

# CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS EN FILMES DE DOS CINEASTAS MEXICANAS SOBRE LA REVOLUCIÓN SANDINISTA

CONVERGENCES AND DIVERGENCES IN FILMS BY TWO MEXICAN FILMMAKERS ABOUT THE SANDINISTA REVOLUTION

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM FILMES DE DUAS CINEASTAS MEXICANAS SOBRE A REVOLUÇÃO SANDINISTA

MARINA TEDESCO<sup>1</sup>

**RESUMEN** En este artículo analizaremos dos películas realizadas por directoras mexicanas durante la Revolución Sandinista, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) y *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985), con el fin de identificar convergencias y divergencias entre ellas. Tomamos como fuentes principales las producciones audiovisuales que serán objeto de análisis en el texto, entrevistas en profundidad que realizamos a las dos cineastas y bibliografía relevante para los temas tratados. La metodología utilizada es el análisis de películas. Entre los resultados encontrados se resaltan estas similitudes: lógica de montaje binaria, debidamente adaptada a la coyuntura; protagonismo de la gente común, como campesinos, trabajadores, amas de casa, soldados rasos, extrabajadoras sexuales, etc.; y una fuerte presencia de las mujeres frente a la cámara. Sin embargo, la forma en que esos elementos son llevados a la pantalla presenta diferencias importantes, resultantes de las distintas trayectorias militantes y profesionales de Navarro y Fernández, de las condiciones de producción con las que contaron y del momento de la revolución en el que se filmó cada obra.

**PALABRAS-CLAVE** Revolución Sandinista; Bertha Navarro; Rosa Marta Fernández; documental; México.

1. Doctora en Comunicación y profesora del Departamento de Cinema e Vídeo y del Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual en la Universidade Federal Fluminense.

**ABSTRACT** In this article, we will analyze two films made by Mexican female directors during the Sandinista Revolution, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) and *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985), in order to identify convergences and divergences between them. We constitute as main sources the audiovisual productions that will be the object of analysis in the text, in-depth interviews that we carried out with the two filmmakers and bibliography relevant to the topics covered. The methodology used is film analysis. Among the results found, the following similarities stand out: binary assembly logic, duly adapted to the situation; protagonism of common people, such as peasants, workers, housewives, private soldiers, former sex workers, etc.; and a strong presence of women in front of the camera. However, the way these elements are brought to the screen presents important differences, resulting from the different militant and professional trajectories of Navarro and Fernández, the production conditions they relied on and the moment of the revolution in which each work was filmed.

**KEYWORDS** Sandinista Revolution; Bertha Navarro; Rosa Martha Fernández; Documentary; México.

**RESUMO** Neste artigo, analisaremos dois filmes feitos por diretoras mexicanas durante a Revolução Sandinista, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) e *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicarágua, 1985), a fim de identificar convergências e divergências entre ambos. Constituímos como fontes principais as produções audiovisuais que serão objeto de análise no texto, entrevistas em profundidade que realizamos com as duas cineastas e bibliografia pertinente aos temas abordados. A metodologia utilizada é a análise fílmica. Entre os resultados encontrados, destacam-se as seguintes semelhanças: lógicas de montagem binárias, devidamente adaptadas à conjuntura; protagonismo das pessoas comuns, como camponeses, operários, donas de casa, soldados rasos, ex-trabalhadoras do sexo etc.; e forte presença de mulheres em frente à câmera. No entanto, a maneira de levar estes elementos às telas apresenta diferenças importantes, decorrentes das diferentes trajetórias militantes e profissionais de Navarro e Fernández, das condições de produção com as quais contaram e do momento da revolução em que cada obra foi filmada.

**PALAVRAS-CHAVE** Revolução Sandinista; Bertha Navarro; Rosa Martha Fernández; documentário; México.

Tras el golpe que depuso al entonces presidente de Chile Salvador Allende, en 1973, los intentos de revolución en Latinoamérica se concentraron sobre todo en Centroamérica. En El Salvador, las organizaciones guerrilleras, como las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí y el Ejército Revolucionario del Pueblo, “fueron orientando su trabajo desde lo meramente militar hacia un contacto e intervención creciente en la actividad política y sindical. Así es como impulsaron la formación de organizaciones de masas, las cuales caracterizan todo el período” (Pereyra, 2000, p. 188). En Guatemala, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se debilitaron en la segunda mitad de la década de 1960, pero surgieron otros grupos, como el Ejército Guerrillero de los Pobres, que se originó en una guerrilla que ingresó al territorio guatemalteco desde México, y la Organización del Pueblo en Armas, al comienzo “heredera”, en términos de cuadros y militantes, de las FAR (Pereyra, 2000).

Entre los intentos centroamericanos, el único que se concretó fue la Revolución Sandinista, en Nicaragua. Las tácticas para la guerra de guerrilla del revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino las estudiaron en México Fidel y Raúl Castro y el Che Guevara antes de la Revolución Cubana. Y la isla “devolvió el favor” al demostrar que era posible alcanzar una victoria en la región, apoyar a los movimientos armados insurgentes y recuperar el legado de Sandino con la publicación del libro *Sandino: general de hombres libres* (Gregorio Selser, 1960). En 1961, se funda el Movimiento Nueva Nicaragua (MNN), una denominación “bastante pacifista para una organización que defendía la idea de la lucha armada con el propósito de derrocar el régimen de Somoza [en aquel momento, Luis Somoza Debayle]” (Zimmermann, 2002, p. 46). Poco después, el MNN cambió de nombre y pasó a llamarse Frente de Liberación Nacional, el cual, en 1963, se convirtió en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).

Luego de casi una década y media de reveses, cambios de tácticas y subdivisiones, el FSLN finalmente encontró, en 1977, un terreno propicio para sus objetivos. El estado de sitio impuesto en 1974 se suspendió. Hubo un incremento de las manifestaciones estudiantiles, ocupaciones de edificios en algunas ciudades e incluso huelgas. La corrupción expuesta después del terremoto de 1972 desgastó la dictadura ante sectores de la clase media y de la burguesía, lo que los propios sandinistas reforzaron con sus denuncias de las atrocidades cometidas por la Guardia Nacional. La ofensiva definitiva ocurrió en 1979. En marzo, después de años separadas, las tres tendencias del Frente Sandinista de Liberación Nacional lograron unificar el comando militar. El 17 de julio, Anastasio Somoza renunció y huyó a Estados Unidos. “La dirección del FSLN ordena a todas sus unidades que se dirijan a Managua. El día 20 entran a la capital los miembros de la Junta de Gobierno y la Dirección Sandinista” (Pereyra, 2000, p. 175). El FSLN había tomado el poder.

Algunos sectores progresistas de la sociedad mexicana (– es importante recordarlo – en aquel momento contaba con muchos exiliados latinoamericanos), por variadas razones,<sup>2</sup> participaron intensamente en la lucha en Nicaragua. Esto ocurrió tanto durante el período de guerrilla como en el posrevolucionario, cuando los principales desafíos eran profundizar y consolidar las transformaciones sociales y defender el territorio, que sufría constantes ataques de grupos contrarrevolucionarios.

El cine mexicano no quedó fuera de esos movimientos. Algunas investigaciones ya han abordado la involucración de varias personas del medio cinematográfico (entre estudiantes y profesionales) en la Revolución Sandinista. Podemos citar como ejemplo el artículo escrito por Ana M. López y Ana Daniela Nahmad Rodríguez *Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)* (2020). En este trabajo, las autoras abordaron, de manera amplia, los materiales sobre dicha revolución preservados en el archivo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y analizaron *¿Cuál es la consigna?* (Carrasco Zanini y Gabriel, México, 1978), *Comandante Carlos Fonseca* (Carrasco Zanini, México/Nicaragua, 1980), *La mujer en la revolución nicaragüense* (Carrasco Zanini, México, 1980) y *Monimbo es Nicaragua* (Carrasco Zanini, México, 1981). Sin embargo, aún no se ha estudiado de forma más detenida la participación de dos mexicanas que actuaron como directoras en Nicaragua en ese contexto. Ellas son Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández.

Con el incremento de los estudios sobre mujeres en la última década, ambas se han vuelto cada vez más (re) conocidas gracias a trabajos académicos, muestras y homenajes. En general, se resalta en la trayectoria de Navarro su actuación como productora (no obstante haber dirigido al menos cuatro películas, ella no se considera una realizadora [Cruz, 2008]). A su vez, Fernández fue una de las fundadoras del Cine Mujer, el primer colectivo feminista dedicado a producir cine en México (y, probablemente, en América Latina). Es en esa parte de su longeva trayectoria que se han concentrado los estudios más recientes.

Con este texto, pretendemos contribuir a la ampliación del conocimiento sobre: la producción audiovisual de cineastas latinoamericanas; la filmografía realizada en el ámbito de la Revolución Sandinista; y la intersección entre esos campos de investigación. Para eso, nos centraremos en los filmes *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) y *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985).<sup>3</sup>

2. Destacamos, reconociendo que hay otras: la cercanía geográfica; cierta herencia de la Revolución Mexicana, que hacía que el gobierno fuera menos hostil a revoluciones que lo que lo era la región en su conjunto; y que México no viviera una dictadura, a pesar de registrar episodios brutales de represión, como los de 1968.

3. Este artículo forma parte de una investigación más amplia que está en curso. Algunos resultados de su etapa anterior, dedicada a Brasil, fueron publicados en el artículo *Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat* (2018).

Se trata de dos obras documentales que presentan importantes diferencias y similitudes. Por ahora, resaltaremos solo algunas (que, entre otras, se retomarán con mayor profundidad más adelante). La realización de *Nicaragua, los que harán la libertad* durante el período de la guerra de guerrilla conllevó una intensa radicalización de dificultades comunes en el género documental, como las de construir un guión previo y la de falta de control durante la filmación. Además, el hecho de que todas las etapas de la producción hayan ocurrido antes del fin del conflicto armado sin duda contribuyó a una estructura que presenta los dos lados de la lucha bastante presentes y diferenciados.

Diferenciar guerrilla y gobierno ya no era una preocupación (ni una posibilidad) cuando se produjo *Nicaragua, semilla de soles*, puesto que el FSLN había tomado el poder. No por eso se puede afirmar que la coyuntura fuera tranquila, visto que el imperialismo estadounidense, aliado a las elites locales y regionales, nunca dejó de acosar al país. Sin embargo, la mayor oposición era la que se verificaba entre el período pre- y posrevolucionario; y es precisamente ese contraste el que vemos en la estructura de la película. Además, ya era posible elaborar un guion y llevar a escena determinadas situaciones, dedicarle más tiempo a cada etapa del proceso, elegir dónde rodar, etc.

Más allá de las semejanzas en la lógica de ambas estructuras filmicas (lógica que podríamos llamar binaria), enfatizamos que ni Bertha Navarro ni Rosa Martha Fernández dieron protagonismo a los liderazgos sandinistas. Estos aparecen, pero, si no están junto al pueblo (trabajando en el campo, en la campaña de alfabetización de adultos, por ejemplo), se les dedica menos tiempo de pantalla que a los ciudadanos comunes (familias, soldados rasos, amas de casa, extrabajadoras del sexo, etc.). Estas personas, sí, son las protagonistas de ambas directoras.

Debido a esos contrastes y convergencias, optamos por poner *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles* en diálogo, dejando fuera de nuestro corpus la obra *Victoria de un pueblo en armas* (Bertha Navarro, Jorge Denti y Carlos Vicente Ibarra, Nicaragua, 1980). *Victoria de un pueblo en armas* fue una obra realizada a partir de una invitación del Frente Sandinista de Liberación Nacional y tuvo un alto grado de interferencia del FSLN en su captación y, sobre todo, en el montaje (Navarro, 2023). Fue un proceso de producción, por ende, muy diferente a los otros, lo que perjudicaría nuestra propuesta de estudiar las miradas que esas dos cineastas mexicanas lanzaron, en su época, sobre la Revolución Sandinista.

Además de *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*, tendremos como principales fuentes para la reflexión entrevistas que realizamos con Fernández (2022) y Navarro (2023), y bibliografía pertinente para el tema.

## DOS DIRECTORAS MEXICANAS LLEGAN A LA REVOLUCIÓN

Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández nacieron en 1943 y 1947, respectivamente, en la Ciudad de México. Gracias a sus orígenes étnicos y de clase, que se sumaron a personalidades inquietas y transgresoras,<sup>4</sup> tuvieron acceso a diversos espacios educativos a lo largo de sus formaciones, tanto en su país como en el exterior. Navarro cuenta que, siendo muy joven, viajó a San Francisco, California, para perfeccionar su inglés. Y que, a los 17 años, partió con su hermana hacia una temporada en París con el objetivo de estudiar francés (Cruz, 2008).

En la capital francesa, “el contacto con las ideas socialistas, la liberación de los códigos morales y los pensamientos revolucionarios dan un vuelco a sus vidas” (Cruz, 2008, p. 13). Las hermanas Navarro terminaron residiendo la mayor parte del tiempo en una casa de estudiantes, “en donde conocen a españoles refugiados, antifranquistas, perseguidos políticos, estudiantes y grupos de lucha social” (Cruz, 2008, p. 13).

Sin embargo, fue en Latinoamérica donde se radicalizó el proceso que tuvo inicio en Europa. En entrevista, Bertha Navarro (2023) nos relató, de manera muy genérica, como siempre lo hace cuando habla de su militancia (hábito forjado durante varios años de actuación clandestina, en un contexto en el cual hablar podría llevar a la persona a la cárcel o aun a la ejecución), que había pisado por primera vez Cuba al volver de Francia, en principio de los sesenta. Conocer la Revolución Cubana en sus primeros años cambió su vida para siempre. A partir de ese momento, volvió a la isla para encuentros de la juventud y, no mucho tiempo después, la reclutaron para ser un apoyo en México para las luchas de liberación nacional de Centroamérica, especialmente la de Guatemala.

Rosa Martha Fernández también experimentó un profundo proceso de transformación desencadenado en París. Sin embargo, eso ocurrió años después. Ya formada en Psicología y actuando profesionalmente en el área, decidió hacer una maestría en Psicología Social en la Universidad Sorbona. “Yo pensaba que la Psicología Social se hace expresamente para utilizar la psicología como un arma política, de transformación social, y con lo que me encuentro es [...] cómo finalmente explotar mejor al trabajador” (Fernández, 2022). Por un lado, se decepcionó con el posgrado, pero, por otro, vivió intensamente el mayo de 1968 francés y descubrió el cine.

Y fue el cine el que la llevó a encontrarse con el feminismo. Después de un breve retorno a su país, obtuvo una beca para estudiar sobre televisión educativa en Japón. Aunque ni Japón ni la televisión educativa fueran sus

4. No nos caben dudas de que sus orígenes étnicos y de clase fueron centrales para las trayectorias de Navarro y Fernández. Sin embargo, explicarlo todo a partir de la raza y la clase social implica destituir a esas mujeres de agencia. Es importante recordar que, en aquel momento, la crianza hegemónica para las mujeres blancas de las clases media y alta no estimulaba que ellas invirtieran seriamente en sus carreras, estudiando en el exterior, por ejemplo.

primeras opciones, pensó: “bueno, se maneja el lenguaje cinematográfico, por lo menos estamos detrás de las cámaras” (Fernández, 2022).

Coincidentemente, la feminista mexicana Martha Acevedo<sup>5</sup> también había obtenido una beca para estudiar en el mismo país y empezó a hablar con Fernández sobre la “cuestión de las mujeres”. Además, la presentó al movimiento feminista japonés, “que era absolutamente sorprendente, con un nivel de compromiso, de eficiencia, de dedicación, de ternura que era increíble” (Fernández, 2022). Así, a despecho de su resistencia inicial (como prácticamente toda la izquierda del período, creía que primero venía la revolución y después las “cuestiones específicas”), cuando regresó a México, “ya era más que feminista” (Fernández, 2022).

Feminista y apasionada por el medio audiovisual, tuvo un breve pasaje por la Cooperativa de Cine Marginal, grupo que hacía películas socialmente comprometidas en Super 8, formato que posibilitaba tanto el bajo costo como la movilidad, algo fundamental para este tipo de producción (Mantecón, 2012), e ingresó al Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Allí, junto a otras dos estudiantes, la brasileña Beatriz Mira y la francesa Odile Herrenschmidt, formó el histórico colectivo Cine Mujer (Camacho, 2018).

Una vez más, las trayectorias de Rosa Martha Fernández y Bertha Navarro tuvieron puntos convergentes, pero se desarrollaron de maneras distintas. Navarro se acercó al cine en los primeros años de la década de 1960, por intermedio del realizador Julio Pliego, que, en ese momento, estaba comenzando su carrera. Él “la invita a colaborar con la realización de varios documentales en los que Bertha descubre la posibilidad de luchar por sus ideales fuera de la clandestinidad” (Cruz, 2008, p. 17). Ella llegó a dirigir una película intitulada *Bosco* (México, 1967), de la cual casi no se tiene información y, hasta donde se sabe, no hay copias disponibles.

Ese descubrimiento, no obstante, no le impidió seguir con sus tareas: “organización de eventos de protesta, mítines y conferencias, [...] logística para trasladar a México a perseguidos políticos y refugiados, y [...] recursos para apoyar la lucha revolucionaria de Centroamérica” (Cruz, 2008, p. 17). En 1967, prestó su auto para una acción que no terminó bien y la llevaron presa. Alegó que no sabía nada y que le había cedido su auto a un joven de quien estaba enamorada. Valiéndose del desconocimiento del Estado mexicano sobre su militancia, simuló el tipo joven, bella e ignorante. Aun así, permaneció meses en la cárcel hasta que su cuñado logró liberarla (Navarro, 2023).

5. Martha Acevedo es considerada una de las primeras feministas de la llamada segunda ola mexicana. Con su artículo “Nuestro sueño está en escarpado lugar. Crónica de un Miércoles Santo entre las Mujeres (*Women's Liberation* – San Francisco)” (1970), contribuyó a diseminar los grupos de autoconciencia en el país. Fue integrante del colectivo Mujeres en Acción Solidaria - MAS, considerado un grupo feminista pionero de México, fundado a comienzos de los años 1970.

La salida de la cárcel coincidió con su relación con Paul Leduc (Cruz, 2008), quien, en esa época, era un joven realizador que había vuelto hacía poco tiempo de sus estudios en el Institut des Hautes Études Cinématographiques. Así, la necesidad de alejarse temporalmente de la militancia – después de su liberación, Navarro empezó a ser vigilada (Navarro, 2023) – y el matrimonio la llevaron definitivamente al cine. Y el primer fruto de ese movimiento fue *Reed: México insurgente* (México, 1970), dirigido por Leduc y producido por Navarro. Se trata de una película de suma importancia dentro de la producción política latinoamericana y que hizo historia en México tanto por la visión de la Revolución Mexicana que llevó a las pantallas como por haber sido realizada fuera del sistema entonces vigente de estudios y sindicatos.<sup>6</sup>

Dando un salto y ya acercándonos al final de la década de 1970 y de Nicaragua, Ana Cruz (2008, p. 31) puntualiza que:

Dentro de los proyectos que emprenden Paul Leduc y Bertha Navarro de 1973 a 1976 se encuentran varios documentales realizados en Centroamérica sobre los movimientos revolucionarios en la región. Cuando la pareja decide separarse después de nueve años de estar juntos, Bertha asume la responsabilidad de continuar el registro de imágenes de la lucha latinoamericana.

Una vez más, no hay sincronía temporal entre Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández, puesto que la relación de la segunda con la Revolución Sandinista empezará después de que las obras de la primera en ese país ya se habían realizado. Trataremos más detalladamente de la militancia cinematográfica de ambas en Centroamérica en las secciones siguientes, en las cuales analizaremos *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*.

## NICARAGUA: LOS QUE HARÁN LA LIBERTAD

*Nicaragua: los que harán la libertad* es un documental de 45 minutos. Como se mencionó anteriormente, pertenece a un momento de la carrera de Bertha Navarro en la que ella ya producía, pero aun no dirigía. En el filme, vemos tanto la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional como la represión del gobierno al grupo, un año antes de la gran rebelión y de la victoria de la guerrilla (que la mexicana también filmará en su película *Victoria de un pueblo en armas*, mencionada anteriormente).

6. Para saber más sobre esta estructura, consultar Jorge Ayala Blanco (1974) y Aleksandra Zaborowska y José Axel García Ancira Astudillo (2021).

Sin embargo, la presencia de los dos lados – guerrilla y gobierno – no traduce ninguna intención de imparcialidad. Al contrario, las imágenes de la institucionalidad (representada, entre otros, por el propio dictador Anastasio Somoza) llevadas a las pantallas por Navarro obviamente buscaban legitimar, ante el público, al FSLN, así como presentar la lucha armada como la única posibilidad, en aquel contexto, de construir una Nicaragua más justa.

Siendo una trabajadora del cine y una militante que estaba involucrada con los movimientos revolucionarios de Centroamérica desde el comienzo de los años 1960, como se vio anteriormente, era obvio que, siempre que le fuera posible, habría de unir esas dos pasiones. Y la oportunidad surgió, según la cineasta (2023), cuando la Organización de las Naciones Unidas (ONU) la contrató para realizar lo que se convertiría en *Crónicas de un olvido*<sup>7</sup> (Cruz, 2008).

Así, gracias a los recursos de la ONU y a sus contactos de militancia en la región, Bertha Navarro, Sonia Fritz, Nerio Barberis y Guillermo Navarro (su hermano) – los tres últimos mencionados en los créditos, respectivamente, como “asistente fotografía”, “sonido” y “fotografía” en *Nicaragua: los que harán la libertad* – registraron una Nicaragua en ebullición en sus pasajes por Managua, Estelí y Matagalpa. También hubo una instancia de captación de material audiovisual en Panamá, donde, en aquel momento, se encontraban muchos exiliados que volverían a su país para la etapa final de la lucha, en 1979, o tras la victoria (Navarro, 2023).

Aun en lo que atañe al equipo, cabe resaltar la importancia del Grupo Experimentación de Cine Universitario (GECU) de Panamá, que colaboró con apoyo logístico y contactos (Navarro, 2023). Esta colaboración se dio porque la directora conocía al coordinador del grupo, Pedro Rivera, de intercambios cinematográficos en La Habana. Los créditos finales de la película comienzan con la frase “Entre el Grupo Experimentación de Cine Universitario (GECU) de Panamá y cineastas mexicanos”, pero fue el equipo mexicano el que entró en la Nicaragua en guerra.

Empezamos nuestro análisis argumentando que la primera secuencia de *Nicaragua: los que harán la libertad* es clave para que comprendamos la película. En el filme, una familia compuesta de hombres y mujeres de diferentes generaciones come reunida alrededor de la mesa mientras conversa de forma relajada. A continuación, aparece un *lettering* con el título de la película. En la secuencia, se alternan planos de tanques disparando, de la destrucción que el ataque causa en la ciudad (se deduce gracias al montaje) y de una mujer llorando.

7. Esta película se encuentra perdida y se tiene poca información sobre ella. Solo se sabe quiénes fueron algunos de los miembros del equipo y su duración, de 55 minutos (Cruz, 2008).

Aunque no sepamos qué familia es la que vemos, el contraste entre las dos secuencias separadas por el título es inmediato e impactante y ya es posible intuir que esas personas tendrán un papel determinante en la construcción de un discurso contra el gobierno. Empieza a materializarse allí la oposición entre el confort, la tranquilidad y la afectuosidad del hogar<sup>8</sup> y la dureza, la brutalidad y la tristeza provocadas por las fuerzas represivas del Estado (que, como ya lo sabía el público, era el dueño de los tanques en esa época).

Aunque otras personas también hablen a favor de la lucha sandinista en el filme, incluso liderazgos, creemos que eran los testimonios de los Guevara<sup>9</sup> los que conmovían a la mayoría de los espectadores, justamente por la simplicidad de la vida diaria que llevaban impregnada. Además de la referida secuencia inicial, hay otros grandes e importantes trechos en los que aparecen, los cuales se encuentran distribuidos a lo largo del documental.

En la segunda secuencia con la familia, habla la matriarca. Ella dice que el FSLN representa al pueblo, se refiere a la destrucción promovida por la institucionalidad y culpa a Somoza por la pobreza del país. Estos fragmentos de entrevista se alternan con trechos de una conferencia de prensa del dictador nicaragüense e imágenes de escombros, represión y de una madre pobre y exhausta con un niño desnudo que camina detrás de ella.

Esa elección de dar voz primero a la matriarca no parece ser casual. Bertha Navarro no era una militante del movimiento feminista ni se dedicaba a estudiar el tema. De acuerdo a su relato (2023), su conciencia de las desigualdades de género provenía de su experiencia. “Era la práctica porque yo fui muy guerrera [...] porque fui una de las pocas mujeres, primero en la lucha, luego en el cine”.<sup>10</sup> Y no podemos ignorar que, la mayor parte del tiempo, ella hizo todo lo que hizo siendo madre, lo que realmente no era nada fácil, aunque fuera una mujer blanca que provenía de las clases más altas. “Eran otros tiempos: no llevaba a Valentina al set, y mucho menos podía cargarla de un lado a otro en todas las locaciones de producción. No era bien vista una productora mamá” (Cruz, 2008, p. 21). Así, a partir de sus propias experiencias, tuvo la sensibilidad de percibir – y llevar a las pantallas – la importancia de aquella mujer para su familia y de la mujer para la sociedad nicaragüense y para la lucha sandinista (volveremos a este último punto cuando tratemos de la película de Rosa Martha Fernández, en la cual es un aspecto central).

Sin embargo, no sabemos, al principio, que se trata de una secuencia con los Guevara, visto que el testimonio empieza en primer plano. Es posible ver partes de cuerpos de otras personas dentro del encuadre, pero no identificarlas. No obstante, cuando el montaje vuelve a la matriarca, se modifica la escala de planos. Algunos miembros de la familia ya están totalmente dentro del cuadro, aunque no hablen.

8. Sabemos que el hogar puede ser un espacio terrible, sobre todo para las mujeres y las personas queer. Sin embargo, no es esa la visión de la esfera privada la que Bertha Navarro maneja en *Nicaragua: los que harán la libertad*. Por eso, no la abordaremos en este texto.

9. El nombre de la familia no se informa en la película. Obtuvimos esa información en entrevista (2023).

10. Gracias al actual aumento de la cantidad de investigaciones sobre las mujeres en el cine, estamos conociendo a más directoras latinoamericanas en todos los períodos de más de un siglo de historia. Sin embargo, durante mucho tiempo (y es a eso que se refiere Navarro en esta cita), las realizadoras mexicanas anteriores a 1960 de las cuales se tenía información eran las hermanas Ehlers, Mimi Serva, Adela Sequeyro y Matilde Landeta.

En las demás inserciones de los Guevara, por medio de las cuales vamos comprendiendo cuál es su relación con los sandinistas, tiende a ocurrir lo contrario. Por ejemplo, en el trecho en el que uno de los hijos de la matriarca incentiva a su hermana, más joven, a contar la experiencia de algunos miembros de la familia que habían participado en un ataque guerrillero, el cuadro está abierto y luego se cierra. Y permanece cerrado mientras la chica relata la dificultad y las pérdidas de vidas en la guerra de guerrillas.

Los planos más cerrados, como planos medios, primeros planos y *closes*, muchas veces contribuyen a que sintamos cercanía sentimental (y, en este caso, también política) con relación a los personajes. Debió de ser por eso que Bertha y Guillermo Navarro los “guardaron” para momentos específicos. Además del relato que acabamos de mencionar, este es, por ejemplo, el encuadre reservado a la nuera de la matriarca, quien, embarazada, afirma:

Comprendo mejor la cosa [después de haber estado en combate] [...]. Es decir que ahora yo a la muerte no le tengo miedo. De que si ahora él [su esposo] caer en combate lo tomaría, lo tomaría como algo maravilloso pues. Me iba a sentir en el futuro orgullosa y hasta... el futuro niño que voy a tener le contaría alegremente pues cómo murió su papá, combatiendo por un pueblo.

El orgullo por la presencia familiar en la lucha, la creencia que ella debe seguir, a pesar de las pérdidas (un hijo de la matriarca está desaparecido y todos saben que probablemente no volverá) y la aceptación de la posibilidad de muerte en nombre de la transformación de la sociedad pueden notarse incluso en los niños, como queda explícito en la penúltima inserción de la familia en la obra. Todo eso – espontaneidad, cotidianidad, hablar a partir de la práctica y del lugar de personas comunes – nos parece ser una estrategia mucho más efectiva para legitimar el Frente Sandinista de Liberación Nacional ante el público que los discursos de liderazgos, en general formales, que tratan sobre economía, historia y estructura social.

Creemos, por el pequeño tiempo de pantalla dedicado a los líderes guerrilleros en comparación con el ocupado por los Guevara, que esa también era la percepción de Bertha Navarro. En entrevista (2023), la directora relató que las escenas con la familia se habían filmado al final del proceso de captación, cuando el equipo ya se había ido de Nicaragua y retornado a Panamá. El encuentro con la familia se dio por medio del sacerdote sandinista vinculado a la Teología de la Liberación Ernesto Cardenal (a quien Bertha Navarro llegó por la vía de sus contactos militantes), también personaje de la película (de hecho, un personaje bastante importante, pues es el protagonista de la última entrevista de la película).

Considerando que, en este documental, a diferencia de en *Victoria de un pueblo en armas*, ella tuvo total libertad (dentro de los límites que el contexto y las condiciones de producción imponían) para tomar lo que considera “decisiones de autora”, resulta evidente la opción por un cambio en los rumbos previstos al comienzo. “En principio era la contraposición. Y, luego, con los Guevara, se hizo más íntimo. Una familia, gente” (Navarro, 2023).

Con eso, no queremos decir que no haya planos de conflictos y de sandinistas. Estos también forman parte de *Nicaragua: los que harán la libertad*. Componen, incluso, la última imagen del filme, antes de un *lettering* en el cual se lee: “Mientras Nicaragua / tenga hijos que la amen, / Nicaragua será libre’ / A.C. Sandino”. Sin embargo, muchas veces, el contrapunto al Estado represor queda a cargo de los Guevara, lo que produce un efecto muy diferente. A fin de cuentas, es la imagen de una familia, algo identificable para la gran mayoría de la gente, contra el Estado, y no la de jóvenes con armas en la mano, experiencia compartida por un grupo reducido (aun cuando ampliamente apoyado, como era el caso del Frente Sandinista de Liberación Nacional).

Curiosamente, si los Guevara surgieron de forma tardía en el proyecto, el dictador Anastasio Somoza fue el primero que se registró. Valiéndose de su “cara de gringa” (Bertha Navarro es una mujer bastante blanca, de ojos claros y pelo lacio), la cineasta que hacía tantos años estaba involucrada con los movimientos revolucionarios de Centroamérica se presentó a sí misma y a su equipo como periodistas independientes de México. Y, aun sin mostrar ningún documento que confirmara esa información, el gobierno nicaragüense creyó en ella; incluso, algunas personas llegaron a tratarla como estadounidense. Fue así que pudieron filmar, de forma oficial, tanques atacando a la población; entraron con autorización a un cuartel (acompañados de un sandinista que se hizo pasar por miembro del equipo para poder mapear el lugar); conversaron con miembros de la Guardia Nacional; e, incluso, los invitaron a participar en una conferencia de prensa de Somoza, a quien Guillermo Navarro encuadró muy de cerca.

Si, en el caso de los Guevara, evaluamos que ese tipo de encuadre buscaba acercar el público a la familia, en lo que se refiere a Somoza, parece querer mostrar, de manera irrefutable, su carácter sumiso a los Estados Unidos, sarcástico e hipócrita. En diversos fragmentos de la conferencia utilizados en el documental, vemos su cara en detalle, sus rasgos y reacciones mientras relata haber aprendido con los “amigos estadounidenses” que la defensa contra la guerrilla debe ser dura, al responder con ironía a la pregunta de un periodista; afirma, además, que la responsabilidad por los hechos que estaban ocurriendo era de quienes habían “roto la paz” (la paz de una dictadura).

Pero el dictador no fue el único agente del Estado encuadrado bastante de cerca para que pudiéramos “ver bien” lo que pensaba. Un general llamado Armando Fernández relató que había estado en Estelí a pedido del presidente para reprimir, lo que había hecho en pro de valores como la libertad y el republicanismo. Por otro lado, un soldado de la Guardia Nacional criticó la apropiación del nombre de Sandino por parte de los guerrilleros para, después, confesar que no conocía bien a ese personaje histórico. También afirmó, orgulloso, que Somoza, a quien se refería con gran deferencia, no había permitido que Nicaragua se transformara en una Rusia (lo que a él le agradaba porque, si bien en su país había problemas, al menos se podía salir con las mujeres en auto).

O sea, en los trechos seleccionados para integrar la película, la institucionalidad se desnudaba por sí misma. Pero, más allá de la selección de cuál material usar y de los encuadres elegidos, el montaje también contribuyó a exponerla. En un testimonio de gran impacto, dentro de un bloque temático sobre la represión, un hombre empieza a llorar al relatar que el gobierno había destruido su casa, había matado a su esposa y a sus cuatro hijos. La imagen siguiente es un plano cercano y sin sonido de Anastasio Somoza, en la conferencia de prensa, riéndose. Así se explicitaba, por si aun cupiera alguna duda, el carácter cruel del dictador.

Una vez más, se creaba una oposición entre Somoza –que representaba no solo a sí mismo, sino también al Estado represor al frente del cual estuvo su familia durante 45 años– y las familias comunes nicaragüenses. Como lo afirmamos al comienzo de este análisis, los Guevara son clave para entender la estructura y la lógica interna de *Nicaragua: los que harán la libertad*. Y los efectos y sentidos derivados de su presencia se amplifican por la inserción puntual de otras familias (al contrario de ellos, desagregadas), como el hombre que perdió a su esposa e hijos y la mujer a la que hicimos referencia al comienzo del análisis, aquella madre pobre y exhausta con un niño desnudo que camina detrás de ella.

## NICARAGUA, SEMILLA DE SOLES

A diferencia de la de Navarro, la militancia de Rosa Martha Fernández se basaba y centraba en México y, en términos generales, incluía una perspectiva de género. Podemos citar como ejemplo, además de los ya mencionados Cooperativa de Cine Marginal y colectivo Cine Mujer, la asociación Mujeres en Acción Solidaria, grupo feminista considerado pionero de la segunda ola mexicana<sup>11</sup> y que “venía del marxismo, de la lucha social [...] de la lucha de clases. Entonces

11. Por más información, consultar Lamas y Rodríguez Everaert (2023).

nuestra visión era que no bastaba ser mujer [...] no da lo mismo la represión de la burguesa, de la de clase media y de la proletaria y de la campesina y de la indígena, donde ahí se llega de veras a ser la esclava del esclavo” (Fernández, 2022).

Sin embargo, tras la victoria de la Revolución Sandinista, Fernández se sintió instada a colaborar con la construcción de una nueva Nicaragua. Por medio de los contactos de la cineasta Ángeles Necochea, que, en esa época, era cercana, pero aun no formaba parte del Cine Mujer, se ofreció al gobierno revolucionario para ayudar en lo que fuera necesario. Su experiencia en televisión educativa se consideró útil (además de la formación que había recibido en Japón, estaba trabajando con TV universitaria en México) y la aceptaron. Así empezaba un período que debería durar seis meses, pero que se extendió por casi cuatro años (Fernández, 2022).

Y el fruto más importante de ese período es justamente *Nicaragua, semilla de soles*, un documental de 57 minutos hecho para la Subdirección de Educación de Adultos do Ministerio de Educación, con participación del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). A pesar de que se trata de una película “encargada”, la directora nos relató (2022) que tuvo una gran libertad, desde el guion hasta la copia final. Como se mencionó al comienzo de este artículo, la coyuntura ya permitía una mayor previsibilidad. Así, al contrario de Navarro, Fernández pudo partir de un guion, el cual, como suele suceder en este género narrativo, fue muy modificado.

Sin embargo, un elemento estructurante previsto desde el comienzo y que se mantuvo hasta el final fue la centralidad de las personas comunes. “De entrada me planteé que no iba a hacer algo panfletario, que no me interesaba entrevistar a los comandantes, lo que me interesaba era la gente de base” (Fernández, 2022). Y, así como en *Nicaragua: los que harán la libertad*, es eso lo que vemos en la obra. Hay registros y testimonios de soldados, amas de casa, extrabajadoras del sexo, campesinos, obreros, entre otros, quienes narran los cambios que la revolución, en general, y la educación popular, en particular, habían traído a sus vidas: formación de cooperativas en el campo, políticas públicas de incentivo al abandono de la prostitución, transformación de un burdel en una escuela para niños, la entrada de las mujeres al espacio público, etc.

Solo dos liderazgos aparecen filmados sin que estén realizando acciones de implantación de la alfabetización de adultos en los territorios. Ellos son, por orden de aparición, el Viceministro de Educación de Adultos y el Ministro de Educación: respectivamente, Francisco Lacayo y Carlos Tunnerman.<sup>12</sup> En entrevista (2022), la cineasta nos contó que la obligaron a incluirlos en la película (aparentemente, esa fue la única interferencia del gobierno en *Nicaragua, semilla de soles*).

12. Tanto los nombres de los cargos como los de sus ocupantes se retiraron de *Nicaragua, semilla de soles*, más específicamente de los *letterings* sobre las imágenes de los dos hombres.

Pero ella ni siquiera habría necesitado dar esa información. Es claramente perceptible la falta de organicidad de los trechos de sus testimonios en el montaje. Las intervenciones de Lacayo y Tunnerman desentonan porque se recurre a ellas en solo un momento de la narrativa y una aparece inmediatamente después de la otra. Y ese desentonar, en nuestro análisis, transmitió una clara sensación de que se estaría cumpliendo una exigencia (lo que luego se confirmó).

Volviendo al diálogo que establecemos con *Nicaragua: los que harán la libertad*, si el protagonismo de los “de abajo” es una característica compartida entre ambas producciones, algo muy importante las distingue. En la película de Bertha Navarro, ese protagonismo cabe a los Guevara. En la de Rosa Martha Fernández, a su vez, no hay ningún personaje o grupo de personajes que esté presente desde el comienzo y hasta el fin de la narrativa. Podemos decir que el papel central no pertenece a ninguna persona, sino a una iniciativa: la educación popular.

Una vez más, tenemos un comienzo que es clave para la comprensión de la estructura de la obra. Tras un breve prólogo, compuesto de imágenes que muestran el retorno de los voluntarios de la campaña de alfabetización, el 23 de agosto de 1980 (pertenecientes originalmente a *La insurrección cultural* [Jorge Denti, Nicaragua, 1981]), empieza una secuencia con planos de hombres levantándose y arreglándose para (lo suponemos) ir a trabajar. Uno de ellos guarda en su bolso un pico y una cartilla antes de salir de su casa.

Lo que sigue son varios minutos de esos y otros trabajadores poniéndose sus vestimentas de trabajo, cargando un camión y yéndose para arreglar caminos. El clima es distendido diegética (debido a las bromas entre ellos) y no diegéticamente (como resultado de la música elegida como banda sonora). Presenciamos su desplazamiento y a muchos de esos “hombres trabajando” (como se lee en una placa en cuadro) hasta que surge el último plano de la secuencia: uno de los trabajadores, que viste de rojo y al cual ya vimos anteriormente, golpea en el asfalto que están arreglando para uniformizarlo.

La secuencia posterior empieza con ese mismo hombre acomodando una pizarra. Descubrimos entonces que es un educador popular y que les está enseñando a sus compañeros a leer. Les presenta sílabas y empiezan a formar palabras. Al mismo tiempo, se profundiza el proceso de politización, pues la cartilla de alfabetización incentiva discusiones sobre la lucha de liberación, sobre quién fue el Che Guevara, etc. Este segmento se cierra con trechos de una entrevista con el maestro.

La construcción de esas tres secuencias lógicas es emblemática en algunos aspectos. En el plano del contenido, presenta el argumento central del medimetro, a saber, que la educación popular es la piedra fundamental para la consolidación de la revolución. En ese sentido, es sumamente simbólico que los primeros personajes que vemos estén asfaltando caminos. En lo que atañe al protagonismo, el foco ya recae sobre las personas comunes. A los obreros anónimos se seguirán los campesinos, las exprostitutas, las amas de casa, los soldados... Y, en lo que se refiere a la estructura de la película, apunta a algo que discutimos unos párrafos antes: *Nicaragua, semilla de soles* no es una obra contra grandes liderazgos, evidentemente. Sin embargo, en términos generales, solo se los escucha si están integrados en la práctica de la educación popular, por lo cual es poco probable que podamos identificarlos.

Otra señalización de estructura, en un nuevo punto de convergencia con respecto al documental de 1978, es el binarismo. Retomando lo que afirmamos en la primera sección del texto, la oposición central es la relativa al antes y el después de la revolución. Sin embargo, en la producción de 1985, el período anterior solo se hace presente en las intervenciones de los personajes. Cabe recordar que la directora se sirvió de material de archivo para mostrar un evento de los primeros años de la Revolución Sandinista. Por lo tanto, podría haber hecho un uso más extenso de ese tipo de fuente. Pero nos parece que ese sería un desvío de la bien delineada estrategia cinematográfica de Fernández, cuya temporalidad se sitúa enteramente en el presente, apuntando hacia el futuro.

Y esta estrategia se repite hasta el final. Cerca del cierre, se pone en relieve la oposición entre el pueblo nicaragüense y las bandas contrarrevolucionarias. Manteniéndose fidelidad al tema tratado en el filme, el acoso imperialista se hace público por medio de la publicización del asesinato de educadores populares (en el penúltimo *lettering*, se nos informa que 172 de ellos fueron asesinados durante el proceso del filme). No vemos las bandas, ellas son solo evocadas. Rosa Martha Fernández optó por no conceder ningún tiempo de pantalla a “los contras”.

*Nicaragua: los que harán la libertad* reserva a las mujeres un papel importante en su narrativa. *Nicaragua, semilla de soles*, a su vez, va más allá (como de hecho se esperaría, habida cuenta de quién es la directora y del momento histórico en el que se produjo). Los cambios que la revolución y la educación popular trajeron a la vida de las mujeres es el principal de sus subtemas. Cinco secuencias tratan directamente del tema, cuatro de las cuales se encuentran en secuencia. La primera tiene como figura central a una maestra que es ama de casa y coordinadora de un colectivo de alfabetización de adultos. La segunda empieza con una joven dándole la mamadera a un bebé mientras dice: “La educación le sirve a la mujer muchísimo. O sea, que le ayuda. O se está

ganando un derecho de la participación. Y a todo en general pues nos ayuda la educación. Porque acordémonos que la revolución es de todos. Y para todos”. Después, la vemos enseñando a un grupo de mujeres (la mayoría ya maduras) a multiplicar.

En la tercera secuencia, una educadora cuenta sobre la participación femenina en la rebelión sandinista. Ella da un testimonio muy fuerte: “La educación de adultos ha sido una gran cosa para mí. Porque cambió una barbaridad. Con que antes las mujeres no salíamos ahí, solo con el hombre. [...] Uno, ahí [en la educación popular], toma una gran confianza, una gran participación. Se le quita el miedo, la pena y todo”. Efectivamente, acompañamos su nueva rutina: en el ambiente de estudio, cocinando junto a otras mujeres, lavando y recibiendo entrenamiento militar (por parte de una soldada). Otro aspecto importante de esta secuencia es que la revolución impulsaba los debates de género. En la cartilla, aparece la fotografía de un hombre sentado en la cocina de su casa mientras una mujer está de pie. El diálogo que acompaña la imagen – y que los estudiantes leen – dice: “Serví más eso”. “Servílo vos mismo”. La maestra estimula que el grupo, mixto, converse sobre el tema.

La cuarta secuencia es más breve. En líneas generales, muestra a Francisco Lacayo exponiendo para una multitud datos sobre la educación popular y reconociendo la importancia de las mujeres en la lucha revolucionaria y en la consolidación de la revolución, aun en un país, según sus palabras, tan machista. En la quinta, la educadora popular entrevistada al comienzo de la secuencia (cuya estructura es casi siempre la misma) es una extrabajadora del sexo. Su testimonio vuelve varias veces, incluso como voz superpuesta a imágenes de mujeres que eran prostitutas y ahora se dedican a la artesanía, a imágenes de niños estudiando donde antes era un burdel, etc. Evidentemente, también la vemos enseñando. Al final del segmento, la escuchamos decir: “me alegra ver que esos lugares donde nosotros vivíamos una vida... una vida... que no podría decir que... ahora aquí hay un montón de niños, aprendiendo en lo que es y va a ser el hombre nuevo. Y la mujer nueva”.<sup>13</sup>

La película de Rosa Martha Fernández se centra en los avances, que, de hecho, fueron muchos. “Se trata de la primera fuerza política de signo ‘progresista’ en el continente latinoamericano, que no sólo no condena el feminismo de forma ‘explícita’, sino que incorpora la emancipación de la mujer en sus principios” (Poncela, 2000, p. 32). Sin embargo, una cosa son los proyectos políticos y otra es el ritmo de los cambios en la cultura de una sociedad. “En la Nicaragua sandinista de los ochenta se mantuvieron las diferentes formas de inserción laboral, y de concepción y acceso a la política según género, además de la división sexual del trabajo, la organización de la reproducción y de las relaciones de poder intergeneracionales” (Poncela, 2000, p. 36). Reconocer eso no disminuye

13. Si bien la revolución sandinista no condenó el feminismo y se empeñó en la lucha por la emancipación de las mujeres, no tenemos conocimiento de que difundiera la teorización de Alexandra Kollontai (2011) sobre la nueva mujer. Así, creemos que los términos elegidos por la extrabajadora del sexo, “mujer nueva”, pueden atribuirse a una feliz coincidencia.

los méritos de la cineasta, que llevó a las pantallas lo que estaba viendo y viviendo y que era importantísimo, aun cuando no se haya traducido en tantas transformaciones estructurales.

Para concluir nuestra reflexión sobre *Nicaragua, semilla de soles*, destacamos un último elemento bastante característico de este documental y que no se encuentra en la otra producción analizada: la presencia de puestas en escena. A lo largo del visionado, es posible notar tanto la vida cotidiana que transcurría ante la cámara (y que, obviamente, sufría el impacto, de alguna forma, de su presencia) como lo que estaba sucediendo para la cámara.

Uno de los momentos en el que esos dos modos de captar conviven más es en un trecho, en la segunda mitad de la obra, que empieza con un entrenamiento militar para civiles en el cual participan muchas mujeres. Siguen un breve fragmento de entrevista con uno de los responsables y una secuencia de otro entrenamiento (aparentemente, solo para militares). Por último, se llega a un ambiente en el que dos grupos de alfabetización de adultos reciben clase al mismo tiempo. Ahora, las maestras son las mujeres y los estudiantes son los miembros del ejército.

Una de las educadoras estaba en el entrenamiento para civiles aprendiendo a disparar probablemente por primera vez. Es ella la que le enseñará a uno de los hombres que entrenaba a las mujeres a escribir su nombre en la pizarra, también por primera vez (y, para no correr el riesgo de que el público no recordara el encuentro anterior, se la vuelve a mostrar disparando mientras él escribe). En entrevista, Rosa Martha Fernández (2022) relató que contaba con el apoyo del ejército, que aceptaba repetir la acción para la cámara. “Por favor, compañeros, atrás otra vez. Va de nuevo”. Por otro lado, en la escena de la escritura del nombre, eso no sucedió. “Nos echamos como tres previas, porque [...] hay cosas que no puedes, o las tomas como se dan en el momento o no te las creen porque no son verdad” (Fernández, 2022).

Ya en *Cosas de Mujeres* (México, 1975-1978), primera película del colectivo Cine Mujer, la directora se sirvió de esa mezcla. En su pensamiento cinematográfico no cabe la idea de que las puestas en escena vuelvan un documental “falso”.<sup>14</sup> Para cada situación, hay una estrategia cinematográfica más adecuada para mostrar la realidad posible de ser captada por un filme. A fin de cuentas, desde el momento en el que se instala, con el conocimiento (y consentimiento) de todas las partes involucradas, una cámara en el entorno, hay una interferencia, por más que se haga todo un esfuerzo por naturalizarla.

14. Somos conscientes de que este es uno de los principales debates del campo del documental. Sin embargo, no es el objetivo de este artículo debatir o ahondar en la cuestión, sino presentar la visión de Rosa Martha Fernández sobre el tema.

Queda claro que los casi cuatro años de realización de *Nicaragua, semilla de soles* (tres años – con interrupciones – de rodaje por Nicaragua y más de medio año de montaje en Cuba), además de su bagaje anterior teórico y práctico, permitieron que Fernández construyera una obra con estructura bien definida, lo que queda de manifiesto por medio de lógicas y características que se repiten. Es curioso que, aun involucrando una trayectoria profesional muy diferente y un proceso mucho más tortuoso, hayamos encontrado lo mismo en la producción de Bertha Navarro.

## CONSIDERACIONES FINALES

Con este artículo, buscamos contribuir tanto al campo de estudios sobre mujeres en el audiovisual latinoamericano como a una ampliación del conocimiento en lo que se refiere a la filmografía sobre la Revolución Sandinista realizada durante los años de insurrección y después de la victoria. Fue pensando en esa intersección que optamos por analizar *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*.

A primera vista, las dos películas tenían en común: i) ser documentales y medimétrajes; ii) haber sido producidos por directoras mexicanas, Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández, las cuales, como lo enfatizamos algunas veces a lo largo del texto, no son conocidas por esas producciones; y iii) no haber sido estudiados todavía de forma más detenida, ni tampoco comparativamente.

Sin embargo, a lo largo de nuestra investigación, notamos otras semejanzas importantes. La que consideramos principal fue la opción de Navarro y Fernández por dar protagonismo a los “de abajo” y no a los liderazgos (obviamente, no son las únicas que lo hicieron, como lo vimos en la revisión bibliográfica y filmográfica emprendida durante la investigación; no obstante, eso no cambia nuestro argumento, pues en ningún momento afirmamos que se trataba de algo inédito). Pero es necesario observar que, en la obra de 1978, se eligió a una familia como hilo conductor, mientras que la de 1985 no tuvo personajes que se mantuvieran desde el comienzo hasta el fin de la película.

Otro punto de proximidad que se resaltó fue una estructura de montaje orientada por una lógica binaria, aunque cada caso se haya valido de diferentes estrategias para distintas coyunturas. En *Nicaragua, los que harán la*

*libertad*, la oposición se establece entre el Estado dictatorial y la lucha por una sociedad más justa. En cambio, en *Nicaragua, semilla de soles* el contrapunto se marcaba entre la vida cotidiana de antes y después de la revolución.

Resaltamos, además, la fuerte presencia de mujeres en ambos filmes. A ejemplo del protagonismo de la gente común, las cineastas no fueron las únicas que comprendieron la necesidad de llevar a las mujeres a las pantallas. Sin embargo, Bertha Navarro fue una de las pioneras en ese punto, por la fecha de realización de su película, y Rosa Martha Fernández dio relevancia a la cuestión como pocos (incluso mucho más que Navarro).

Por último, señalamos que el modo en el que explicamos lo que consideramos que son las principales convergencias en estas consideraciones finales, siempre necesitando demarcar distinciones, es bastante representativo. *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles* se parecen pero son diferentes. Y sería prácticamente imposible que fuera de otra forma, si consideramos las semejanzas y las divergencias entre sus directoras, modos y contextos de producción.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Marta. "Las mujeres luchan por su liberación. Nuestro sueño está en escarpado lugar: Crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres (Women's Liberation-San Francisco). *Siempre!*, Cidade do México, 30 set. 1970.
- BLANCO, Jorge Ayala. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Cidade do México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1974.
- CAMACHO, Isabel Jiménez. *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Monografía en Humanidades y de las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018.
- CRUZ, Ana. *Bertha Navarro: cineasta sin fronteras*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2008.
- FERNÁNDEZ, Rosa Martha. Entrevista cedida a Marina Cavalcanti Tedesco. Valdivia, nov. 2022.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LAMAS, Marta. EVERAERT, Ana Sofía Rodríguez. (orgs.). *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género/Penguin Random House, 2023.
- LÓPEZ, Ana M. RODRÍGUEZ, Ana Daniela Nahmad. "Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)". *Studies in spanish & latin american cinemas*, Estados Unidos, v. 17, n. 2, 2020, p. 233-251.
- MANTECÓN, Álvaro Vázquez. *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. Ciudad de México: UNAM, Filmoteca, 2012.
- NAVARRO, Bertha. Entrevista cedida a Marina Cavalcanti Tedesco. Ciudad de México, nov. 2022.
- PEREYRA, Daniel. *Del Moncada a Chiapas: historia de la lucha armada en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Canguro, 2000.
- PONCELA, Anna M. Fernández. *Mujeres, revolución y cambio cultural: transformaciones sociales versus modelos culturales*. Barcelona: Anthropos Editorial; Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2000.
- SELSER, Gregorio. *Sandino: general de hombres libres*. Havana: Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat". *Cine Documental*, Argentina, n. 17, 2018, p. 24-41.
- ZABOROWSKA, Aleksandra. ASTUDILLO, José Axel García Ancira. (orgs.). *Nueve miradas a la obra de Paul Leduc*. Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2021.
- ZIMMERMANN, Matilde. *A revolução nicaraguense*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.