



VIOLENCIA

MARGINALIDAD

Y MEMORIA

EN EL CINE CENTROAMERICANO

MARÍA LOURDES CORTÉS
EDITORA

EDITORIAL
UCR

VIOLENCIA MARGINALIDAD Y MEMORIA

EN EL CINE CENTROAMERICANO

MARÍA LOURDES CORTÉS

EDITORA


EDITORIAL
UCR
2021



791.436.550.972.8

C828v Cortés, María Lourdes

Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano /
María Lourdes Cortés editora ; autores María Lourdes Cortés [y otros
catorce]. – Primera edición. – San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2021.
xvii, 182 páginas : fotografías en blanco y negro.

ISBN 978-9968-46-964-7

1. CINE – ASPECTOS SOCIALES – AMÉRICA CENTRAL. 2. VIOLENCIA EN EL CINE. 3. MARGINALIDAD SOCIAL EN EL CINE. 4. MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE. 5. CULTURA POPULAR EN EL CINE. 6. CINE – ARGUMENTOS, TRAMAS, ETC. – AMÉRICA CENTRAL. I. Cortés, María Lourdes, editora. II. Título.

CIP/3657

CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2021.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Mercedes Villalobos C.* • Revisión de pruebas: *Euclides Hernández P.* • Diseño: *Wendy Aguilar G.*
Diagramación: *Priscila Coto M.* • Ilustración de portada: *Ilustración digital, sin título, 15x24 cm, 2020, Fabiola Córdoba B.*
Diseño de portada: *Fabiola Córdoba B.* • Control de calidad: *Alban Guerrero C. y Abraham Ugarte S.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: mayo, 2021.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Contenido

PRESENTACIÓN	ix
Introducción Imaginarios colectivos en el cine centroamericano actual	
MARÍA LOURDES CORTÉS	xii
VIOLENCIA Y GUERRA CIVIL	
Cicatrices de la violencia fratricida: la posguerra nicaragüense en <i>El Inmortal</i> , de Mercedes Moncada (2005)	
MAGDALENA PERKOWSKA	2
<i>El buen cristiano</i> (2016): ópera prima de cine documental de la directora guatemalteca Izabel Acevedo González	
ALEJANDRA SOLÓRZANO	14
Cine guerrillero en El Salvador	
LILIA GARCÍA TORRES	26
MEMORIA Y PASADO	
Estrategias de la memoria en la obra fílmica de Marcela Zamora Chamorro	
GRACIELA VILLANUEVA	44
Memoria, revolución y afecto: el cine documental como praxis de una política reparadora, empática y preventiva en <i>Heredera del viento</i> , de Gloria Carrión Fonseca	
JARED LIST	60

La memoria laberíntica del dolor. <i>El material humano</i> (2009), de Rodrigo Rey Rosa, y <i>La isla. Archivos de una tragedia</i> (2010), de Uli Stelzner	
IVANNIA BARBOZA LEITÓN	72

DEL BAILE AL BOXEO: LO POPULAR EN EL CINE CENTROAMERICANO

De baile de pachucos y canallas a patrimonio inmaterial, el suin criollo: la invención de una tradición moderna. <i>Se prohíbe bailar suin</i> (2003), de Gabriela Hernández	
PATRICIA FUMERO	90

<i>Manos de piedra</i> , cuerpos vulnerables: género, clase y nación en el cine de boxeo centroamericano	
MAURICIO ESPINOZA Y LUIS MIGUEL ESTRADA	106

LECTURAS EN TORNO AL CINE CENTROAMERICANO ACTUAL

<i>Tr3s Marías</i> : ensayo sobre la marginalidad, entre la estética <i>noir</i> y el melodrama	
VALERIA GRINBERG PLA	120

El cine de Panamá en el siglo XXI: <i>Historias del Canal</i>	
CAROLINA SANABRIA	134

El rito en <i>Ixcanul</i> (2015), de Jayro Bustamante: género, etnia y puesta en escena	
BÉRTOLD SALAS MURILLO	152

La niña antigua. Los lugares de enunciación en <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega	
NATALIA SALAS	166

<i>Abrázame como antes</i> (Ureña, 2016) o la despatologización del cuerpo trans	
KAREN POE LANG	174

ACERCA DE LA EDITORA Y LOS AUTORES	183
---	------------

**VIOLENCIA
Y GUERRA
CIVIL**



**CICATRICES DE LA VIOLENCIA FRATICIDA:
LA POSGUERRA NICARAGÜENSE EN *EL INMORTAL*,
DE MERCEDES MONCADA (2005)**

MAGDALENA PERKOWSKA

Una guerra abre muchas heridas que cicatrizan con dificultad.

Horacio Castellanos Moya,
Desmoronamiento

El cine documental, apunta Juan Pablo Gómez:

Ejerce un rol importante en la construcción de memorias sobre la historia reciente de Centroamérica. La construcción de memorias sirve a la recuperación crítica del pasado y, en esa tarea, el cine documental ocupa un papel central al conectar historia y memoria a través de un archivo con capacidad de integrar culturas orales, impresas y audiovisuales (2014, p. 135).

En vista de esta afirmación, no sorprende que sean muy numerosas las películas sobre la Revolución nicaragüense –casi todas documentales, muchas de ellas extranjeras– producidas al calor de los eventos en la década de los ochenta o durante los últimos diez años, nostálgicas o críticas. Llama la atención, en cambio, que las representaciones de la guerra de la Contra o reflexiones fílmicas sobre el tema sean prácticamente inexistentes, como si este trauma nacional se resistiera a la simbolización visual o existiera un impedimento institucional para representarlo. De hecho, la gran mayoría de filmes encargados de abordar el tema de la guerra y mostrar el enorme estrés psicológico y sufrimiento que ella provoca son las producciones cinematográficas del Instituto Nicaragüense de Cine (Incine), realizadas entre 1982 y 1988. Me refiero aquí a los cortos y largometrajes documentales y de ficción de María José Álvarez, Iván Argüello, Rafael Vargas, Mariano Marín, Fernando Somarriba y Ramiro Lacayo.¹ *El Inmortal*, un largometraje documental de Mercedes Moncada-Rodríguez (México-España, 2005, 78 min), es una de las pocas cintas recientes sobre este

1 María José Álvarez, *Pan y dignidad: Carta abierta de Nicaragua* (1982, cortometraje documental, 30 min); Iván Argüello, *Teotecacinte, el fuego viene del norte* (1983, cortometraje documental, 35 min) y *Mujeres de la frontera* (1987, largometraje de ficción, 55 min); Rafael Vargas, *Manuel* (1985, cortometraje de ficción, 28 min); Fernando Somarriba, *Que se rinda tu madre (Noel)* (1984, cortometraje de ficción, 45 min) y *Los hijos del río* (1987, largometraje documental, 86 min); Mariano Marín, *Esbozo de Daniel* (1985, cortometraje de ficción, 40 min); Ramiro Lacayo, *El centerfielder* (1984, cortometraje de ficción, 35 min) y *El espectro de la guerra* (1988, largometraje de ficción, 124 min). Sobre la producción del Incine, véase Buchsbaum, Chávez y Cortés. De 1984 es el medimetraje *Ballade vom kleinen Soldaten (La balada del pequeño soldado)*, de Werner Herzog y Denis Reichle, filmado entre los miskitos y en los campos de entrenamiento de Misura en Honduras.

período y tema.² Producida entre 2003 y 2005, la película reconecta a Moncada con Nicaragua, de donde se fue en 1990, cuando tenía nueve años. Sobre esta experiencia de regreso, la directora comenta:

Esta película me acercó nuevamente a mi país después de muchos años, pero este reencuentro no ha sido una historia de amor, sino más bien una muy desagradable removida de tripas y conciencia. Me acerqué por primera vez al campo, porque durante la guerra era imposible, intentando dar orden y sentido a muchas historias de terror surgidas en el trascurso de la investigación. La reacción inmediata a estas historias fue preguntar por qué no había sucedido una comisión de verdad, como en el caso de otros países, y la respuesta fue más dura todavía: en un país donde la mayoría de la gente se siente víctima-verdugo al mismo tiempo, todos estaríamos implicados (Moncada, 2005, párr. 5).

La declaración de Moncada expone, en un lenguaje de afectos, un tema sumamente delicado y doloroso, y aclara, en parte, el silencio en torno a la guerra de la Contra en Nicaragua. Sin embargo, la explicación de la directora no toma en cuenta la política oficial de reconciliación de la “familia nacional nicaragüense” articulada en el discurso inaugural de Violeta Barrios de Chamorro (25 de abril de 1990) y que, junto con “una amplia e incondicional amnistía por todos los delitos políticos y comunes conexos” (Chamorro, 1996, p. 80), determinó la actitud de los tres gobiernos neoliberales hacia el pasado.³ En 1992 sale la novela *Tu fantasma, Julián*, “la primera obra de ficción para mirar la guerra de la Contra” (Chávez, 2015, p. 302). En ella, Mónica Zalaquett narra la historia de dos hermanos del norte montañoso de Nicaragua, quienes, por su vinculación ideológica, luchan en lados opuestos del conflicto. Un silencio espeso (en)cubre la experiencia colectiva e individual de la guerra entre la publicación de esta novela y la segunda década del 2000, cuando comienzan a aparecer testimonios y memorias de los combatientes o sus familiares, como *Perra vida*, de Juan Sobalvarro (2014);

2 A partir de 1989, los cineastas nicaragüenses realizaron varios cortos y medimétrajes sobre el tema de la guerra: *El hombre de una sola nota* (1989, 13 min) y *Betún y sangre* (1990, 28 min), de Frank Pineda; *Blanco organdí* (1998, 15 min), de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández; y *Víctimas de una guerra silenciosa* (2001, 21 min), de Belkis Ramírez. La cinta más reciente que, en parte, toca el tema de la guerra es el documental *Heredera del viento* (2017), de Gloria Carrión Fonseca.

3 “No más matarse por ideologías o partidismo. Convivir como hermanos. Mi votación fue el plebiscito de la fraternidad. Sólo [sic] podemos ser libres siendo hermanos; eso me dice mi instinto de madre... Honor a los caídos, honor a los luchadores que dieron sus vidas por sus ideales, pero más honor todavía a quienes han comprendido que es mucha [sic] más hermosa la reconciliación que la victoria” (Chamorro, 1996, pp. 78-79).

Sin nombre ni gloria (historia basada en hechos reales), de Francisco Alvarenga Lacayo (2017); *Memorias de una guerra olvidada*, de Manuel Coronel Novoa (2017), o, desde el otro lado, *Fui un combatiente contra el comunismo en Nicaragua en los años 80*, de Johnny Gadea (2013).⁴

El documental de Moncada interrumpe este silencio con la historia de la familia Rivera, campesinos oriundos de Waslala. Por medio de un contrapunto testimonial y visual entre el pasado y el presente, la película retrata los esfuerzos de esta familia por reconstruir la normalidad después de la destrucción de sus hogares y una experiencia de guerra en bandos contrarios. Mediante testimonios de los protagonistas y un lenguaje cinematográfico marcado por una fuerte impronta subjetiva, el documental transmite no solo memorias, sino también emociones y afectos; heridas y cicatrices. Esta indagación del pasado desde “una subjetividad herida” (Grinberg Pla, 2015, p. 550) resalta las consecuencias de la guerra tanto en el ámbito individual como colectivo, y en su película Moncada explora el potencial del lenguaje cinematográfico para significarlas. Al mismo tiempo, el documental construye la alegoría de la guerra civil como una ruptura radical y, en consecuencia, una lucha fratricida en el seno de una misma familia. Este motivo aparece de forma atenuada en *Manuel*, un cortometraje de ficción de Rafael Vargas (1985, 28 min), y, con toda su fuerza destructiva, en la mencionada novela de Zalaquett. Se podría argüir que la historia representada en la película arranca en el momento en el cual concluye la trama de *Tu fantasma, Julián*, cuando su protagonista vence el miedo y la vergüenza, y admite la necesidad de confesar el fratricidio como una condición imprescindible de una existencia futura no violenta. La negociación sobre este espacio común que se debe reconstruir entre heridas del pasado y cicatrices del presente es el tema explorado por Moncada, señala, no obstante, que este proceso está atravesado por nuevas formas de violencia captadas por el documental mediante un contrapunto entre la vida familiar y comunitaria, así como una serie de símbolos visuales.

4 En la década de los noventa, y después, se escriben varias novelas en las que el tema de la guerra aparece, pero no constituye el eje temático: Bayardo Tijerino Molina, *El reino moskito* (1991); Georgina Lupiac, *Debió llamarse libertad* (1996); Erick Blandón, *Vuelo de cuervos* (1997); Róger Mendieta Alfaro, *La zarza y el gorrión* (1999); Franz Galich, *Managua, Salsa City: devórame otra vez* (2001); y Ramiro Lacayo Deshón, *Así en la tierra* (2009).

La familia Rivera: el contrapunto entre el pasado y el presente

La cinta se abre con un prólogo visual compuesto por dos breves escenas de 52 segundos cada una. En la primera, dos mujeres y dos hombres conducen un chanco por una calle de tierra en Waslala, mientras la voz en *off* de Moncada resume el decenio de los ochenta y presenta a las cuatro personas como la familia Rivera, sobrevivientes de la guerra. Después de un fundido en negro, a través de una combinación de movimientos y encuadres, surge El Inmortal, un camión para transportar ganado, el cual –varias veces a lo largo de la cinta– entra a Waslala, cruza el pueblo y sale de él para aparecer, al final, abandonado entre la maleza. El nombre del camión da título a la película, mientras que sus idas y vueltas funcionan como una suerte de estribillo visual. Otro fundido en negro conduce al cuadro de título, las palabras *El Inmortal* en letras blancas sobre fondo negro, en tanto que se escucha el sonido del motor del camión y algo como una explosión.

La primera secuencia de la película muestra imágenes de Waslala en el momento de la filmación, diciembre de 2003, gracias a la voz en *off* de un pastor de iglesia, y presenta a los miembros de la familia Rivera. María, Reina y los gemelos José Antonio y Juan Antonio dicen su nombre y edad directamente a la cámara, mientras la madre de ellos, Julia, es presentada por Reina. El contrapunto entre el presente y el pasado en la vida de esta familia constituye el eje del documental, si bien la experiencia de María, que fue distinta, se devela por separado en la segunda parte del filme. Las escenas de la vida de los hermanos entretajidas con estas presentaciones visuales y verbales –una ceremonia religiosa en la iglesia, el retorno a pie de una tienda o a caballo del campo, la preparación colectiva (entre mujeres) de comida, una partida de béisbol con los niños, la evocación de los partos por parte de doña Julia– crean la impresión de una familia campesina normal, pobre pero autosuficiente, y, sobre todo, unida. Estos cuadros de normalidad volverán a aparecer a lo largo de la cinta, entretajidos con los testimonios del pasado traumático que los personajes evocan frente a la cámara –o interrumpiéndolos–; en ocasiones distintas se refieren a este pasado con palabras como *desunión*, *saqueo* o *herida*.

La evocación testimonial comienza con una panorámica fija de un paisaje tropical de montañas con una vegetación tupida. Se oye un disparo y sobre una de las colinas aparece una estela de humo. Reina, primero en *off* y después frente a la cámara desde un plano medio, recuerda:

Eran las 7 de la mañana, el 3 de abril entraron aquí los de la Resistencia, del año 83. Solo decirlo siento que me conmueve... Esa gente vino como un huracán e hizo un torbellino dentro de la familia y la familia quedó saqueada (Moncada, 2005, 10:44-11:17).

En una larga secuencia compuesta de escenas centradas en los personajes de Reina, José Antonio y la madre, la película reconstruye fragmentos de ese trauma que, a pesar de las apariencias de normalidad, marca su presente. La fragilidad y vulnerabilidad de esta red familiar se simboliza mediante el primer plano de una telaraña con gotas de agua suspendidas, se muestra primero fuera de foco para poco a poco volverse nítida, mientras en el fondo se escucha una música estridente e hiriente que produce una sensación de inquietud y desasosiego.

Aquel 3 de abril de 1983, el patio de la casa de los Rivera se convirtió en un campo de batalla entre la Contra y el Ejército Popular Sandinista (EPS). Los comandos de la Contra descubrieron el refugio donde se escondía la familia y sacaron de allí a los tres hijos varones, Emilio, de 13 años, y los gemelos José Antonio y Juan Antonio, de 12 años. Rogando al agresor, la madre logró rescatar al último, pero Emilio y José Antonio fueron incorporados a las filas de la Contra; para ocuparse de ellos, Reina, de apenas 15 años, decidió seguirlos. Años después, Juan Antonio se alistó en el EPS, que combatía a la Contra. De esa manera, la guerra rompió de forma brutal la armonía familiar y la unión física y psíquica de los gemelos –indistinguibles físicamente cuando eran niños y ligados como si fueran un solo cuerpo–, con lo cual los convirtieron en un objetivo militar el uno para el otro.⁵ Después del enrolamiento de Juan Antonio, los tres hermanos –Emilio había caído antes– buscaban cómo eludirse en la montaña y luego de cada combate revisaban los cuerpos de los muertos abandonados en el terreno de las batallas. Mientras Reina y José Antonio narran con la voz en *off* estas experiencias, ante los ojos del espectador se desarrollan dos escenas de la vida cotidiana de la familia y el pueblo que metaforizan la violencia y el horror destructivo de aquellos momentos: el sacrificio de un chanco en el patio de la casa –en este momento la voz en *off* de Reina dice “ninguna guerra es buena” (15:27-15:29)– que termina con un largo *close-up* de la mano de Juan Antonio y un cuchillo ensangrentados, y una pelea de gallos en la gallera del pueblo. Sobre la imagen de dos gallos que se agarran y se caen a picotazos se escucha la voz de José Antonio, quien establece un paralelismo entre el adiestramiento de los gallos y el entrenamiento en la guerra: ambos se preparan para matar y para morir.

El relato de Reina y su hermano revela la operación de la violencia de la guerra sobre el cuerpo y la psique del sujeto. Como el cuerpo disciplinado del soldado de *Vigilar y castigar*, de Foucault, sus cuerpos individuales se convierten en soldado-cuerpo,

5 “Siempre estar juntos en idea, pensamiento y motivaciones te lleva a ser una persona muy cerca, como si fueras un mismo cuerpo”, dice José Antonio, sentado al lado de su hermano (10:20-10:30).

parte de la máquina militar que los constituye como “un cuerpo-arma, cuerpo-herramienta, cuerpo-máquina compleja” (Foucault, 1977, p. 153). Las fuerzas y capacidades individuales de estos cuerpos adolescentes se articulan en una relación de cuerpo-objeto (1977, p. 152), donde el objeto es el arma a la cual el cuerpo se entrega.⁶ Una larga escena en la cual Reina y José Antonio arman y desarman la carabina como si se pusieran y quitaran la ropa pone en imágenes la coordinación perfecta entre el cuerpo disciplinado y el arma.

La banda sonora que acompaña a esta escena, compuesta por la canción “Carabina M-1” del álbum *Guitarra armada*, de Luis Enrique Mejía Godoy (1979), y sonidos de disparos, junto con un largo (36 segundos) montaje de cruces y cementerios que sigue, revelan, por un lado, la ambigüedad de esta intervención tecnológica sobre el cuerpo (en cuanto se trata, a la vez, del empoderamiento y de la disciplina) y, por el otro, la fuerza destructora de esta articulación. Al igual que el cuerpo del soldado, también su psique es afectada y modificada por el entrenamiento ideológico y técnico. Comentando las distintas fases de la instrucción a manos de especialistas norteamericanos, israelíes y cubanos, José Antonio observa cómo cambian la personalidad y la relación del sujeto con el mundo. Mientras el hombre habla, la cámara viaja por un bosque ominoso y al final de este recorrido realiza un *close-up* en plano holandés de su cara y sus ojos:

Como a esa edad de 12 años, todo lo que te inculcan y te dicen... lo creés que es verdadero...; que si sos sonriente, sos amable, todo eso desaparece. Te hacen una persona diferente. Ya tienes la culpabilidad, ya no te puedes esquivar a ningún lado. Ya no eres el mismo civil que te ibas en ese momento que yo me fui. Yo ya era un Contra..., ya era partícipe de las personas con que fui (36:44-37:17).

Más tarde en la cinta, mientras José Antonio recuerda el momento cuando supo que su hermano gemelo se había alistado en el EPS, la cámara comienza a girar, como si la persona se encontrara en un torbellino emocional y no pudiera detener la vorágine de imágenes y recuerdos dolorosos. A esta toma de 18 segundos, se agregan disparos, voces y sonidos amenazantes de fondo. Los hermanos Rivera regresaron a su casa en 1990. Es la madre quien, con la voz en *off*, relata ese momento de reunión, mientras la cámara sigue escenas de una fiesta familiar, con todos los hermanos e hijos, y música, baile, comida y bebida.

6 Para una lectura sugestiva de Foucault en relación con los veteranos de la guerra en Irak, consúltese Goldberg y Willse (2007).

A este cuadro metafórico de la celebración de la reunión familiar, le siguen otros que implican un retorno a la normalidad: el trabajo de la tierra, la vida sentimental, los hijos, las diversiones en un bar del pueblo y las prácticas cotidianas de la religión. Sin embargo, el final del documental, que vuelve a la escena de la batalla en el patio y el secuestro de los hijos, da a entender que, a pesar de los 13 años transcurridos desde el regreso, la familia todavía está trabajando en su recomposición, en la recuperación y reconstrucción de la tela familiar y subjetiva destrozada por la guerra. “Aquí todo el mundo perdió el amor, se desunió... Todo lo que se está viviendo ahora es producto de esa guerra... En Nicaragua no hay una familia que no tenga una herida de este tipo” (1:10:40- 1:11:04), concluye Reina, mientras, mediante un montaje veloz, asociado con un sonido discordante e hiriente, desfilan imágenes de gallos que combaten, cruces, zopilotes, unos adultos de miradas fijas y unos niños cuya mirada, demasiado seria, parece pertenecer a personas adultas. El efecto es inquietante, incluso punzante, doloroso.

Antes de este final, la cinta incluye también la historia de María, quien, a pesar de no haber combatido en la guerra, padece sus consecuencias, lleva cicatrices en el cuerpo y la psique: fue herida en el ataque de la Contra; perdió al marido, quien fue torturado y asesinado por la Contra; y, según afirma la madre, sufrió trastornos emocionales y mentales. La cámara sigue a María a la iglesia evangélica de Waslala, donde practica con fervor su nueva fe, y a su casa, donde su hija de 15 años se prepara para partir a Estados Unidos, entregada en adopción a un matrimonio de evangélicos a quien María ni siquiera conoce. Su fanatismo religioso revela cómo el discurso conservador de los pastores evangélicos, que se ha infiltrado entre los nicaragüenses, produce la ilusión de pertenecer a una comunidad “del Señor” que llena el vacío creado por la destrucción de la comunidad familiar y el fracaso del ideal de la comunidad revolucionaria nacional. A la vez, la figura de María funciona como un enlace entre el pueblo, la familia y el extraño camión que entra y sale de Waslala, lo cual rompe con su presencia visual y sonora la fragmentada yuxtaposición del pasado y el presente.

Entre los muchos símbolos y metáforas que Moncada incorpora en el lenguaje visual de su documental –la pelea de gallos, el sacrificio del chanco y el *close-up* de la mano ensangrentada, la telaraña, la fiesta familiar, los zopilotes–, ¿qué significa la repetida intrusión e iteración de un camión con un nombre enigmático expuesto en letras grandes sobre el parabrisas? Un *close-up* rápido sobre la puerta derecha, donde aparece el logo azul, rojo y blanco de la compañía estadounidense North American Van Lines, revela el origen del vehículo. ¿Qué importancia tiene que esta compañía estadounidense esté establecida en Fort Wayne, Indiana, ciudad fundada para conmemorar la victoria del general Anthony Wayne sobre las tribus Miami y uno de los centros actuales de la industria armamentística norteamericana?

En *Palabras mágicas*, un largometraje documental de 2012, Moncada incorpora dos imágenes alegóricas –la figura de la Gigantona y el lago Xolotlán de Nicaragua–, “cuya iteración a lo largo de la cinta le sirve para articular, visualmente, la idea de que la realidad del país permanece inalterada por la revolución”, sostiene Valeria Grinberg Pla (2015, p. 539). El hecho de que el nombre del camión sirva de título a la película y que su aparición en la cinta sea repetitiva señalan que también en este caso se trata de una imagen con función simbólica y alegórica. El camión llega desde fuera, rueda por el pueblo y sale para volver un tiempo después y repetir estas mismas maniobras hasta que, al final, termina abandonado –pero no destruido– entre la maleza.

En la secuencia introductoria, dos tomas contiguas yuxtaponen el camión y un grupo de zopilotes, encuadrados en plano contrapicado, magnifican su amenazante y repulsiva forma. La asociación entre El Inmortal y los zopilotes se reitera más adelante en la cinta, lo cual sugiere visualmente un vínculo entre el camión y la muerte. Si tomamos en cuenta que todas las guerras llegaron a Nicaragua desde fuera y que la primera de ellas estalló a consecuencia de la invasión de un grupo de mercenarios autodenominado La Falange Americana de los Inmortales, se puede argüir que El Inmortal es una imagen alegórica de la guerra, esa guerra llegada desde fuera, agrede con su perturbadora presencia, da vueltas y sale, solo para volver poco después. Como imagen alegórica, El Inmortal es un hilo conductor encargado de unir las escenas del pasado con las del presente para recalcar visualmente no solo el carácter cíclico de la violencia bélica, sino también la pervivencia de la guerra, de las heridas que produce y de las cicatrices que deja en la Nicaragua de posguerra.

La realización cinematográfica de la película contribuye a articular visual y sensorialmente las memorias y emociones de los protagonistas. La modalidad interactiva empleada por Moncada para representar las experiencias y exponer su argumento requiere un encuentro cara a cara con los actores sociales. La presencia de la realizadora es evidente pero también muy discreta: se insinúa a través de las respuestas de los entrevistados o se manifiesta mediante breves preguntas o comentarios que intercambia con ellos en *off*, en voz muy baja. De esta forma Moncada delega la autoridad textual a los sujetos entrevistados: sus testimonios, comentarios y respuestas constituyen una parte esencial de la recuperación crítica del pasado desarrollado en la película. Estas personas, que lucharon en la guerra y que, por vivir en el campo, padecieron de una manera muy directa y brutal los estragos de la violencia bélica, son quienes no tienen parte en la distribución de lo sensible; sus experiencias se hunden en la oscuridad del silencio e invisibilidad, acrecentadas por la marginalidad social, cultural y geográfica. La modalidad interactiva les otorga un lugar en la economía simbólica, retrata no solo sus rostros, sino, sobre todo, sus pensamientos, sus recuerdos, sus afectos y sus voces.

Algunas veces, cuando las evocaciones y emociones pesan demasiado, estas voces se rompen como si también ellas estuvieran surcadas por las cicatrices.

La película incorpora numerosas puestas en escena que, por un lado, ponen en entredicho la referencialidad del género documental y, por el otro, contribuyen a plasmar la subjetividad herida manifiesta en las memorias y emociones transmitidas. Cortes bruscos entre escenas, cambios de ángulos, planos y tiempos de exposición, el movimiento constante de la cámara, el juego con la profundidad del campo, yuxtaposiciones visuales, imágenes hápticas, efectos audio-visuales disonantes, montajes y símbolos visuales componen un lenguaje cinematográfico que busca comunicarle al espectador no solo las memorias, sino también los afectos; plasmar sensorialmente las heridas, las cicatrices y los esfuerzos cotidianos por reconstruir la vida personal y reparar el tejido familiar y comunitario roto por la violencia de la guerra.

La propuesta cinematográfica de Moncada subraya la precariedad emocional y afectiva de las subjetividades heridas por la guerra y a la vez cuestiona sin cesar la posibilidad misma de retornar a la normalidad después de unas experiencias extremas. Es también una reflexión crítica sobre la memoria; en primer lugar, sobre la necesidad de recordar. El llamado maternal a la fraternidad que Violeta Barrios de Chamorro lanzó durante su discurso inaugural, en el cual recurrió a la metáfora de nación como familia y se presentó insistentemente como una madre protectora y benevolente, se cimentaba en el borrón del recuerdo, en el olvido pragmático del dolor en función de una reconciliación basada en el respeto mutuo, asumido como un valor absoluto y también abstracto, porque estaba desconectado de la herida en el cuerpo y la psique de esa supuesta familia.

La película de Moncada retoma la misma metáfora, pero, al situarla en el seno de una familia dividida durante la guerra y al materializarla en la historia de unos hermanos quienes corrieron a diario el peligro de cometer fratricidio al luchar en bandos opuestos, propone otra forma de reconciliación, una que incluiría el trabajo de la memoria y la aceptación del dolor. En segundo lugar, el documental es una reflexión crítica sobre cuál guerra recordar; en otras palabras, interroga también el tipo de narrativa que se produce y difunde a partir de un conflicto armado. Este segundo cuestionamiento se realiza en el margen del texto fílmico principal, en la sección de créditos que aparece junto con dos intertextos, uno visual y otro musical. El primero es un conjunto de diez imágenes del archivo oficial sandinista, por ejemplo, la famosa fotografía *La miliciana de Waswalito*, de Orlando Valenzuela (1984). En esa narrativa visual, la guerra parece ser un estallido de optimismo y energía y, a excepción de la primera imagen (un entierro), una fiesta, un festival de sonrisas. El segundo, el tema que acompaña a estas imágenes subraya el espíritu de confianza y entusiasmo guerrero irradiado de ellas:

es la canción “Un nuevo amanecer” del álbum *Un son para mi pueblo*, de Mejía Godoy (1981). La yuxtaposición del texto filmico y el paratexto audiovisual es claramente irónica, pero, sobre todo, es reflexiva, porque obliga a meditar sobre la diferencia entre la memoria oficial e ideologizada de una guerra y la memoria emocional y encarnada de quienes se encontraron saqueados y heridos por su torbellino.

Bibliografía

- Alvarenga, F. (2017). *Sin nombre ni gloria (Historia basada en hechos reales)*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Buchsbaum, J. (2003). *Cinema and the Sandinistas. Filmmaking in Revolutionary Nicaragua*. Austin: University of Texas Press.
- Chamorro, V. (1996). *Memorias de mi gobierno 1990-1996. Tomo 1, Gestión presidencial*. Managua: Gobierno de la República de Nicaragua/Dirección de Comunicación Social de la Presidencia.
- Chávez, D. (2015). *Nicaragua and the Politics of Utopia. Development and Culture in the Modern State*. Nashville, EE. UU.: Vanderbilt UP.
- Coronel, M. (2017). *Memorias de una guerra olvidada*. Managua: Crea Comunicaciones.
- Cortés, M. (2005). *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trad.). Nueva York: Vintage.
- Gadea, J. (2013). *Fui un combatiente contra el comunismo en Nicaragua en los años 80*. Bloomington, EE. UU.: Palibrio.
- Gaitán, K. (2015). *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUNCINE.
- Goldberg, G. y Craig, W. (2007). Losses and Returns: The Soldiers Trauma. En P. Ticineto Clough y J. Halley (Eds.), *The Affective Turn. Theorizing the Social* (pp. 264-286). Durham, NC y Londres: Duke University Press.
- Gómez, J. (2014). Interrogar el pasado: historia, memoria, archivo [en] *El Codo del Diablo* (Antonio/Ernesto Jara Vargas, 79m.). *Revista de Historia*, (32), 135-137.

Grinberg Pla, V. (abril-junio, 2015). Interpelaciones al Sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada. *Revista Iberoamericana*, (251), 539-553.

Moncada, M. (2004). *El Inmortal*. Motivación. Disponible en <http://www.oriafilms.es/ElInmortal4.asp>

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, EE. UU.: Indiana UP.

Sobalvarro, J. (2014). *Perra vida*. Managua: 400 Elefantes.

Zalaquett, M. (1992). *Tu fantasma, Julián*. Managua: Vanguardia.

El buen cristiano, 2016



I did not do it.
I did not plan it, Your Honor.

**EL BUEN CRISTIANO (2016): ÓPERA PRIMA
DE CINE DOCUMENTAL DE LA DIRECTORA
GUATEMALTECA IZABEL ACEVEDO GONZÁLEZ**

ALEJANDRA SOLÓRZANO

¿Quiénes pueden hablar del terror sino las víctimas?

Siempre he intentado ofrecer/me una pregunta abarcadora del fragmento de la realidad que esta me presenta, como si la abstracción del discurso, pese a nuestro afán de certezas, fuese una interrogante que alumbra tenue y mejor la forma de encontrarnos con el pasado, lo que dejamos de mirar, emergido desde su ocultación para interrogarnos y devolvernos, también en ese acto, una nueva forma de mirar, memoria y acaso: conciencia. ¿De qué manera reconstruimos el tiempo pasado?, ¿cómo se hace memoria histórica en nuestra región? *El buen cristiano*, la *ópera prima* de la cineasta guatemalteca Izabel Acevedo, delata lo apócrifa que resulta la historia oficializada de Guatemala.

¿Quién puede hablar del terror sino las víctimas? Es una de las exigencias que Paul Ricoeur, en su libro *Finitud y culpabilidad*, reclamó a la filosofía y a otros saberes críticos sobre el carácter necesario y comprometido con la memoria histórica y con las voces de los pueblos azotados por la guerra. La cineasta responde a esta interrogante con un largometraje en el cual la narrativa visual, autopsia del silencio de la impunidad en los últimos 35 años de historia desde el golpe de Estado de 1982, comienza a hablar. El cadáver de la memoria interpela al espectador por medio de las voces de quienes durante esta época protagonizaron los crímenes y la cadena de genocidios contra la población civil desarmada.

El contexto: un camino hacia las interrogantes

El contexto del largometraje documental se sitúa en tres líneas de tiempo. En primera instancia, Acevedo González teje, a través de la narrativa visual, cómo Efraín Ríos Montt –quien se había convertido al cristianismo en 1979– es llamado para dirigir el golpe de Estado con el que se instauró la Junta Militar de Gobierno de 1982. La edición de la película, con precisión de peritaje, mezcla archivos visuales históricos y entrevistas realizadas por la directora misma, 30 años después, a quienes orquestaron las operaciones militares de genocidio, control y represión de la población civil durante el mandato de Ríos Montt. La segunda línea de tiempo es el presente de los años previos al levantamiento militar y 2013, año en el que Ríos Montt fue llevado a juicio. Finalmente, en la tercera línea de tiempo, Francisco y su hermana Marta Chávez Raymundo, víctimas de las políticas militares de Ríos Montt, reconstruyen

la memoria de su pasado para narrar las causas del asesinato de su padre y la forma como fue arrasada la comunidad donde vivían cuando eran niños.

Las tres líneas de tiempo y las vidas tanto de Efraín Ríos Montt como de Francisco Chávez Raymundo se unen durante el juicio en marzo de 2013, cuando Ríos Montt es juzgado por genocidio y Chávez Raymundo, junto a otras víctimas de la guerra, grupos de huérfanos y viudas, comparten el estrado para solicitar justicia. El riesgo, que es al mismo tiempo la grandeza y la precisión ofrecidas por Isabel Acevedo en su largometraje documental, consiste en evidenciar que la historia oficial no es suficiente.

La directora señala los puntos de resistencia, apelando a una mirada crítica. La historia está allí, pero hace falta hilar los hechos; es necesario armar el rompecabezas de la historia reciente y pasada; apuntar las conexiones, establecer los hilos de la “entre-tensión” de la realidad polarizada de Guatemala. Con actitud de peritaje, el largometraje ofrece sutilmente las pistas para atender a los rostros, las palabras, los silencios y la riqueza reunidos en su *logos* fílmico para comprender la verdad emergida de los extremos protagónicos de la actual escena de la justicia en el país, a saber: en primer lugar, la voz de las víctimas reales de la guerra, los sobrevivientes del genocidio ixil encarnado en los hermanos Chávez Raymundo, querellantes en el juicio contra Efraín Ríos Montt. En segundo lugar, y en el otro extremo, el tratamiento performativo de la “víctima” simulada y construida por el sector más conservador del país: el general Efraín Ríos Montt, quien, al ser finalmente alcanzado por la justicia, solamente le queda la opción de enfrentar el proceso del juicio con la investidura ideológica que siempre lo acompañó en la figura del “buen cristiano” con la que intentó argumentar y ocultar los crímenes de los cuales se le acusó desde que asumió el poder el 23 de marzo de 1982.

¿De qué se acusó al “buen cristiano”?

El largometraje se sitúa en la Guatemala de inicio de la década de 1980 y de estrategias político-militares del jefe de Estado *de facto*, como el plan Victoria 82 u Operación Ceniza, junto a otras estrategias militares de tierra arrasada cuya finalidad consistió en el control de la población civil para garantizar que no hubiese ninguna amenaza a la represión ejercida por parte del Estado militar durante el mandato de Ríos Montt. Estas operaciones constituyeron el inicio del Plan Nacional de Seguridad y Desarrollo contrainsurgente, dirigido por los coroneles Héctor Alejandro Gramajo, Augusto Cáceres Rojas y Rodolfo Lobos Zamora. El diseño y las sistematizadas formas de control, desaparición forzada, torturas, asesinatos y genocidio respondían a la razón

instrumentalizada de la represión que fortalecía una ideología contrainsurgente, amparada en justificaciones que le dieran legalidad. Las consignas ideológicas del Estado exigían total obediencia al poder, al ejército, en la connivencia de Estado, ejército y élites empresariales del país, que traería un progreso en el tiempo cimentado en la explotación de la población civil, mayoritariamente indígena. “¡Vamos a matar, pero no a asesinar!”, sentenció Ríos Montt en su discurso de toma de poder, aludiendo con ello a la legitimación moral de dar muerte a quienes participaran de una acción de insurgencia en contra del Estado.

Durante el Plan Victoria 82 fueron asesinadas decenas de miles de personas desarmadas de la población indígena. El genocidio se justificó al tipificarla como base social de la insurgencia, debido a su proximidad geográfica a las áreas donde operaba la guerrilla. El diseño y la sistematización de masacres de poblaciones enteras develaron el ensañamiento y una planificada estrategia de degradación ontológica contra los pueblos ixiles para efectuar su exterminio. En los tomos del Proyecto de la Recuperación de la Memoria Histórica (Rehmhi), Tomo I, *Nunca más*; Tomo II, *Los mecanismos del horror*; y Tomo III, *El entorno histórico*, dirigido por monseñor Gerardi y la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado, se da cuenta, por medio de los testimonios de los sobrevivientes, de cómo se entrenó al ejército para despojar de todo atributo humano al ser indígena, incendiando casas y sembradíos, eliminando animales, torturando y asesinando colectivamente a familias enteras con formas específicas y sistematizadas en función de la edad y el género. Marta Casaús Arzú, en la *Publicación sobre el Plan Sofía*, señala que esa cosificación o animalización de las poblaciones indígenas para su exterminio está estrechamente sustentada en el vínculo racismo-genocidio, conveniente para el Estado guatemalteco. Este se ha caracterizado por utilizar “el racismo como tecnología de poder cuando pierde el control de la población indígena” (2011, p. 6), de manera que este dispositivo de poder naturalizado y cotidiano reafirme y valide las formas implantadas y ejercidas en el imaginario ladino, la élite militar y política del país como un dogma ideológico. Bajo este imaginario racista operaba la legitimación de deshumanizar a las poblaciones indígenas para su exterminio. Casaús expresa:

El plan Sofía enumera a los muertos y asesinados de la misma manera que se habla de la vivienda, los animales, las trampas u otros objetos. Evidentemente, en ningún caso, como víctima. Es una forma de cosificarlo u objetivarlo y quitarle su humanidad (2011, p. 6).

Desontologizar la humanidad de las víctimas y sobrevivientes garantiza la protección y el sello de la impunidad a los responsables. Sin embargo, 31 años después de

estos hechos, en 2013, Ríos Montt fue llevado a juicio, acusado de ser el responsable de la muerte de al menos 1781 personas de la etnia ixil. Y *El buen cristiano* revela las dos caras de la historia apócrifo-oficial por medio de los discursos de justificación de quienes delinearon y dirigieron los crímenes de guerra contra la población civil.

Además de los planes Sofía y Victoria 82, bajo el mandato de Ríos Montt también fueron puestas en marcha las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), creadas un año antes (1981), en el gobierno de Lucas García, para reforzar la acción del ejército. Las PAC fueron pequeños cuerpos organizados militarmente para operar en las aldeas con labores de patrullaje, control y movimiento guerrillero en las áreas de conflicto. Además de infundir temor en la población indígena, la falta de control de estas devino en abusos, tortura y secuestro de la población civil indígena, que no tenía ningún vínculo con la guerrilla. A la par de estos hechos, Acevedo menciona otro de los mecanismos de control y explotación de la población ixil, creado por Harris Howell Whitbeck, personero del jefe de Estado (Ríos Montt) y coordinador de la ayuda de agencias nacionales y extranjeras. Whitbeck fue el artífice del Plan Fusiles y Frijoles, que tuvo como objetivo la creación de reasentamientos, llamados polos de desarrollo, para así concentrar a la población ixil contra su voluntad y suministrarle alimentos a cambio de trabajo forzoso, con el fin de que el Ejército vigilara los movimientos de la comunidad. *El buen cristiano* agudiza la atención para escuchar todo lo que aún no fue dicho de manera suficiente y con claridad, una atención acompasada sobre la memoria y la reconstrucción de la justicia y de la verdad, a los ojos de quienes conocen la historia y de quienes se niegan a verla. La agudeza del documental es la síntesis de los discursos, del habla de los estrategas y defensores del golpe de Estado. Las entrevistas que la directora lleva a la pantalla no dan campo a la interpretación. Las voces de quienes han tenido el poder evidencian la crueldad y la deshumanizante vulgaridad con las que se construyó el imaginario de un “ejército de integración nacional”; la manera en la cual se ejecutaron cada una de las políticas de control y de exterminio; y la forma como esta “integración” implicaba la exigencia de una lealtad total del pueblo hacia el Estado, pagando el precio con la vida. Asimismo, muestra la construcción de un dogma naturalizado de la crueldad; red de poder cuyo ícono fue “el buen cristiano”.

Apalabrar la memoria: de víctimas a sujetos políticos

Interesa resaltar uno de los principales hallazgos filosóficos del documental de Izabel Acevedo: la sutileza, en términos formales, la hondura de su largometraje, pero, al mismo tiempo y de forma coherente, el contenido, la lucidez con la cual el guion

establece dos códigos para presentarnos las dos caras de la historia. Por una parte, observamos la performatividad de los entrevistados de la red de poder de *El buen cristiano*. Ellos hablan de frente a la cámara con la performatividad de quien está acostumbrado al poder; hablan desde la ostentación de sus escritorios, desde la comodidad de sus casas, es decir, desde el confort del poder que han tenido siempre: la retórica del poder y la impunidad. Por la otra, vemos a Francisco Chávez Raymundo y a su hermana Marta *reencontrarse*, primero, con su palabra. Este *reencuentro* nace de la herida del recuerdo, pero de un recuerdo que es necesario construir con detalle para comprender el presente. Francisco extrae un papel y se lo muestra a Marta, este es la identificación de su padre asesinado por el ejército. Este papel guarda un nombre de entre los 245 000 asesinados y desaparecidos en el conflicto armado interno. Ese nombre es del padre de ambos.

La desontologización de las víctimas, propia de los mecanismos de guerra, es, además del exterminio de las vidas, el de la memoria histórica. El poder que Francisco y Marta recuperan en el acto de conversar sobre lo que les pasó de niños –Raymundo contándole a su hermana menor lo sucedido y ella sin recordarlo– significa, filosóficamente, convertir la palabra en conciencia. La palabra que antes estaba secuestrada por el silencio de la impunidad es ahora paulatinamente memoria y, luego, conciencia. Frente a los edificios y figuras de poder que tuvieron como finalidad desontologizar a las víctimas, negando la verdad de lo sucedido y borrando cualquier rastro de la memoria, el acto de estos hermanos constituye una victoria contra la impunidad simbólica, a saber: que el juicio de condena a Ríos Montt y al Estado de Guatemala es, en primer lugar, moral. Ya no hay olvido y la *palabra* de ambos es ahora portadora de *verdad*. En segundo lugar, el juicio debe ser legal y, por consiguiente, político. Este mismo proceso de reconocer y comprender las causas de lo sucedido hace que la constitución de su ser como sujeto trascienda su condición de víctima para convertirse en sujeto político, una vez que ha tomado conciencia de su condición para exigir justicia.

Francisco Chávez era solo un niño cuando la política de este jefe de Estado, “el buen cristiano”, decidió exterminar poblaciones enteras. A pesar de los siguientes años de guerra y de la firma de los acuerdos de paz, Francisco, como muchos otros familiares sobrevivientes, es por primera vez asumido en un lugar de igualdad frente a sus victimarios, en términos de justicia. A partir de este suceso, lo anterior no solo hace posible que el acceso a la justicia sea una realidad, sino que muestra con lucidez que la conciencia de lo sucedido instó a los órganos estatales de justicia a devolver a Francisco la dignidad en su condición de testigo, querellante, sujeto político, como también sucedió con cada uno de los otros familiares sobrevivientes. En este sentido, la conciencia de ambos, Francisco y Marta, nace por su capacidad de adentrarse

en la intimidad y el valor de enfrentarse a su historia, resistiendo la tentación y posibilidad de deshacerse de la memoria. Y este no es el caso.

El tratamiento estético de esta fuente de información es asumido por Acevedo González como un acto de emancipación de la impunidad iniciado al recobrar la memoria. Apalabrar la memoria, deshilarla en su búsqueda, es un recurso tan poético como político-subjetivo entre hermano y hermana. Esto recuerda al ejercicio libertador de Junajpú y Xbalanké –los gemelos del Popol Wuj–, quienes reorganizaron el cosmos a través de sus acciones, en la búsqueda de sus padres muertos por los Señores del Inframundo, para comprender que la justicia es armonía, resultado del orden en el cual cada sujeto y objeto ocupa el lugar que le corresponde en el universo, aun cuando esto implique sobrellevar pruebas y largos caminos. Así, desenterrar del olvido a sus padres es lo que Francisco y Marta hacen en el trayecto de despertar su memoria hasta llegar a los tribunales de justicia. A la estética política de *El buen cristiano*, Acevedo suma y teje, de manera transversal y casi imperceptible, la ironía sutil de la dramaturgia ideológica construida por los protagonistas del poder. En los primeros dos minutos del documental se observa al jefe de Estado *de facto* decir lo siguiente: “conciudadanos, en nombre de la institución armada, les presento mi más cordial saludo y mi gratitud por la oportunidad que me dan de entrar a sus hogares”. Un poco más adelante dice:

Una realidad: somos soldados. Estoy confiando en mi Dios para que me ilumine porque solo él pone y quita la autoridad. Muchas gracias, Señor, muchas gracias porque tú me das la oportunidad de testificar que sin ti yo no soy nada. Gracias, Señor, porque espero tu ayuda para que, con tu Santo Espíritu, Señor, podamos guiar a Guatemala por los caminos tuyos, que son de paz y de amor (Acevedo, 2016).

Efraín Ríos Montt, quien agradece a los conciudadanos por la oportunidad de “entrar a sus hogares” y a Dios, por haber sido puesto como jefe de Estado, declara en esos años que “el buen cristiano es el que se desenvuelve con la Biblia y con la metralleta”. (Acevedo, 2016). La retórica del poder también es cínica.

En la ópera prima de Izabel Acevedo se tiene una clase magistral de historia, a partir de las primeras fuentes que fracturaron nuestro tiempo durante la guerra, y de la ejemplaridad del arte con claridad estética, política, discursiva, técnica, pero, principalmente, de coherencia, al responder a las preguntas fundamentales del quehacer y el qué hacer en torno al arte y, específicamente, al largometraje documental.

Ríos Montt murió a los 91 años. No pudo terminar de enfrentar el juicio por genocidio. En palabras de Izabel Acevedo: “Efraín Ríos Montt tuvo lo que sus víctimas

nunca tuvieron: un juicio, la presunción de su inocencia, una muerte natural rodeado de sus seres queridos y un entierro digno” (Acevedo, 2016).

Sin embargo, la posibilidad de apalabrar la memoria, la convicción de la búsqueda del pasado y de la justicia desterró la primera capa de la impunidad simbólica. Se juzgó a un ícono del terror de nuestra historia reciente. Las víctimas trascendieron su condición de víctimas para ser sujetos políticos. Emergió en el imaginario racista del Estado guatemalteco una lección de dignidad y resistencia. La justicia es posible.

Desde su lucidez poética y comprometida de quien conoce su historia y la lleva a los demás, Izabel Acevedo González legó *El buen cristiano*, en el 2016, para alimentar nuestras conciencias con este fuego.

Bibliografía

Brett, R. (2007). *Del odio, la violencia y el miedo en el Ixcán y el Ixil, 1972-1983*. Guatemala: FyG Editores.

Casaús, M. (2011). “Plan de operaciones ‘Sofía’”. Confederación Sindical de Comisiones Obreras. *Sobre Operación Sofía*. Recuperado de <https://www.alainet.org/images/Publicacion%20sobre%20Plan%20Sofia.pdf>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (1985). “Informe de país: Guatemala 1985”. *Aldeas Modelo*. Recuperado de <http://www.cidh.org/countryrep/Guatemala85sp/Cap.3.htm>

Foucault, M. (1992). *Genealogía del racismo*. La Picota: Madrid.

Oficina de los Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. (1998). *Informe Proyecto Arquidiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica* (Tomos I-IV). Guatemala: Editorial. ODHAG.

Sanford, V. (2012). *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: Fy G Editores.

Anexos

Entrevista realizada a Izabel Acevedo González,
directora del documental *El buen cristiano*, el 20 de octubre de 2018.

Izabel, ¿cuál es la apuesta político-subjetiva de realizar un largometraje documental como *El buen cristiano* en el contexto del juicio a Efraín Ríos Montt?

Cuando en 2012 ligan a proceso a Ríos Montt, junto a otros militares, yo estaba viviendo en la Ciudad de México. Desde allá devoré todas las noticias que pude encontrar al respecto y al mismo tiempo me mantuve atenta a las redes sociales para poder entender exactamente qué era lo que estaba pasando. A lo largo de toda una vida había acumulado preguntas sobre lo que realmente pasó a inicios de los ochenta en Guatemala, coincidentemente los años en los que nací y viví mi primera niñez. Sin embargo, el hecho de ver las imágenes de Ríos Montt ligado al proceso, leer las escuetas primeras noticias, ver la alegría y, en cierta forma, el rencor manifestado en las redes sociales hacia una persona en específico me generaba una mezcla de impotencia e incomodidad. Sentí de inmediato que no sabíamos nada de esta persona a la que temíamos tanto y a la que muchas veces veíamos como el único culpable de los horrores que se cometieron durante la guerra civil guatemalteca. De haber juicio, que efectivamente lo hubo, sabríamos mucho más. Sin embargo, tenía la sensación de que, de no saber un poco más de estos seres humanos, de estos guatemaltecos tan conocidos y desconocidos a la vez, irían a la cárcel o morirían sin que nunca llegáramos a entender cómo fue que llegaron a estar en el lugar de tomar las decisiones que permitieron el genocidio y cuáles fueron estas decisiones, y cómo un guatemalteco mestizo, como lo pudo haber sido cualquier otro, un día se ve acusado de genocidio. Entonces, para responder la pregunta, mi apuesta fue recopilar la información necesaria para conocer a Ríos Montt y a otros militares y civiles cercanos a él como seres humanos; conocer su pensamiento y saber con claridad cuáles fueron las decisiones tomadas por estos hombres. Mi documental, en cierta forma, está pensado para que las nuevas generaciones puedan conocer todo esto y evitar que se repita lo sucedido en los ochentas.

¿Qué significó para usted apalabrar, es decir, rescatar la memoria histórica en las voces de los hermanos Francisco y Marta Chávez Raymundo en el presente, a través de su ópera prima?

Mi relación con Francisco Chávez fue totalmente irracional. Las audiencias eran larguísimas, testificaba una persona tras otra; el dolor y la tensión eran inmensos.

Sin embargo, el día que Francisco declaró se hizo un silencio especial. Al pensarlo se me vuelve a hacer un nudo en la garganta. Su relato fue de los más elocuentes y detallados. En cierta forma, Francisco fue un niño que a los cinco años debió tener la lucidez de hacerse responsable de su propia vida y de la vida de su hermana de tres años, de conservar los documentos de su padre muerto y de memorizar todo aquello que estaban viviendo para un día estar parado frente a ese tribunal. Y esa responsabilidad asumida por un niño tan chiquito, esa carga enorme, fue liberada parcialmente esa mañana en la audiencia. Jamás voy a olvidar lo que sentí al escucharlo hablar. De manera muy subjetiva puedo decir que, para mí, Francisco y Marta son la personificación del miedo que siempre tuve de niña: que un día vinieran por mis padres y tener que arreglármelas sola frente a un grupo de soldados. Sin embargo, eso nunca pasó; tampoco quemaron la colonia en la que yo vivía ni torturaron a todos mis vecinos ni pusieron cercos controlando los alimentos alrededor de nosotros. En términos muy simples, eso hace obvio que, a pesar de que el país entero estuvo en guerra, ningún mestizo vivió jamás lo que vivieron los ixiles. Muchas veces me preguntan: “¿por qué no entrevistaste a más víctimas?”. Eso es porque no me parecía ético hacer una entrevista corta a Francisco y a Marta. Ellos tenían tanto de que hablar que preferí ceder todo el espacio a una pareja de hermanos y, con ello, acercar lo más posible a los espectadores a la vida de las víctimas.

¿Qué vivencia estética, me refiero a la experiencia de sensibilidad y percepción, vivió al entrevistar en persona a algunos de quienes diseñaron y justificaron los mecanismos de control y violencia contra la población durante el mandato de Efraín Ríos Montt?

Al hacer *El buen cristiano* descubrí un mecanismo milagroso, que existe entre los seres humanos, que se llama entrevista. En cierta forma, es un mecanismo mal utilizado por la televisión para hacer preguntas vagas o capciosas a cierto tipo de personajes. Sin embargo, lo que yo descubrí haciendo esta película es que, en general, en la vida, uno no tiene por qué quedarse con dudas que te parten el alma en dos. A través de una entrevista uno puede ir y preguntar directamente al depositario de determinadas respuestas; ir y pedir una entrevista a quienes, en mi caso, fueron las personas cercanas a Ríos Montt durante su mandato.

Lo primero que descubrí fue que ellos también tenían miedo. Así que, en cierta forma, me preparé para llegar a estas entrevistas lo más limpia posible de prejuicios o resentimientos que pudieran asustar a estas personas y cerrar para siempre una de aquellas puertas. Entendí que en una entrevista no se va con las respuestas hechas, sino con verdaderas incógnitas que se plantean al personaje con respeto y que ese personaje acepta ayudarte a resolver. Es una especie de terapia, pero a la inversa.

Una terapia basada en hacer preguntas y escuchar las respuestas. Muchos de estos personajes se abrieron realmente con mis preguntas y allí tal vez esté el resultado estético más extraño: llegué a empatizar con ellos, a conocer a sus familias y sus casas; a entender que eso que pensamos que solo habita sus corazones habita el corazón de todos los seres humanos. A partir de conocerlos de cerca, incluso ya no soy tan confiada de quién soy yo misma. Veo que ellos tomaron decisiones terribles, pero nunca de manera individual, sino como parte de un sistema del que difícilmente podemos desligarnos el resto de los guatemaltecos, por lo menos los mestizos. Por eso el hecho de que recientemente una corte haya admitido de manera oficial que en Guatemala se cometió genocidio es muy importante, porque es una verdad con la que todos tenemos que lidiar de aquí en adelante y que no solo implica muertes; implica, sobre todo, racismo.

¿Podría decirnos cuáles son, desde su perspectiva, las premisas para hacer cine documental en nuestro tiempo y en nuestra región?

Siento que cada película tiene su propio camino y su propia forma, y no creo que haya esquemas o premisas para todas ellas en general.

¿Cuáles son los premios y reconocimientos que ha tenido *El buen cristiano* hasta hoy?

Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, marzo 2016; Premio Feisal/Feisal Award; Premio México Mira al Mundo Premios; y Pantalla de Cristal, México, noviembre, 2016. También se proyectó en los festivales: Riviera Maya International Film Festival de México, en junio de 2016; DOCSDF de México, octubre de 2016; Festival Internacional de Cine de Morelia, México, en octubre de 2016; Festival Ícaro de Guatemala, en octubre de 2016; Festival Zanate de México, en noviembre de 2016; BAFICI de Argentina, en 2017, y Habana Film Festival, en Nueva York, 2017.

Sobre Izabel Acevedo González

Estudió la licenciatura en Cinematografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Ciudad de México, y un posgrado de Guion de Largometraje en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC), Barcelona. Participó en tres ediciones del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM); en el 8.º FICM se hizo presente con su cortometraje de ficción *Globo azul* (2010), selección oficial del Festival Internacional de Cortometrajes en Lambayeque FENACO, Perú,

y el International Women's Film Festival, en Seúl, Corea, entre otros. En el 10.º FICM obtuvo el premio a mejor cortometraje de ficción con *Para armar un helicóptero* (2012), que se presentó en más de diez muestras y festivales alrededor del mundo, entre ellos el 42.º Festival Internacional de Cine de Rotterdam (IFFR por sus siglas en inglés); la 52.º Semana de la Crítica del Festival de Cannes; el 6.º Lviv International Short Film Festival Wiz-Art, Ucrania; y el 35.º Festival Internacional de Cortometrajes Clermont-Ferrand, Francia, donde obtuvo el premio a mejor cortometraje internacional. Su ópera prima, el largometraje documental *El buen cristiano* (2016), selección oficial del 14.º FICM, ha recorrido festivales como el Riviera Maya Film Festival y fue ganador del Premio FEISAL en la 31.ª edición del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Actualmente vive y trabaja en Nueva York como realizadora y editora.

Acerca de la editora y los autores

Editora

MARÍA LOURDES CORTÉS. Doctora en Cine y Literatura por la Universidad de la Nueva Sorbona-París III y catedrática de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Ha ganado el Premio Joaquín García Monge en difusión cultural y el Premio de Ensayo Aquileo J. Echeverría, dos veces, por los libros *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina* (1999) y *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Por este último, recibió el premio honorífico Ezequiel Martínez Estrada, otorgado por la Casa de las Américas (Cuba) al mejor ensayo publicado del año (2005). *Amores contrariados. García Márquez y el cine* obtuvo el premio al mejor ensayo sobre cine, de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Fue designada Catedrática Humboldt 2017 y en el 2005 el Gobierno de la República de Francia le otorgó el grado de Caballero de la Orden de Honor al Mérito.

Autores

ALEJANDRA SOLÓRZANO. Máster en Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Es profesora de filosofía en la Universidad Nacional (UNA) y también poeta y actriz.

BÉRTOLD SALAS MURILLO. Doctor en Littérature et arts de la scène et de l'écran de la Université Laval (Quebec, Canadá). Es máster en Artes con Énfasis en Cinematografía (UCR, 2011) y licenciado en Ciencias de la Comunicación Colectiva con Énfasis en Periodismo (UCR, 2004).

CAROLINA SANABRIA. Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica. Aparte de artículos

especializados en el campo de la comunicación y la literatura en revistas nacionales y extranjeras, ha publicado los libros *Bigas Luna. El ojo voraz* (Barcelona: Laertes, 2010), *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011) y *Adaptaciones literarias. Tres obras maestras de Hitchcock* (Madrid: JC Ediciones, 2013). También participó en la antología *Spanish Erotic Cinema* (Gran Bretaña: Edinburgh University Press, 2017).

GRACIELA VILLANUEVA. Tras obtener diplomas de grado en Letras en el Instituto Nacional Superior del Profesorado y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se doctoró en 1998 y presentó en 2009 su *Habilitación para dirigir investigaciones en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle en París*. Después de trabajar como profesora asociada de literatura hispanoamericana en las universidades de Lille 3 (1999-2001) y de la Sorbonne Nouvelle (2001-2010), ganó en 2010 un puesto de catedrática en la Universidad Paris-Est Créteil (UPEC). En 2013 fue elegida directora del laboratorio IMAGER (Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman), cargo que sigue ocupando. Desde 2015 se desempeña como vicedecana de investigación de la Facultad de Letras, Lenguas y Ciencias Humanas de la Universidad Universidad Paris-Est Créteil. Ha publicado cuatro libros y más de cincuenta artículos sobre temas relacionados con la literatura y la civilización hispanoamericanas, la traducción literaria y la lingüística hispánica.

IVANNIA BARBOZA LEITÓN. Máster en Estudios de Cultura Centroamericana con Mención en Literatura Centroamericana de la Universidad Nacional y estudiante tésaria de la Universidad de Costa Rica en el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Actualmente se desempeña como profesora adjunta de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

JARED LIST. Doctor en Literaturas y Culturas Latinoamericanas de la Universidad Estatal de Ohio y obtuvo su licenciatura en Augustana College. Es profesor asistente de español en la Universidad de Doane en Nebraska. Su investigación y trabajos publicados incluyen temas acerca de los documentales centroamericanos, entre ellos ensayos sobre *abUSados: la redada de Postville*, de Luis Argueta, y *El cuarto de los huesos*, de Marcela Zamora. Su proyecto de investigación actual, titulado *Documenting Life and Death: (Re)presenting Realities and Memories in Central America*, examina la representación de la vida y la muerte en varios documentales centroamericanos.

KAREN POE LANG. Doctora en Estudios sobre Sociedad y Cultura por la Universidad de Costa Rica y máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Además, posee un bachillerato en Psicología. Es investigadora y profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica y docente en la Escuela de Estudios Generales, el Posgrado en Teoría Psicoanalítica, el Posgrado en Artes y el Doctorado en Estudios Culturales.

LILIA GARCÍA TORRES. Licenciada en Estudios Latinoamericanos y pasante de la Maestría en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México, con la tesis *Poder-mirar. La fotografía militante en El Salvador, 1973-1992*. Participó como becaria de formación en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora. Realizadora del documental *Trinchera Sonora*.

LUIS MIGUEL ESTRADA. Escritor, traductor y académico especialista en literatura mexicana y latinoamericana e investigador posdoctoral de la Universidad de Brown. Su tesis doctoral explora los retratos de la figura del boxeador en la literatura mexicana, en las representaciones paradigmáticas en cine, teatro y prensa. Sus textos de ficción han sido incluidos en antologías en México y España.

MAGDALENA PERKOWSKA. Catedrática de literatura hispanoamericana en el Hunter College y el Graduate Center de la City University of New York. Autora de dos libros: *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008) y *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013). Desde 2008 investiga también la más reciente narrativa y fotografía centroamericana, explorando los temas de memoria e historia, duelo, violencia y afectos. En el marco de los estudios centroamericanos, editó el número especial de la revista *Istmo*, titulado *¿Narrativas agotadas o recuperables? Relecturas contemporáneas de las ficciones de los 60 y 70* (2014). Junto con Oswaldo Zavala (CUNY), es coeditora del volumen crítico *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Ha publicado numerosos ensayos que han aparecido en revistas y antologías de crítica literaria y cultural.

MAURICIO ESPINOZA. Doctor en Literaturas y Culturas Latinoamericanas y máster en Estudios Culturales por la Universidad de Ohio. Es profesor de literatura española y latinoamericana, y de estudios culturales en la

Universidad de Cincinnati. También escribe poesía y ha traducido a poetas de Centroamérica como Eunice Odio.

NATALIA SALAS. Máster en Literatura Clásica de la Universidad de Costa Rica y egresada de la carrera de Licenciatura en Cine & TV de la Universidad Veritas. Es profesora en el área de comunicación de la Escuela de Ingeniería Civil y en la sección de arte de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

PATRICIA FUMERO. Catedrática de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, doctora por la Universidad de Kansas y máster por la Universidad de Costa Rica y Miembro del Icomos-Unesco. Ha sido directora del Museo Nacional de Costa Rica y del Doctorado en Sociedad y Cultura de la Universidad de Costa Rica, y es la actual directora del Instituto de Investigaciones en Arte. Es una prolífica investigadora y su último trabajo publicado fue el libro *El teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*.

VALERIA GRINBERG PLA. Profesora catedrática de estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Universidad de Bowling Green, Ohio, Estados Unidos. Es autora de *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (2013). Sus más recientes artículos tratan sobre memoria, violencia y posguerra en Centroamérica.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL



Desde reflexiones sobre la memoria y la violencia en Centroamérica, pasando por el análisis de la cultura popular, hasta estudios acerca de temas novedosos en la región, como el transgénero, este libro ofrece múltiples lecturas del cine centroamericano más reciente.

El texto se propone como un conjunto de miradas diversas hacia una cinematografía que cada vez cobra más fuerza e interés en el mundo académico.

Por esto, la primera parte aborda el tema de la violencia durante la guerra civil en Nicaragua, Guatemala y El Salvador. La segunda trata el tema de la memoria, a partir de la obra de la salvadoreña Marcela Zamora, del documental *Heredera del tiempo*, de la nicaragüense Gloria Carrión y de *La isla*, del documentalista alemán Uli Stelzner.

La tercera parte nos acerca a la cultura popular en Centroamérica, concretamente al baile y al boxeo como dos manifestaciones culturales de gran importancia en la región.

La cuarta parte reúne diversos textos sobre algunas de las películas más interesantes como la panameña *Historias del canal* (dirección colectiva), la guatemalteca *Ixcánul*, de Jayro Bustamante o la costarricense *Abrázame como antes*, de Jürgen Ureña, entre otras.