

Miradas humanizantes, lazos subjetivos, memorias horizontales: Entrevista a la cineasta nicaragüense Gloria Carrión Fonseca

Por Jared List*



Gloria Carrión Fonseca es una cineasta nicaragüense que ha producido cortometrajes y largometrajes de cine experimental, de ficción y documental. Su largometraje documental más reciente, *Heredera del viento* (2017), es un viaje íntimo al pasado —un pasado familiar y nacional— para explorar y entender la posicionalidad e identidad de sí misma, de sus padres y de la sociedad nicaragüense durante la Revolución Sandinista. Desde un lugar íntimo y personal, el documental rompe el silencio del pasado y reflexiona sobre las memorias de la revolución dándole una mirada reflexiva, humanizante y democratizante. Sus cortometrajes incluyen *Fractales* (2011), *Rossana en construcción* (2013), entre otros. Obtuvo su maestría en cine documental de la Universidad del Cine (FUC) en Argentina, además de sus estudios y títulos de la Escuela de Economía y Ciencias Políticas de Londres, la Universidad de Nueva York y la Universidad de Trent. Es directora de la productora *Caja de Luz*.

Esta entrevista se realizó el 13 de julio de 2017 en el Instituto de Historia Nicaragüense y Centroamericana en Managua, Nicaragua, con correspondencia posterior por correo electrónico.

Jared List: Quisiera empezar con una pregunta general. ¿Qué propósitos tiene el documental? ¿Por qué hacerlo?

Gloria Carrión Fonseca: Surgen de una necesidad creativa y de reflexión sobre temas importantes para mí como: la memoria, la historia, lo político, lo personal y lo colectivo. El documental se presta para explorar preguntas sobre la realidad que me rodea y lo que he vivido a nivel personal y social. El documental es un espacio que me permite sumergirme en las múltiples capas de presente y pasado desde diferentes ángulos en los que se mezclan ideas, emociones, recuerdos, y análisis.

J.L.: ¿Cómo se interesó en el documental? ¿Y los temas de memoria, política y los que acaba de mencionar?

G.C.: Yo estudié inicialmente economía política. Definitivamente vengo de una escuela de Ciencias Sociales en la cual ya me planteaba preguntas sobre estos temas. Muchos años después decidí estudiar cine como una necesidad vital, emocional y creativa. Esto me permitió mirar muchas películas de todo el mundo y en especial de Latinoamérica. Estudié cine en Nueva York y Argentina y eso hizo que yo me encontrara con un acervo de películas que tocaban justamente temas como la memoria, el autorretrato, lo personal y lo colectivo. Esas películas me nutrieron e hicieron pensar en Centroamérica y en los procesos de desmemoria, olvido y silencio y sentí la necesidad de explorarlos.

J.L.: ¿Y hubo documentales cuando estudiaba en Argentina que tuvieron una influencia en sus producciones?

G.C.: Sí, muchos, no sólo sudamericanos sino documentales de otros países del mundo. El trabajo de Albertina Carri, por ejemplo, de Nicolás Prividera, pero también de Alan Berliner, Jonas Mekas, Naomi Kawase, entre otros. Estos trabajos ejercieron mucha influencia en mí definitivamente. Me permitieron expandir mis ideas sobre lo documental e, incluso, entre otras cosas, me llevaron a mirarme a mí misma como posible sujeto de un documental.

J.L.: **¿Podría hablar del proceso de hacer documentales? Es decir, ¿qué considera usted cuando empieza un proyecto? ¿Cómo se desarrolla la narrativa o en qué momento se desarrolla? ¿Cuál es su proceso desde el origen de la idea hasta la producción?**

G.C.: Siempre parte de una necesidad personal. Una búsqueda personal que a mí, por lo menos, siempre me interpela, al inicio, desde lo emotivo. Si no me genera algo a nivel emocional es más difícil que yo vaya por ese camino. Asimismo, tiene que ser una necesidad, una búsqueda, un deseo de saber, de indagar, y de querer hurgar en un tema. Esta necesidad y emocionalidad me llevan a la investigación y de la investigación empieza a surgir ya lo más formal, el cómo contar la historia. Escribo mucho. La escritura me sostiene en ese primer momento creativo. Luego, el proceso de producción, de rodaje, es bien interesante porque todo lo que escribiste hasta ese momento va a sufrir transformaciones. Es el momento en que la vida cruza la producción y eso es maravilloso. Yo soy muy libre en este sentido. Me permito cambiar mi propio rumbo de acuerdo a lo que voy encontrando y experimentando mientras filmo un documental. Posteriormente, cuando llega la posproducción surge un momento más de reflexión, de reescritura, de replantearme todas las “verdades” y las ideas con las que había partido. Es un momento en el que me permito escuchar mi material para que la película me conduzca a lugares nuevos para mí. Es un proceso creativo constante.

J.L.: Pensando en el cine documental y en su papel como documentalista, ¿cómo se ve usted como documentalista y mujer, tomando en cuenta la cuestión de género?

G.C.: No creo que exista una mirada de “mujer” en el documental. Así como tampoco creo que exista en la literatura. Creo que hombres y mujeres estamos marcados por muchos elementos a lo largo de nuestra vida y el género es solo uno de ellos. Me parece que la mirada y la visión creativa nacen de la complejidad de la vivencia humana, social y existencial, lo cual incluye pero también trasciende el hecho de que seamos hombres o mujeres. Ahora bien, eso no significa que no existan barreras y desigualdades en el cine a las que nos enfrentamos como mujeres directoras, productoras y técnicas. En efecto, muchos de los técnicos en el cine son hombres y a veces surgen dinámicas de poder que reproducen desigualdades. A nivel mundial, hay incluso, como en otros ámbitos, diferencias muy grandes entre la remuneración de hombres y mujeres en el cine, lo cual por supuesto debe cambiar. En Nicaragua, hay varias mujeres directoras, pero esta no es la realidad en toda la región. En general, los directores son hombres.

J.L.: Quisiera continuar con los cortometrajes que usted tiene. Me gustó mucho *Fractales* en el sentido de ver la ciudad de varias formas. ¿De dónde viene la idea de hacer este cortometraje?

G.C.: Yo andaba con ganas de trabajar el tema del diario y de mirar lo pequeño en la ciudad. Hay algo que me atrae mucho en esto. Me gusta mirar las cosas pequeñas, aquello que parece insignificante: los detalles. Yo siento que hay mucha poesía en lo pequeño; entonces me di a la tarea de encontrar justamente eso en una ciudad extraña, pues era la primera vez que estaba en Buenos Aires. Decidí buscar momentos de belleza en los espacios donde no necesariamente la hay o no se categorizan canónicamente como bellos. Todos los días salía de la casa con mi cámara y cada vez que veía algo lo filmaba. Iba

cazando imágenes. Yo siempre escribía un texto antes de salir. Eran frases sueltas, metáforas. A medida que iba filmando me iba dando cuenta de que en mis textos empezaban a aparecer imágenes que no había logrado filmar. Esos momentos empezaron entonces a convertirse en un diálogo interesante entre aquello que veía y lo que escuchaba y la imposibilidad de capturarlo todo. Y de ahí surgió la voz que está en el documental.

J.L.: Me recuerda a las crónicas modernistas, de muchos cronistas centroamericanos, Rubén Darío, por ejemplo, pensando en el modernismo, en ese sentido de observar, el *flaneur* que pasa por la ciudad observando, prestando atención a esos detalles que tal vez parecen insignificantes pero que no lo son. Me gusta mucho cómo usted busca la belleza o las formas de belleza. ¿Podría hablar de lo poético, cómo entra ahí pensando en lo que acaba de decir?

G.C.: Yo no lo racionalizo mucho. Es decir, no voy pensando en que lo que voy a hacer es poético sino que de mi mirada sobre la realidad surge esta poética. En *Fractales*, yo iba con la cámara como una pluma escribiendo en ese diario audiovisual en el que se iban juntando fragmentos, pedazos de escenas, de cosas y detalles que para mí significan la belleza como el charco de agua en el que se asoman dos rostros y en ese instante dejó de ser un charco de agua en la calle y se convirtió en un lienzo.

J.L.: Y hablando de esa mirada porque ahí tenemos la mirada y, al final, se invierte la mirada. Ahí está el sujeto que se convierte en objeto. ¿Podría hablar de este final?

G.C.: Fue muy interesante porque al principio yo estaba mirando la ciudad pero luego empecé a reflexionar también en quién miraba. ¿Quién soy yo mirando? De pronto eso me llevó no sólo a querer explorar el espacio fuera de las puertas de mi casa sino dentro de mi propio espacio íntimo. Hay entonces una

ruptura en el momento en que paso del exterior a mi espacio y mis cosas personales. Yo creo que esto tiene que ver con una búsqueda mía sobre la idea de que el sujeto que mira puede también ser mirado. Creo que ahí hay un diálogo fascinante de horizontalidad que, para mí, resultó ser muy interesante para explorar. Influyó también que en ese momento leía un texto de Cortázar que hablaba de la ciudad, Buenos Aires, y de todos estos mundos que se esconden detrás de las puertas. Entonces me planteé esta búsqueda a la inversa hasta que eventualmente de manera natural, diría yo, fui girando hacia lo íntimo. Y de pronto pensé: mi cuerpo también puede ser visto como un detalle, como un pedazo de belleza... mi mano, mis zapatos, el botón de mi abrigo, etc. Ya desde *Fractales*, viendo en retrospectiva mi trabajo, creo que había ahí un ímpetu, una búsqueda hacia lo personal, hacia el autorretrato como espacio de exploración.

J.L.: **Hablando de esas transformaciones, esto me lleva a otro cortometraje, *Rossana en construcción*. Este cortometraje también tiene mucho que ver con la identidad. En este caso, noto la performatividad de la identidad. Digamos que la identidad es un proceso, una construcción sin fin. ¿Cómo podemos pensar el documental, el cine documental en términos de mostrar, como medio de mostrar, la performatividad?**

G.C.: Yo creo que tiene mucho que ver con el dispositivo definitivamente. La cámara en sí introduce un elemento que de alguna manera llama a la performatividad porque hay una puesta en escena, una puesta en cámara y los sujetos siempre están editándose, poniéndose en escena y me parece que en este sentido mi rol como observadora es justamente jugar este juego también porque yo también encuadro... porque yo también imprimo mi subjetividad en lo que estoy mirando. Entonces, con este corto, yo lo que buscaba era hacer esto más evidente aún. El hecho de que la puesta en escena de la identidad es una co-construcción. En este sentido, el relato es co-construido con lo que la persona está contando sobre sí misma y lo que está dejando fuera de esta

representación. Entonces yo creo que hay algo democratizante en este giro de entablar un diálogo en el cual no soy yo la todopoderosa mirándote a vos, sujeto, y construyendo lo que yo quiero de vos sino un espacio en el que estamos alimentándonos e influenciándonos mutuamente. Cuando yo le pido a Rossana en el corto que se presente, yo le entrego la cámara, yo la suelto. Es decir, la dejo interactuar con esa cámara y la invito a jugar. Esto es fascinante para mí porque aborda una pregunta tan eterna como inabarcable: ¿quiénes somos? y ¿cómo construimos nuestra identidad?

J.L.: ¿Y había algún impulso que le llevó hacia esta ruta de hacer este cortometraje porque, como usted mencionó, con *Fractales* ya tenía algo escrito? En este caso, ¿de dónde vino la idea de hacer esto?

G.C.: Bueno, de la observación. Estuve observando, de previo acuerdo, a mi protagonista por más o menos un año, observando, acompañándola en la rutina diaria, conversando mucho con ella. Yo creo que eventualmente fui encontrando un punto de encuentro conmigo también, lo cual me hizo reflexionar mucho sobre esta relación de quién mira y quién es mirado. Leí mucho a Jean Comolli también, quien reflexiona mucho sobre la otredad. ¿Cómo construimos a este otro, a este sujeto frente a nosotros? Y todo el elemento político que eso conlleva y el elemento ético. Y lo que te decía antes, esta búsqueda de romper con esta idea de que quien tiene la cámara tiene completamente todo el poder. Reflexioné mucho también sobre el cine etnográfico ¿quiénes nos han mirado normalmente en América Latina, en Centroamérica? ¿cómo nos han mirado? Y eso, ¿qué significa para nosotros? Aunque, obviamente no es la otredad en términos culturales o etnográficos la que estoy explorando en este corto, sí me permitió poder explorar formas de producción que fuesen más dialógicas.

J.L.: Y eso se nota. Quiero seguir con el largometraje, *Heredera del viento*. Quiero felicitarle por esta obra porque es muy importante. Es muy

complejo en lo que aborda. Hay muchos ejes de análisis. Tal vez podemos hablar de algunos de estos ejes. Una de las primeras preguntas que me surgieron era la pregunta que al principio usted dice que se siente como la ciudad de Managua, llena de vacíos. ¿Cómo entiende usted el documental en cuanto a estos vacíos del pasado desde lo íntimo, desde lo personal?

G.C.: Parto de una conexión muy fuerte con esta ciudad y de la idea de que la ciudad es como el cuerpo colectivo en el que yo me puedo sumergir para encontrar puntos en común. Empecé a pensar en esto hace años. Yo creo que la ciudad refleja mucho el estado de las cosas, nuestra relación con el pasado, la memoria, y el estado de nuestra psiquis colectiva. Siempre me llamó la atención que Managua estuviera llena de estos vacíos. ¿Por qué en medio de la ciudad, me preguntaba, hay tantos espacios baldíos? ¿Qué pasó? ¿Qué nos quieren decir estos espacios? Para mí, estos espacios son como los silencios colectivos de la memoria que se concretan en la ciudad de manera material y física. Con el tiempo, sin embargo, empecé a pensar en estos espacios vacíos como lugares de redención. Ya no necesariamente solo como fallas y ausencias sino como lugares para recordar y redimir así el olvido. Entonces, sentí que el cine era la mejor forma de explorar esos espacios vacíos de memoria y me propuse jugar como lo hace Lewis Carroll con el espejo de Alicia. Empecé a mirar este espacio vacío como un umbral hacia otra realidad, quizás otro futuro. Pero, para ir hacia el futuro siempre me ha parecido importante mirar antes hacia atrás.

J.L.: Pensando en el objetivo del documental, ¿qué quiere compartir con los espectadores?

G.C.: Bueno, yo creo que está muy vinculado con lo que decía antes porque... ¿pasar este umbral para qué? Ésta es la pregunta. Y yo creo que para saber quiénes somos como nación (después de haber vivido una guerra, después de

haber vivido una utopía que no llegó a concretarse tal como fue soñada o solo parcialmente) es fundamental ver hacia atrás y averiguar qué fue lo que pasó. Entonces mi objetivo es invitar a las y los espectadores a hacer un viaje hacia el pasado para indagar quiénes fuimos, qué nos pasó y quiénes queremos ser como individuos, como sociedad, y como región porque compartimos historias parecidas de violencia y ojalá a través de este gesto de ir hacia atrás, podamos completar las piezas del rompecabezas. En lo personal, los años ochenta, los veo frente a mí siempre en fragmentos. Son pedazos de vivencia, de dolor, de alegrías, de cosas buenas y malas a la vez. Y siento que si no juntamos estos pedazos, entonces no vamos a lograr responder a la pregunta vital sobre quiénes somos y hacia dónde queremos ir.

J.L.: Respecto a lo que había comentado, ¿cómo entiende usted la Revolución Sandinista. Es decir, ¿qué impacto tiene? ¿Qué significado tiene para usted?

G.C.: Yo creo que lo digo en el documental; realmente es mi marca. Es de donde yo provengo. Yo nací en 1980, un año después del triunfo. Para mí, hay un vínculo indisoluble entre mi infancia y la revolución sandinista, y esto refleja mi identidad, pero ¿quién soy yo ahora? Creo que la revolución es un evento fundacional para mí, mitológico y justamente por haber sido mitológico, yo quería ir a ver qué había detrás de este mito. Yo quería incluso rasgar el mito y abrirlo en dos para tratar de entender por qué vivimos todo lo que vivimos. La revolución es un legado definitivamente; es un impulso de humanismo pero con luces y sombras. Muchas veces en Nicaragua se ha entendido la revolución de una manera muy binaria, los malos y los buenos y, para mí, eso es intrascendente ya puesto que injusticias se cometieron de ambos lados. La revolución es una inspiración muy fuerte, pero creo que no hay que aceptar la narrativa mitológica del evento histórico sin cuestionarla e ir más allá de las concepciones simplistas o totalizantes.

J.L.: Perfecto. Y pensando en eso de ver lo colectivo con lo íntimo, el largometraje viene de lo personal, de lo íntimo. ¿Podría hablar de la experiencia de filmar algo así, desde un aspecto tan íntimo, donde los padres dicen cosas que tal vez otros no dirían frente a una cámara o usted comparte una experiencia, una memoria así? ¿Cómo fue el proceso de filmar desde lo íntimo?

G.C.: Muy difícil. Muy complejo. Me tomó mucho tiempo darle forma a la idea, la estructura. Es muy difícil mirarnos a nosotros mismos; la misma sociedad lo dificulta de cierta manera. Entonces me pareció tremendamente provocador y honesto abordar desde este ángulo un tema que nos atraviesa a todos.

J.L.: Qué interesante. Hay varias fuentes de cintas desde videos caseros, grabaciones íntimas, hasta lo que parece ser archivo público, nacional, experiencias, memorias. ¿Podría hablar de dónde viene el material audiovisual?

G.C.: Sí, claro. Incluso hay una película de ficción alemana rodada en 1980 que se titula *La Insurrección*, del Director Peter Lilienthal, que yo uso como archivo. La idea de usar archivos de distintas fuentes nació desde los inicios del proyecto. Yo quería representar en la película la naturaleza múltiple, fragmentaria y elusiva de la memoria así que la mezcla de materiales que están además en diferentes formatos (Super 8, Betamax, VHS, etc.) me permitió explorar eso. Me interesaba también trabajar con archivos familiares y archivos públicos con el fin de explorar la relación y tensión entre lo público y lo privado. Quería hacerlos dialogar desde la materialidad de la película. Lo público, lo privado, lo dicho y lo no dicho y la versión oficial de las noticias *versus* el material familiar y personal. En última instancia yo buscaba no diferenciar estas fuentes porque la vida se entreteje en un telón colectivo al fin y al cabo. Lo que nos pasa a nivel personal, nos pasa a nivel colectivo.

J.L.: ¿Era difícil encontrar estas fuentes?

G.C.: La manera en que fui encontrando estos archivos es una historia en sí misma. En algunos casos yo fui a buscarlos a través de instituciones o trabajos anteriores de otros y otras cineastas, pero la mayoría de ellos llegaron a mí. Por ejemplo, yo tenía guardada una película Super-8 que mi abuelo filmó días después del terremoto que destruyó Managua en 1972. La verdad es que fue un golpe de corazón. Empecé a recordar que mi abuelo me mostraba las películas que él filmaba sobre su familia o eventos históricos. Al tener su película en mis manos recordé que ya la había visto y pensé que en ella estaba todo contenido: la familia, lo personal y lo colectivo dado que mis abuelos y mi padre aparecen en la cinta. El hecho de que la cinta se filmó durante el terremoto de Managua reforzó el vínculo que dibujo en la película entre la ciudad, ese cuerpo herido, y la memoria. El terremoto fue una incisión en el alma del país que se profundizó con la guerra y la pérdida de la revolución.

J.L.: Quisiera seguir con la cuestión de la memoria. Cito a Pilar Calveiro que dice que “la memoria es sobre todo acto, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura” (2006: 377)¹. Se puede decir que *Heredera del viento* representa bien esta cita a través de la narrativa que expone porque lo que tenemos es una participación activa de exteriorizar estas memorias personales que dialogan con memorias, incluso historias colectivas. ¿Qué aporte nuevo añade este documental al entender la Revolución sandinista? Hemos hablado un poco pero ¿puede destacar esta idea de que la memoria es un acto, es una práctica, es una decisión de exponer en ese sentido?

G.C.: Yo creo que la experiencia íntima de la revolución es una de las memorias silenciadas en este país. La producción cinematográfica hasta el momento ha

¹ Calveiro, Pilar (2006). “Los usos políticos de la memoria” en Gerardo Caetano (compilador), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

sido, en su mayoría, sobre lo factual de la revolución: ¿cómo pasaron los hechos?, ¿qué pasó desde la pérdida de la revolución? Con *Heredera del viento* pretendo contar la revolución desde la generación de los hijos e hijas de esos revolucionarios. Por tanto además de ser esta mi historia, también es una experiencia compartida con la gente que sintió y vivió la revolución sandinista desde este lugar. Creo que la película va a poner luz sobre las vivencias de esos y esas para quienes se suponía que era la revolución, los “mimados de la revolución” como nos llamaban en ese entonces. Sin embargo, en realidad no éramos ningunos mimados. Crecimos, muchos de nosotros, con el miedo y la fascinación por la guerra y nuestra infancia estuvo marcada por ausencias dado que nuestros padres estaban volcados completamente en las tareas revolucionarias. Eso dejó recuerdos agrisados de esa época. *Heredera del viento* propone entonces un diálogo inter-generacional al crear un puente hacia esas memorias dolorosas y otras llenas de inocencia y alegría (pues no todo lo que vivimos fue triste). Yo deseo que la película nos permita encontrarnos y compartir lo que cada quien vivió. Este gesto de vernos a nosotros mismos desde el espejo de la memoria nos permite replantear la revolución en el presente en términos políticos, afectivos, e identitarios.

J.L.: Y hablando de las voces, ¿podría hablar del espacio que ocupa el largometraje respecto a los otros que hemos visto en los últimos cinco años aquí en Centroamérica? Puedo nombrar *Los ofendidos*, de Marcela Zamora Chamorro (2016), o *El cuarto de los huesos*, también de ella (2015), incluso *El codo del diablo*, de Ernesto y Antonio Jara Vargas de Costa Rica (2014), o *Invasión*, de Abner Benaim (2014). ¿Cómo ve —y podemos hablar de la influencia de los documentales sudamericanos en este sentido— el espacio que ocupa *Heredera del viento*?

G.C.: Bueno, creo que se une a un corpus de películas que están abordando el tema de la memoria desde lo personal. Entra a dialogar con esas películas pero desde su especificidad. Creo que cada uno y una de nosotros como

realizadores enfocamos el tema de manera diferente, desde dónde nos conmueve y desde dónde concebimos lo documental. Esto pasa por cómo nos relacionamos, como realizadores y realizadoras, con el archivo, así como con la subjetividad y la puesta en escena. Cada película es una postura político-estética que eventualmente se refleja en la forma del documental.

J.L.: ¿Es coincidencia que han salido en los últimos cinco años? Porque hace cinco años que trabaja en este proyecto, pensando en todos estos documentales centroamericanos que casi trabajan el mismo tema de la memoria...

G.C.: Y, es que tenemos casi las mismas edades.

J.L.: Sí, exacto.

G.C.: Hay vivencias, recuerdos e imágenes que compartimos como generación de la guerra y la posguerra en Centroamérica que nos marcan profundamente. Creo que en esta y otras películas de memoria que se han hecho y se están haciendo hay un gesto generacional de retejer lo que la guerra destruyó. Quizás influya el hecho de que tenemos cierta distancia del evento. Es decir, nosotros no fuimos los que hicimos la revolución o los intentos de revolución en otros países centroamericanos, pero esto marcó nuestras vidas. Por otro lado, nosotros no sólo vivimos la revolución sino que heredamos el desasosiego de la pérdida, lo cual es muy importante. Es una sensación de duelo por la utopía no consumada, tal como se había soñado. Esto no quiere decir que no hubo cosas que funcionaron o que impactaron positivamente a la sociedad. Desde luego que sí, pero sin lugar a dudas tuvimos también que lidiar, al igual que nuestros padres, con los sueños perdidos. Esa es una carga histórica y social muy fuerte.

J.L.: Quisiera retomar esta cuestión de la voz porque al final usted incluye unas entrevistas con los que luchaban o por lo menos que estaban a favor de los Contra. ¿Por qué incluir estas voces, estas entrevistas?

G.C.: A treinta y siete años del evento, me parece que la narrativa no está completa si no incluimos estas voces y no entendemos por qué luchaban ellos. Es innegable que la contrarrevolución en Nicaragua fue apoyada por los Estados Unidos. Sin embargo, el gobierno revolucionario también cometió errores y tiene sus propias responsabilidades en el surgimiento de la contrarrevolución.

Muchas decisiones y políticas que se dictaron en esa época alimentaron un descontento profundo en el campesinado nicaragüense. Muchas de esas políticas castigaban el estilo de vida, las realidades productivas y la cosmovisión campesina, lo cual fue generando un caldo de cultivo para el descontento de la población campesina. Esto, sin embargo, no es aún históricamente reconocido. Estos errores me parece que pusieron de relieve el desconocimiento de la clase gobernante sobre la identidad y la cultura campesina. Además puso en evidencia la realidad de estas identidades subyugadas y negadas que existen desde el inicio del estado-nación en Nicaragua y el resto de Centroamérica. Para mí entonces era importante saber qué otras narrativas existían además de la mía. Sin duda, hay muchas más, pero a mí me interesaba conocer esta perspectiva. Después de todo, fue la Contra la que asesinó a mi tío, el hermano de mi mamá, así que yo necesitaba entender, o al menos intentar entender, por qué él había muerto. Pero, lo que terminé descubriendo es que estas personas también vivieron dolores, pérdidas e injusticias.

J.L.: Justo después de esta escena, tenemos la última entrevista con su padre que es tal vez el momento más impactante...

G.C.: Antes de responderte tu pregunta, me gustaría agregar que para poder mirar hacia el futuro debemos integrar todas las partes que conformaron la revolución y la guerra. No podemos ir hacia adelante si no escuchamos las otras historias. Es decir, estas otras memorias distintas quizás de las nuestras, pero igualmente válidas. La guerra nos impactó a todas y todos; entonces es importante no jerarquizar los dolores sino que lo que debemos procurar es “horizontalizar” las experiencias. De modo que lo que surja de eso sea lo humano, la vivencia humana. A 37 años de la revolución, necesitamos profundizar en este gesto humanizante para trascender los bandos y construir un mejor país.

J.L.: Es reconocer la humanidad.

G.C.: En el otro, exactamente.

J.L.: ¿Este gesto empezó con el documental? O como usted usó la metáfora del viaje, es decir, “Ah, tengo que incluir estas voces”, ¿la idea vino después? ¿En qué momento y cómo encontró usted estas voces para incluir en el documental?

G.C.: No, no fue desde el inicio. Fue todo un proceso. La película me fue llevando hacia ese lugar. Fue a raíz de la reflexión y el cuestionamiento sobre lo que yo había creído como verdad. En el momento en que desmitifiqué mi propia historia pude entonces abrirme a estas otras memorias.

J.L.: Me recuerda a *Rossana en construcción*. Es la idea de que es un proceso, que todo está en un proceso de construcción.

G.C.: Exacto.

J.L.: Volviendo a esta pregunta sobre esa escena con su padre, quiero hacer otra pregunta. ¿Fue planeado oír el latido del corazón durante el abrazo con él?

G.C.: No, no, en absoluto. Fue algo que surgió. No me di cuenta ni siquiera en el momento del rodaje que eso había pasado con nuestros micrófonos. Nuestros micrófonos se juntaron en el momento en que nos abrazamos y por eso se escuchan nuestros corazones. Fue un regalo. Un momento completamente fortuito del cual me di cuenta hasta mucho más adelante cuando estábamos en el montaje.

J.L.: Okay, en este momento, usted reaccionó así: “hay que incluir esto.”

G.C.: Claro, cuando lo escuché me di cuenta de que eran nuestros corazones. En ese momento, me dije: bueno, la vida entró e irrumpió en el documental... Así que yo solo la dejé pasar y decidí incluir este sonido.

J.L.: E incluso en ese sentido de lo que acaba de decir sobre la humanidad, reconocer la humanidad. Entonces ¿fue de forma intencional montar las escenas así de mostrar lo que compartimos desde el corazón?

G.C.: Exactamente. Sin duda, en eso hubo una construcción. Al filmar yo me permito ser transformada por lo que veo y escucho. Es decir, yo no me acerco a una realidad y a un sujeto creyendo que lo sé todo. Al contrario, yo me doy permiso para que la realidad me sorprenda, me mueva el piso. Eso me pasó con los contrarrevolucionarios. Al escuchar yo también recibí. Yo también me transformé. Cuestioné mis ideas y mis propios prejuicios. Cuando trabajo, busco esa apertura, esa libertad.

J.L.: Y siguiendo con los símbolos —el agua—, aparece en varios lugares. ¿Qué significado tiene el tema del agua? ¿Qué quiere representar el agua?

G.C.: Fue una decisión muy intuitiva. El agua para mí es la memoria. El agua es el origen; es volver a ese sitio primario. Eso significa el agua para mí. Entonces quise trasladar eso a la película en la cual podía además explorar la dualidad del agua. El agua tiene un elemento oscuro y a la vez luminoso, de vida y de muerte. El agua puede ser este espacio donde no hay aire, donde no hay viento, y te asfixias. Y también puede ser este espacio desde donde es posible volver a empezar, un lugar de redención. La posibilidad de salir del otro lado del dolor y respirar.

J.L.: En términos de la relación entre padre e hija, o hijo, pensando en términos más amplios, ¿qué quiere decir esta relación en cuanto a la recepción del documental por el espectador o la espectadora y la transmisión. ¿Qué se transmite al ver esta relación?

G.C.: Creo que en este tema radica la universalidad de la película porque todos hemos sido hijos e hijas de alguien por lo que esto trasciende la especificidad histórica e incluso geográfica de la película. Todos hemos experimentado relaciones entre padres e hijos y los choques generacionales que existen por las decisiones que la generación anterior tomó y los efectos que estas decisiones tuvieron o tienen en las siguientes generaciones. Creo que esta experiencia común permite que la película vaya más allá del contexto en el cual se desarrolla para unirse a la experiencia humana universal de las y los espectadores.

* Jared List obtuvo su doctorado de la Universidad Estatal de Ohio (Estados Unidos) en estudios culturales y literarios latinoamericanos contemporáneos. Es profesor asistente de español en la Universidad de Doane (Estados Unidos). Sus publicaciones incluyen ensayos sobre el cine documental centroamericano. Colin Koehler ayudó con la transcripción de esta entrevista. E-mail: jared.list@doane.edu