación entre Carrión y su madre, mientras que están viendo fotos familiares, lo que podría generar cierto sentido de nostalgia. La documentalista le confiesa a su madre que ese periodo de la revolución fue como dulce y agrio

a la vez, incluyendo que: “[...] yo creo que, en este sentido, tampoco soy la única; mucha gente de mi edad vivió experiencias parecidas. [...]”. Esta frase revela el planteamiento de la documentalista. En otros términos, con la ejecución de este documental, propone representar la experiencia colectiva de su generación, por medio del relato de sus experiencias personales. Luego, a los 01:11:34, se vuelve a mostrar la imagen de los padres en la Plaza de la Revolución, primero acompañada por la voz en off de la directora. Después, Carrión les pregunta si el reencuentro es el recuerdo más lindo que tienen del día del triunfo. Los padres contestan la pregunta, pero el padre termina diciendo que: “Ahora, yo creo que esta historia de nosotros, no es única, [...], lo que lo hace especial, es que es tu historia” (01:12:01). Con esta frase, el padre contradice hasta cierta medida el planteamiento del documental de su hija. Es decir, enfocándose en el hecho de que es su historia, pone énfasis en el carácter personal o individual del filme.

Una de las secuencias finales muestra una conversación entre el padre y la cineasta. Al cabo de haber escuchado una grabación de un discurso oficial del padre durante la revolución, Carrión le pregunta qué siente al escuchar su propio discurso ahora. Mientras se filma un primer plano de la cara del padre, él dice: “Percibo un poco la intensidad del momento. Siento el dolor. Siento quizá el temor de esos muchachos [...]. Y ahora, que soy padre, casi abuelo, siento el temor de los papás de esos muchachos. Lo percibo. La angustia y la incertidumbre. Eso. [...] Y le pido perdón a toda esa generación y la tuya. A vos y a tus hermanos pido perdón.” (01:20:08). Por medio del primer plano, se centra toda la atención en los sentimientos y las emociones íntimas del padre; se observa ese dolor que describe en su cara. Además es una escena impactante, por el hecho de que el padre pide perdón a su propia generación: la generación de los padres, pero aún más, porque pide perdón a la generación de su hija: la generación una y media. Después de tantos años, se da cuenta de que esa generación también sufría del temor a causa de la guerra; que sus hijos sufrían por la desatención por parte de los padres, etcétera. Después de pedir disculpas, el padre se emociona, y su hija aparece ante la cámara para abrazarle. Esta escena de reconciliación pone de manifiesto la tensión entre lo colectivo y lo personal. Es decir, el padre primero pide perdón a dos generaciones; a toda una comunidad. Luego, se dirige a sus propios hijos, lo que encuadra lo individual en lo común. Durante el abrazo, se escuchan el latido de sus corazones, los sollozos, un beso en la mejilla e inhalaciones fuertes. El montaje es de importancia para incrementar el impacto de esta escena. O sea, aunque las emociones eran verdaderas y los sonidos eran accidentales, era la decisión de la documentalista montarlos así.

3.5 Entrevistas con los Contra

Considerando que las entrevistas tienen un gran papel en el largometraje, es de importancia analizar las con los Contra también. Justo después de una entrevista con los padres, se observa que la cámara sigue a la cineasta paseando por las ruinas, mientras que la voz en off cuenta sobre el miedo y la rabia que sentía por los Contra (01:12:15). Sin embargo, no los había visto ni escuchado personalmente, lo que remite al carácter mediado de sus recuerdos infantiles. O sea, el miedo por los Contra no se basa en experiencias personales, sino en las historias que le contaron sobre ellos. Además señala que hay una cosa que necesita hacer, para “saltar la guerra” (01:13:27). Luego se presenta una escena de entrevistas con tres personas relacionadas a los Contra (01:13:33 – 01:18:35): un ex-miembro de la Contra, un hombre que relata sobre la represión por los sandinistas en los años '80 y una madre que perdió a su hijo, que falleció luchando en la Contra. La cineasta habla con los entrevistados sobre sus experiencias de la guerra. Después de que la madre cuenta sobre la pérdida de su hijo en combate, entra la voz en off de Carrión: “En esos tiempos sólo contábamos a nuestros muertos, nunca los del otro lado. Pensábamos en las madres de nuestros caídos, pero jamás en las del otro bando” (01:15:56). Lo que dice Carrión suscita preguntas sobre quién tiene el derecho de hablar, los recuerdos de quiénes se relatan y cuáles se excluyen en los debates sobre la memoria de la revolución sandinista. Luego, se incluye el siguiente fragmento en que el ex-miembro dice:

*Entre la gente de la resistencia existe todavía ese duelo.
Esa necesidad de expresarse, pero nunca hemos tenido
la oportunidad. Que decirle al mundo que nosotros no
fuimos esos mercenarios, no fuimos esos asesinos,
que fuimos campesinos ligados a tomar el arma para
defender nuestra libertad. Para defender nuestra cultura,
para defender nuestras raíces.*

Lo que propone el entrevistado, confirma lo que dijo la voz en off de Carrión. En otros términos, por el montaje de la voz en off y ese fragmento que la sigue, se intenta generar la idea de que es la directora quien da esa oportunidad de expresarse a los (familiares de los) contrarrevolucionarios. No obstante, es llamativo que Carrión sólo ofrezca cinco minutos a las entrevistas con los Contra en un documental que dura una hora y media. Es decir, en comparación con las escenas con los padres, los Contra ocupan un espacio reducido en el filme. La realizadora pretende vincular su historia personal con la experiencia colectiva de los hijos de la revolución y, asimismo, dar espacio a la perspectiva del otro bando, los Contra. Sin embargo, las perspectivas que parecen predominar en el documental son de sus padres y de ella.

Después de las entrevistas con los Contra, la pantalla está mal enfocada en su totalidad (01:18:35). Se pueden distinguir algunas siluetas, mientras la voz en off dice: “Durante estos años, nos enceguecimos, nos llevamos de soberbia y dejamos de escuchar”. Esto es otro ejemplo de la interacción entre el sonido y la imagen. Además, parece ser una manera de acabar con el tema de las entrevistas con los Contra, ya que después de ese fragmento, se muestra otra entrevista con el padre.

3.6 Imágenes del agua

Las imágenes del agua son significantes a lo largo del documental (imágenes de agua corriendo, olas, una persona en el agua, etcétera). Se podría argumentar que, a partir de la imagen del agua, se pretende representar la manera en que la documentalista hace frente a los recuerdos de la revolución. Por ejemplo, en el fragmento donde la voz en off de la directora cuenta sobre sus abuelos, se menciona que ellos fueron como dos robles en medio del mar durante los años más duros de la guerra, mientras se muestra una imagen de dos montañas en el lago de Managua (01:00:49). Es decir, con la palabra ‘mar’, Carrión parece referir a los años turbulentos de la guerra durante los cuales sus abuelos eran de gran apoyo cuando sus padres no lo podían ser.

Asimismo, justo antes de la secuencia antemencionada, se muestra por primera vez una grabación subacuática de una mujer en el agua (00:58:43), que luego resulta ser la cineasta misma. Ese tipo de grabaciones vuelven a aparecer durante el filme, hasta una de las últimas secuencias, a 01:22:20, donde la cineasta por fin es capaz de emerger del agua. Entretanto, su voz en off dice: “La revolución va conmigo adónde voy. Es mi marca, pero ya no duele como antes. Ahora puedo respirar.” O sea, según la cineasta, después de la realización de este documental, la revolución ya no la ahoga, finalmente se recuperó la respiración. Esto vuelve a enfatizar el carácter personal del trabajo de la memoria que Carrión lleva a cabo a través de la realización del documental. En una reseña antemencionada, Armando Quesada Webb también discute esta escena, planteando que: “[...]en el último tramo del largometraje hay un giro excesivo hacia lo melodramático, como si Carrión quisiera victimizarse ante la audiencia.” (2017). A pesar de que se puede comprender de dónde viene esa actitud con respecto a la secuencia, se opina que no necesariamente debería ser interpretada como un giro melodramático, sino como una elaboración de imágenes. Como se ha explicado antes, el tema del agua tiene una presencia significativa en el filme. Cada vez que se muestra una corriente, una ola, el lago de Managua o Carrión misma en el agua, el agua parece referir a los recuerdos de la revolución de la cineasta. La imagen que se incluye al final, de la mujer que sale del agua, pretende mostrar que estos recuerdos ya no oprimen a la documentalista. Es decir, esa última

escena podría interpretarse como parte de la visualización de los recuerdos de la revolución que, asimismo, representa una manera de cerrar el ciclo de las imágenes.

Justo después de ese fragmento, se vuelve a exponer un video de un pájaro (01:23:31 – 01:23:50), que esta vez está en un árbol, libre. Estableciendo un lazo con la antemencionada secuencia del pájaro en una jaula, se podría decir que la imagen del pájaro libre pretende mostrar cómo Carrión ha intentado liberarse de sus recuerdos traumáticos. En este sentido, la metáfora del pájaro es similar a la del agua, que pretende representar la sensación de liberación que sintió Carrión después de haber contado su historia. Las imágenes del pájaro y del agua vuelven a poner énfasis en el grado personal del trabajo de la memoria de la directora.

Conclusiones

En esta investigación se ha realizado un análisis cinematográfico del documental *Heredera del viento* (2017) de la nicaragüense Gloria Carrión, con la finalidad de examinar cómo se versa la memoria de la revolución sandinista desde la mirada de la hija de revolucionarios. La posición teórica que se ha adoptado se basa en el concepto de la ‘posmemoria’ de Marianne Hirsch en relación con la idea de la ‘generación una y media’ de Susan Suleiman. Además se ha tomado en cuenta la crítica a la teoría de Hirsch por Beatriz Sarlo. También se ha utilizado el artículo de Andrea Cabezas Vargas para contextualizar el documental de Carrión dentro del contexto del cine centroamericano contemporáneo. Finalmente, se han considerado ideas de “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz” (Johansson & Vergara), que presenta un estudio parecido al presente, pero en el contexto chileno. Para complementar el marco metodológico del trabajo de Johansson y Vergara, así como establecer una selección adecuada de recursos filmicos, se ha utilizado el *Handboek Filmnarratologie* de Verstraten. El análisis de *Heredera del viento* se ha centrado en las siguientes técnicas cinematográficas: la banda sonora, la puesta en escena, el montaje y los diferentes planos. En cuanto a la banda sonora, se ha tomado en consideración específicamente la música (extradiegética e intradiegética) de los himnos revolucionarios, la voz en off y los recurrentes silencios.

Primero, es notable que el documental ponga énfasis en el carácter mediado de los recuerdos de infancia de la directora. En otras palabras, por medio del uso de los materiales archivísticos, el montaje y la interferencia de la voz en off, se intenta poner de relieve la manera en que Carrión solía ver a su padre: por la televisión. También el uso del sonido e imágenes del proyector tienen un papel importante para subrayar el carácter mediado de la memoria de infancia de la cineasta. Además, los silencios en combinación con la puesta en escena ponen de relieve los temas sensibles en cuanto a la revolución. Por último, las recurrentes imágenes de la ciudad desperdigada, las ruinas, el pájaro y el agua se vinculan con el trabajo de la memoria individual de Carrión.

Por otra parte, se destaca en *Heredera del viento* cierta pretensión de representar a una generación. Es decir, en el documental, la cineasta ha expresado que hay mucha gente de su edad que vivió experiencias semejantes (01:12:01). En efecto, la nicaragüense ha planteado en una entrevista que “lo que nos pasa a nivel personal, nos pasa a nivel colectivo.” (List 308). Esta última oración, no sólo revela cierta intención de representar a la generación de los hijos de la revolución a partir del relato de sus propias experiencias, sino también la tensión entre lo individual y lo colectivo. En relación con la pregunta del capítulo analítico, se ha observado

que en el documental de Carrión predomina el relato de la experiencia personal (de ella y sus padres) por sobre la representación de la experiencia colectiva. Primero, porque las entrevistas con los padres de Carrión forman la base del largometraje y ocupan la mayor parte de él. Además, porque cada vez que la realizadora expone la experiencia colectiva, enmarca su historia personal dentro de ella. Si se supondría que la historia colectiva es como un rompecabezas en el que todas las experiencias individuales formarían las piezas, ¿es válida la idea de que, como sugiere Carrión, lo que pasa a nivel personal, pasa a nivel colectivo? Si se toma en cuenta la metáfora del rompecabezas, se podría concluir que una experiencia individual no completa la historia colectiva. Esto lleva a la pregunta de quién tiene el derecho de expresarse y compartir sus recuerdos. Carrión es la única de la generación de los hijos que tiene la oportunidad de compartir su historia en el filme. O sea, no se considera la variedad de historias que debería de haber entre todos los hijos. Esta observación también concierne al espacio que abarcan las entrevistas con los Contra. La directora ha hecho un intento valioso y respetable con la incorporación de la perspectiva de distintos miembros y familiares del otro bando. Sin embargo, el relato de los contrarrevolucionarios no tienen punto de comparación con el espacio que ocupan el relato de los padres y Carrión misma. Los Contra reciben un plazo de sólo cinco minutos, que además incluye la interferencia de la voz en off de la cineasta, para esclarecer el otro lado de la revolución, para iluminar lo que sufrían y aún sufren ellos.

Heredera del viento presenta un aporte importante al debate sobre la memoria en Centroamérica que intenta introducir la perspectiva de los hijos que se criaron durante los conflictos armados de la segunda mitad del siglo pasado. Para poder situar mejor el filme de Carrión dentro de este contexto, sería de relevancia realizar un análisis comparativo que incluya a otros documentales centroamericanos que también introducen la perspectiva de los hijos: *Los ofendidos* (Zamora Chamorro), *¿Dónde estás?* (Merino) y *La asfixia* (Bustamente), por ejemplo. Sería interesante estudiar los distintos planteamientos de estos filmes, también con respecto a la tensión entre lo personal y lo colectivo.

Referencias

- Ampié, J.C. “Crítica de cine | Heredera del viento.” 15 de abril de 2018, *La Prensa*, <https://www.laprensa.com.ni/2018/04/15/suplemento/la-prensa-domingo/2403522-critica-de-cine-heredera-del-viento>. Consultado el 5 de marzo de 2019.
- Baer, A. *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.
- Bustamente, A. I. guionista. *La asfixia*. Cine Concepción en coproducción con Nanuk Audiovisual y Cine Murciélagos, 2018.
- Cabezas Vargas, A. “Cine Centroamericano Contemporáneo: Memoria Histórica, Condiciones de Realización y Producción.” *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 44, no. 1, Universidad de Costa Rica, 2018, pp. 17-41.
- Carrión Fonseca, G. directora. *Heredera del viento*. Caja de Luz, 2017.
- Explore Nicaragua online. “Sandinista Revolution.” <https://vianica.com/go/specials/15-sandinista-revolution-in-nicaragua.html>. Consultado el 17 de abril 2019.
- Forcinito, A. “Testimonio: The Witness, the Truth, and the Inaudible.” *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought. New Directions in Latino American Cultures*, editado por Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., Belausteguigoitia, M., New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 239-251.
- Gifreu, A. “Documentando el documental: Bill Nichols y los modos de representación.” 8 de febrero de 2014, *InterDOC*, www.inter-doc.org/documentando-el-documental-bill-nichols-y-los-modos-de-representacion/. Consultado el 18 de enero de 2019.
- Grinberg Pla, V. “Princesas rojas. La memoria de la lucha sandinista desde la mirada de sus hijas.” *Revista de historia*, no. 32, 2014, pp. 57-68.
- Hirsch, M. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today*, 29:1, 2008, pp. 103-128.
- Johansson, M. T. & Vergara, Constanza. “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz.” *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 2, Meridional, 2014, pp. 89-105.
- List, J. “Miradas humanizantes, lazos subjetivos, memorias horizontales: Entrevista a la cineasta nicaragüense Gloria Carrión Fonseca.” *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no. 17, Imagofagia, 2018, pp. 299-315.
- Mack, A. “VLAFF: Heiress of the Wind takes a personal look at Nicaragua.” 24 de agosto de 2018, *The Georgia Straight*, <https://www.straight.com/movies/1121101/vlaff-heiress-wind-takes-personal-look-nicaragua>. Consultado el 5 de marzo de 2019.

- Madriz Rojo, Gabriel, & Sáenz Leandro, Ronald. “Princesas Rojas: La Memoria Histórica Revisitada En El Discurso Cinematográfico.” *Ístmica. Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, vol. 21, no. 21, 2018, pp. 71–71., doi:10.15359/istmica.21.5.
- Merino, M. directora. *¿Dónde estás?* Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., 2018.
- Paz Oliver, M. “Un testimonio descentrado: *Historia del llanto* de Alan Pauls.” *El arte de irse por las ramas: La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Brill MyBook, 2016, pp. 118-121.
- Quesada Webb, A. “*Heredera del viento: Familia y revolución.*” 15 de diciembre de 2017, *Costa Rica Festival Internacional de Cine*, <http://www.costaricacinefest.go.cr/articulo/heredera-viento-familia-revolucion>. Consultado el 5 de marzo de 2019.
- Ramos, F. & Peña, V. “Nicaragua: Tres meses de muerte y represión.” El 19 de julio de 2018, *El Faro*, https://elfaro.net/es/201807/ef_foto/22267/Nicaragua-tres-meses-de-muerte-y-represi%C3%B3n.htm. Consultado el 18 de abril de 2019.
- Sanabria, Carolina. “Princesas Rojas: La Memoria Traumática Y La Vivencia Clandestina.” *Hispanic Research Journal*, vol. 19, no. 1, 2018, pp. 14–28., doi:10.1080/14682737.2018.1418977.
- Sarlo, B. *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo: una Discusión*. Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Suleiman, S.R. “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust.” *American Imago*, vol. 59 no. 3, 2002, pp. 277-295. *Project MUSE*, doi:10.1353/aim.2002.0021
- Verstraten, P. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen, 2006. 2º ed., Uitgeverij Vantilt, 2008.
- Zamora Chamorro, M. directora. *Los ofendidos*. Una coproducción de El Faro (El Salvador), Ruido Photo (España) y IDHEAS (México), 2016.