

Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat

Por Marina Cavalcanti Tedesco

Resumen

El huracán de revoluciones que pasó por varios países de Latinoamérica empezaba a ceder en la década de 1980, concentrándose en Centroamérica. Brasil vivía el final de un período contrarrevolucionario. De este modo, los cineastas tuvieron que utilizar la ficción o contextos "prestados", como fue el caso de *From the ashes... Nicaragua today* (1982) y *El pequeño ejército loco* (1984). En este artículo, analizaremos estos dos documentales singulares dentro de la filmografía brasileña: uno por ir a filmar la revolución, otro por tener mujeres como protagonistas de este gesto. Consideraremos los siguientes aspectos: público objetivo, modo de producción, duración del rodaje y estrategias de lenguaje.

Palabras clave

Documental, cine brasileño, Revolución Sandinista, directoras.

Abstract

In the 1980s the hurricane of revolutions that passed through Latin America was losing power and concentrating in Central America. Such processes left a great deal of film where someone tried to register them. Brazil was living the end of a counterrevolutionary period. Because of that, filmmakers had to appeal to fiction or "borrowed" contexts, as in the case of *From the ashes ... Nicaragua today* (1982) and *El pequeño ejército loco* (1984). This article analyzes these two documentaries, unique within the Brazilian filmography, both for "filming the revolution" and for having women as protagonists of this gesture. It considers the following aspects: target audience, mode of production, duration of filmmaking and language strategies.

Keywords

Documentary, Brazilian cinema, Sandinista Revolution, female directors.

Resumo

Na década de 1980, o furacão de revoluções que passou pela América Latina perdia força, concentrando-se na América Central. Tais processos deixariam muita película onde se tentou registrá-los. No Brasil, vivia-se o fim de um período contrarrevolucionário. Assim, cineastas tiveram que se valer da ficção ou de contextos "emprestados", como é o caso de *From the ashes... Nicaragua today* (1982) e *O pequeno exército louco* (*El pequeño ejército loco*) (1984). Neste artigo, analisaremos estes dois documentários, singulares dentro da filmografia brasileira tanto por irem "filmar a revolução" quanto por serem mulheres as protagonistas deste gesto. Consideraremos os seguintes aspectos: público-alvo, modo de produção, duração da realização fílmica e estratégias de linguagem.

Palavras-chave

Documentário, cinema brasileiro, Revolução Sandinista, diretoras.

Datos de la autora

Doctora en Comunicación y profesora del grado en Cine y Audiovisual y del Programa en Posgraduación en Cine y Audiovisual de la Universidade Federal Fluminense.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2017

Fecha de aprobación: 4 de diciembre de 2017

El huracán de revoluciones que pasó con gran intensidad por varios países de Latinoamérica desde finales de los años 1950 empezaba a ceder en la década de 1980, concentrándose prácticamente en Centroamérica. El breve siglo XX se terminaba (Hobsbawn, 1994) y lo que dejaba como huella, más allá de las profundas transformaciones en las sociedades, era muchos metros

de película que pretendieron registrar esos procesos.

Ante la imposibilidad de mencionar todas estas producciones, daremos a conocer a algunas de las películas que llevaron a las pantallas la insurrección y la posterior revolución en Nicaragua, las que serán analizadas en este artículo.

Patria Libre o Morir (1978) es un documental costarricense dirigido por Antonio Yglesias y Víctor Vegas, y es el único con el que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) se identificó directamente hasta 1979. *Nicaragua, los que harán la libertad* (1978 o 1979, depende de la fuente), el mediometraje mexicano-panameño realizado por la directora Bertha Navarro, narra la insurrección de septiembre de 1978 y tiene como hilo conductor una familia de combatientes sandinistas (esta misma estrategia de utilizar a una familia como hilo conductor también fue adoptada por Helena Solberg, como veremos más adelante). *Monimbó es Nicaragua* (1979) es un reportaje¹ que se proyectó en el Noticiero ICAIC n° 933. Igualmente titulada, *Monimbó es Nicaragua* (1981), la obra de Adrián Carrasco recupera la historia de una comunidad indígena que se levanta en contra del dictador Anastasio Somoza Debayle. Por fin, destacamos *Victoria de un pueblo en armas* (1980), de Bertha Navarro, Carlos Vicente Ibarra y Jorge Denti, que relata desde la lucha de Augusto César Sandino hasta la entrada del FSLN a Managua.

Paralelamente a esta situación, se vivía en el Brasil el final de un período contrarrevolucionario. Por un lado, el golpe civil-militar-empresarial había ocurrido en 1964, presuntamente para evitar "dos, tres... muchos Vietnam" (Guevara, 1967). Actualmente se sabe que esa no era la realidad en aquel momento en el Brasil (Skidmore, 1988). Por otro, los directores nacionales recurrieron a la ficción o a contextos "prestados" para traer la revolución a sus películas -aunque gran parte de la izquierda creyera, así como José Martí, que "patria es humanidad" (Martí, 1895/1973: 468)-. En este segundo caso se identifican a las películas *From the ashes... Nicaragua today* (Nicaragua hoy, 1982), de Helena Solberg y *O pequeno exército*

*louco (El pequeño ejército loco)*² (1984), de Lucia Murat y Paulo Adário.

Si la producción bibliográfica de las más distintas áreas demuestra que el rol de las mujeres en las grandes narrativas se ha borrado, eso aparece de forma más acentuada cuando se trata de espacios y funciones fuertemente atravesados por conflictos, por violencia, por luchas y por el riesgo de muerte, espacios contruidos y comprendidos como masculinos. De este modo, en el momento contemporáneo, cuando (re)surgen feminismos diversos en varias partes del mundo³, -lo que viene causando impacto en el cine y aumentando el interés por saber más sobre las mujeres que de él forman/formaron parte-, nos parece crucial tratar estas obras menos investigadas de Solberg y Murat, dos de las más importantes y activas cineastas brasileñas desde el inicio de sus carreras.

From the ashes... Nicaragua today

Helena Solberg ya era una directora con una carrera considerablemente exitosa (obviamente según estándar del cine independiente) cuando decide hacer *From de ashes...*

Su primera película, *A entrevista*, tuvo muy poca repercusión en la época que fue realizada (1966) -actualmente, autoras como Tavares (2014) y Holanda (2015) demuestran su importancia para la cinematografía nacional-, pero fue en los Estados Unidos donde sus producciones provocaron gran impacto. *The Emerging Woman* (1974) integró la selección oficial de las celebraciones de los 200 años de independencia de los Estados Unidos y vendió alrededor de 400 copias para instituciones educativas; *The Double Day* (1975) que estrenó en la apertura de la Primera Conferencia Internacional de la Mujer, realizada por la ONU (Tavares, 2014).

Sin embargo, Solberg era consciente que necesitaba cambiar algo en su trayectoria, como lo relata a Julianne Burton:

Después de *The Double Day* y *Simplemente Jenny*, sentía que tal vez corría el riesgo de volverme una cineasta feminista

en una acepción excluyente del término. Yo soy una cineasta feminista, pero no quiero estar limitada solo a hacer películas sobre mujeres. Pasó un tiempo considerable hasta que empezara a trabajar en otra película⁴ (Solberg *apud* Burton, 1986: 92).

Durante este tiempo relativamente largo, muchos acontecimientos ocurrieron en Centroamérica, y en especial en Nicaragua. El Frente Sandinista de Liberación Nacional se formó en 1961 (denominado así desde 1963) y se presentó como nueva alternativa de oposición a la dictadura de la familia Somoza. Apenas se formó, este frente emprendió militarmente contra la Guardia Nacional, pero fue derrotado. Seguidamente, empezó un trabajo político en las ciudades y en el campo.

Podemos afirmar en líneas generales que durante muchos años ésta fue la dinámica del FSLN: más fracasos que victorias militares, amplio trabajo de base y creación de redes de apoyo, incluso internacionales. Según las palabras de uno de sus fundadores, Tomás Borge, "el Frente Sandinista no aparece solamente como una organización guerrillera, sino como una organización política que utiliza el instrumento guerrillero como parte de sus formas de lucha. Por eso la guerrilla fue derrotada y el Frente Sandinista sigue existiendo" (Borge *apud* Pereyra, 2000: 166).

Sin embargo, en 1977, la coyuntura cambió radicalmente. Diversos sectores de la burguesía se declararon contra del gobierno debido a la corrupción generalizada y totalmente expuesta. La guerrilla contaba con mejores armamentos y con un aumento en su cuadro de integrantes, mientras que la Guardia Nacional se desmoralizaba cada vez más. En 1979, después que la ejecución del periodista estadounidense Bill Stewart por agentes de las fuerzas represivas de Somoza se filmó y exhibió en todo el mundo, la dictadura finalmente pierde su último (y fundamental) apoyo, los Estados Unidos. El 17 de julio Anastasio Somoza Debayle renuncia y huye a Miami y, el 20 de julio, los sandinistas entran a Managua recibidos con agasajos de miles y miles de simpatizantes en las calles.

Paralelamente a todo esto, las erupciones sociales ocurrían en El Salvador (en especial la actuación del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional); en Guatemala (con la Unidad Revolucionaria Guatemalteca) y en Honduras (con el Movimiento Popular de Liberación Chinchoneros y Fuerzas Armadas del Pueblo). Todo esto llegaba al espectador norteamericano como si se tratara de lo mismo, sin hacer diferencias entre país y otro y mucho menos de un movimiento u otro. Solberg percibió que de esa manera las realidades presentadas podrían parecerles homogéneas al público y, además, no se aclaraba quiénes eran exactamente los actores involucrados y cuál era la participación real de los Estados Unidos en estos procesos.

Ante este panorama político la cineasta decidió hacer una película informativa con la que se pudiese dar una dimensión humana a aquella población y de lo que estaba ocurriendo en cada uno de los países. Para esto, se hizo necesario pedirle autorización al Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), órgano estatal creado en 1979 para fomentar y gestionar la producción cinematográfica nacional.

Entablé con la gente de INCINE muchas conversaciones preliminares a la película, en especial con Ramiro Lacayo. Discutimos qué rol el INCINE debería tener en la producción de la obra, o si realmente *tendría que tener* algún rol... Yo no quería una coproducción o someter el documental al escrutinio del INCINE. Básicamente, lo que yo quería era tener carta blanca, y fue exactamente lo que obtuve... me impresionó la amplia apertura de los oficiales nicaragüenses (Solberg *apud* Burton, 1986: 93).⁵

Una vez definido el público (la audiencia estadounidense), con la deseada carta blanca y algunos apoyos financieros, la directora empezó su búsqueda por la familia protagonista de *From the ashes... Nicaragua today*. La decisión de tener una familia como hilo conductor era, además de una opción efectiva del repertorio melodramático en el documental ⁶, una estrategia consciente para establecer comunicación y empatía con su

espectador principal. Por eso, optó por una familia lo suficientemente reconocible, aunque distinta del estándar de una parte de la población de Estados Unidos de aquel momento: un hombre y una mujer que se conocieron y se casaron jóvenes, con cuatro hijos y que, a lo largo del rodaje (el cual tardó un año, algo que no se informó en la película), se involucran cada vez más con la política sin que de hecho pertenezcan a los cuadros oficiales del gobierno.

El cuestionamiento de los personajes es fácil de identificar: Clara, la madre, relata que prestaron más atención a lo que pasaba en el país cuando tuvieron a su hija mayor, Elis,⁷ involucrada con el movimiento estudiantil. Y, aunque estaban de acuerdo con la necesidad de la campaña por el fin del analfabetismo en las regiones remotas del país, extrañaban muchísimo a Gladys y Damaris, las dos menores, que se comprometieron en las brigadas y pasaban meses fuera de casa. Las extrañaban tanto (y se preocupaban tanto por ellas) que un buen día deciden con el padre ir a visitarlas al campo, pero al llegar la alegría se convirtió en tristeza cuando se encontraron con solo una de las hijas en casa.

Si la audiencia estadounidense podía recordar situaciones familiares delante de asuntos políticos que la vivencia de los hijos trae y de la primera vez que dejan el hogar, (cuando van a la universidad, por ejemplo), el montaje y la narración hecha por la propia directora, corroboran a todo instante que la situación particular de esa familia no es única, y sí universal. Así tenemos que desde el inicio de la película se construye la siguiente secuencia:

[plano general de padres jugando con sus hijos en una plaza]
Narración: "los Chavarrías viven en Managua" [plano aéreo de Managua], "la capital de Nicaragua, una ciudad casi destruida por los terremotos de 1972. Se construyen nuevos barrios en las afueras de la ciudad." [plano de grupos de niños y adolescentes andando en patines] "Los Chavarrías habitan una de esas nuevas comunidades, *Las Américas*, donde



Cine Documental



viven y trabajan miles de familias." [tilt up de un hombre trabajando en un telar] "Durante la insurrección, *Las Américas* fue uno de los sectores más bombardeados de Managua." Sonido directo. [planos de un juego de fútbol, en que una niña vestida con pollera mete un gol. Una de las hijas de los Chavarriás, vestida con boina y remera sandinista, festeja a lo grande. Plano entero de dos perros, uno pequeño y otro grande en una carretera de tierra]. [Plano medio de mujeres amasando] "Hoy José y su familia, como la mayoría de sus vecinos, se las ingenian como pueden para vivir."

La articulación entre los niveles macro y micro ocurre permanentemente; y más allá de humanizar a la gente del país, proporciona la base para trabajar el contexto de la película.

Yo hubiera hecho una película más personal si no fuera por el hecho de que si uno hace una película sobre Latinoamérica para un público estadounidense, siempre se tiene que explicar lo básico de lo básico. No se puede presumir cualquier conocimiento por parte de los espectadores. Hay que mostrar la localización y la historia del país, el idioma que habla la gente, etc. [...] Si yo pudiera hacer esa película para un público latinoamericano... En ese caso me hubiera permitido profundizarme en mis temas. Por ejemplo, algunas de las secuencias que filmé demostraban tensiones entre el marido y la mujer, pero opté por cortarlas. (Solberg *apud* Burton, 1986: 94).

Es importante destacar que *From the Ashes...* recibió, en 1983, el Emmy de *Outstanding background analysis of a current story* (mejor análisis de contexto de una historia actual). Fue el reconocimiento de que la directora había logrado uno de sus principales objetivos.⁸

Finalmente, trataremos brevemente sobre uno de los temas: cómo las mujeres aparecen en la producción, uno de los cuales a

Solberg le hubiera interesado profundizar más. Los Chavarrías son una familia demasiado patriarcal, algo que queda evidente en las imágenes y en la narración. La cineasta se refiere a ellos como "José y su familia" varias veces. A pesar de que haya optado por no profundizar en las tensiones existentes en este núcleo, la perspectiva de un cambio radical considerable en la situación de las mujeres con la revolución se hace evidente de varias maneras.

Por ejemplo, en un nivel más sutil se observa la utilización de un primer plano frontal en que una guerrillera prepara su arma en un momento crucial de la narración, justo cuando se menciona la palabra arma: "después de años de represión gubernamental, que causó miles de muertes, y habiéndose cerrado todos los caminos legales para una oposición política, muchos jóvenes nicaragüenses llegaron a la conclusión de que el único medio para poner fin a la dictadura más larga de Centroamérica era por medio de las armas".

Por otro lado, de una manera más directa, Clara y una amiga hacen previsiones sobre lo que creen que cambiará en las relaciones entre hombres y mujeres. La expectativa de las nicaragüenses -y de la misma cineasta- se justifican:

[El FSLN] 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 entre sus principios. Tanto los discursos y documentos partidarios, como los del estado, recogen esta preocupación: desde el I Programa Histórico de 1969, hasta los discursos del I Congreso del FSLN en julio de 1991, tratan la problemática de la discriminación femenina (Poncela, 2000: 32).

Con el tiempo se demostró que la situación de las mujeres no cambiaría de forma estructural en el país, aunque importantes avances ocurrieron, sobre todo en el área legislativa. El tiempo es exactamente una de las características más importantes de O

pequeno exército louco, que abordaremos a continuación.

O pequeno exército louco

O pequeno exército louco empezó a filmarse en 1978 y en 1984 la obra estaba terminada. A lo largo de esos seis años, muchas cosas sucedieron, tanto en Nicaragua como en Brasil, y el tiempo dejó sus marcas en la película.

Se captaron imágenes al final de la dictadura somocista, que poco o nada se pudieron aprovechar en el montaje final. El segundo viaje del equipo, en 1979 (del cual Murat no formó parte porque estaba embarazada), coincidió con la llegada de los sandinistas a Managua, los primeros momentos de reconstrucción del país y con la gira conmemorativa del FSLN por otras ciudades; como Monimbó. El corte final del film permite ver este material. Por último, se verifica el registro de una entrevista colectiva a Pastor Coronel, el jefe de la policía paraguaya, luego del asesinato en 1980 del ex dictador nicaragüense que estaba exiliado en el país.

Según la directora, la propuesta del trabajo se modificó significativamente al fin de la etapa de 1979.

Surgió una idea que terminó por configurarse en *Que bom te ver viva* [Lucia Murat]... que mezclaba ficción y documental. Y escribí un guion⁹ que era un poco la mezcla de mi experiencia en la guerrilla; era la historia de una persona dentro de un escondite secreto de guerrilleros que pierde; o sea, en realidad no fue esa mi experiencia específica, pero bueno, mi experiencia más o menos autobiográfica. Una persona, en un escondite secreto de guerrilleros que pierde su compañero en esa época y que, en seguida, se va a Nicaragua para hacer una película (Murat, 2010).

Para concretar esa idea, se escribió un proyecto que fue aprobado por Embrafilme. *O pequeno exército louco* sería, en principio, un largometraje que mezclaría documental y ficción, y del que aún habría que filmar todo el material de ficción.

Cuando la edición marchaba en esta dirección, se aprobó la película *Pra frente, Brasil*¹⁰ (Roberto Farias, 1982), lo que provocó un escándalo, trayendo después su posterior censura. Como consecuencia, se revisaron todos los proyectos que iban a ser financiados por la institución estatal y la exclusión de aquellos de carácter político. La producción de Murat tuvo que paralizarse en este momento.

En 1984, por razones de índole personal más que profesional, la directora decide terminar la obra. Relata que Paulo Adário se opuso, dado que él creía que deberían continuar luchando para hacer la película que habían proyectado. Sin embargo, esperar ya no era una alternativa. Con el apoyo de una productora de São Paulo y del Consejo Mundial de la Iglesia, finalizaron un medimetroaje documental.

Para comprender esta actitud, que podría ser entendida como drástica, se hace necesario considerar lo que llevó a Murat a elegir el cine como profesión.

Cuando estalló la revolución de Nicaragua, con la toma del Palacio Nacional, pensé en mudarme. Es decir, en hacer la película... Recién había dejado la cárcel, estaba muy desorientada y todo lo demás, y necesitaba de una especie de reencuentro con mi generación en Latinoamérica. En realidad, [quería saber] un poco [sobre] lo que pasó, lo que había pasado, quienes eran aquellas personas [los sandinistas] y todo el resto... Ya que venía de una derrota muy grande. (Murat, 2010).

Casi a mediados de la década de 1980, la coyuntura nicaragüense no era más la que la emocionara tanto y que podría de alguna manera recuperar su generación. Siguiendo su manual para lidiar con los intentos de emancipación de los pueblos, los Estados Unidos pusieron en marcha un plan de desestabilización que pasaba por los niveles político, económico y militar. "En ese último aspecto se llevó a cabo una guerra de baja intensidad, con la instalación de un verdadero ejército en el territorio de

Honduras y con la ocupación de parte del norte de Nicaragua” (Pereyra, 2000: 212).

Esto se visualiza en la parte final de *O pequeno exército louco*. Ante la imposibilidad de construir su denuncia basados en imágenes propias, los cineastas tuvieron que utilizar reportajes estadounidenses contemporáneos que mostraban el arsenal bélico movilizado por el país del norte formado por buques, aviones e incluso una guerrilla orquestada por la CIA, sin ningún pudor ; y, en la última secuencia, utilizaron fragmentos de la película *Hong Kong* (Lewis R. Foster, 1952), en la que Ronald Reagan, en su faceta de actor, interpreta a un veterano de guerra estadounidense, en un papel obviamente positivo.

Cuando discutimos sobre un documental realizado por personas de izquierda, que claramente tienen simpatía por uno de los lados, ciertas características llegan a nuestras mentes casi automáticamente dada la recurrencia en que las encontramos a lo largo de la historia del cine político y militante: 1) preocupación en explicar el contexto para el espectador, dado las informaciones para que éste pueda establecer la cronología de los hechos, caso el film no sea lineal; 2) presentación y/o construcción de personajes, en especial de los que materializan (sea por lo que formulan o por su posición social), el pensamiento del director/directora, no raras veces buscando generar identificación; 3) las entrevistas se identifican nominalmente o a través de datos que justifiquen la presencia del entrevistado en la tela (profesión, clase, etc.); y 4) el montaje está estructurado a partir de una lógica de causa y efecto. Sin embargo, no encontramos ninguno de estos modelos en *O pequeno exército louco*. En esta última secuencia se exige del espectador que junte pequeñas pistas dispersas y las conecte para construir sentidos, algo que ocurre prácticamente a lo largo de los 43 minutos de duración de la obra. Incluso se incluye un pronunciamiento de Reagan poco antes de la secuencia final, pero, al contrario de otros personajes públicos (Thomas Borge, Daniel Ortega, Pastor Coronel), se optó por no identificarlo con un *lettering*. Con eso, sería necesario que la

audiencia tuviera la información de que el héroe hollywoodense se haría presidente de Estados Unidos décadas más tarde, y un presidente bastante bélico y conservador.

Siguiendo esa misma lógica, podemos mencionar, entre tantas otras, la secuencia en que se entrevista a una guerrillera sandinista. Después de imágenes de las consecuencias de una masacre de sandinistas, se muestra un plano en blanco y negro (material de archivo) de sandinistas entrando en un avión. Posteriormente, se ve el avión (material de archivo), mientras un audio (también de archivo) nos informa que son integrantes del FSLN llegando al exilio en Panamá. No tenemos idea de cómo lograron salir del país, cuántos eran en total, en que frente luchaban, etcétera. Ni siquiera nos ayudaría pensar la relación con lo que antecede y sucede a la secuencia. Lo que se ve anteriormente es Thomas Borge narrando, brevemente, el surgimiento del FSLN. A continuación en el montaje se intercalan las palabras de una frase pintada en un muro ("Dichosa es la madre que parió un hijo sandinista") con imágenes que parecen ser las de una madre dándole de comer a su hijo sandinista.

Es evidente que el paso del tiempo produce que las lagunas -intencionales- de *O pequeno exército louco* se ensanchen. Actualmente solo se conoce la historia de Nicaragua y la revolución sandinista si se tiene algún interés específico por el tema, mientras que en la época de la revolución por lo menos se escuchaba hablar acerca de lo que estaba ocurriendo por otros medios, como la radio, la televisión y los periódicos. Sin embargo, defendemos que, aunque esta obra hubiera sido más difundida durante su estreno, aun así las personas que la hubieran visto, observarían sus lagunas, justamente porque se trataba de una proposición estética y narrativa sostenida desde su dirección. El no contar con un sponsor era un problema por una parte, pero por otro permitió que los realizadores hicieran lo que quisieran dentro de lo que sus limitaciones materiales les permitían. Además, existía la libertad y la experimentación que caracterizan a gran parte de las primeras experiencias cinematográficas en general. Y, lo que nos parece más importante,

es fundamental la influencia que el relativo distanciamiento temporal tuvo en la lectura de la situación.

Toda aquella fantasía que habíamos vivido, que fue una fantasía fantástica porque después de años y años de dictadura somocista, el momento en que se concretiza ésta, es un momento en el que se cree que todo es posible, que todo va a cambiar, que todo será un paraíso. Cuando fui a montar [la película], esto ya no existía más. Eso colaboró mucho para que la película no quedara también como una oda a la revolución de una forma un tanto *naïf*. Es decir, la realidad ya era otra (Murat, 2010).

De acuerdo con el testimonio presentado, nos parece que quedan dos sentimientos al final de esta experiencia como espectador: la melancolía que resulta de otra derrota más que se acerca (un gran peso para una mujer que había sido tan duramente masacrada, aún por la propia izquierda), pero también la belleza, el enigmático pasar del tiempo, la mezcla entre sueño colectivo y realidad que "inundan" las imágenes filmadas luego que cae Somoza y asciende el FSLN al poder, algo que el tiempo no logra "secar". No importa que no podamos darnos cuenta de cuando exactamente cada una de imágenes fue filmada o dónde.

El título, que es un homenaje de Murat a la forma poética que la gran escritora chilena Gabriela Mistral creó para referirse a la guerrilla de Sandino-: "ese pequeño Ejército loco de voluntad y de sacrificio"¹¹ (Mistral, 1928/2003: 455) - es al mismo tiempo una sutileza que refuerza este segundo sentimiento y hace con que, al tener un referencial, no se pierda de vista incluso en los momentos en que la película parece hacerlo.

Consideraciones finales

Como hemos analizado, la Revolución Sandinista tuvo como principal impulso la formación del Frente Sandinista de Liberación Nacional, primera fuerza política progresista de la región que incorporó en sus pautas las banderas feministas por

el fin de la doble jornada, de la igualdad legal dentro de la familia y en el mundo del trabajo y de acciones para aumentar la participación femenina en los espacios políticos. Fue también la primera revolución de Latinoamérica registrada por varias cineastas mujeres.

Ninguno de estos dos fenómenos sucedió por casualidad, aunque no sea posible recuperar las razones que culminaron en ello en este texto. Lo más importante aquí es destacar que, a pesar de que la categoría "cine hecho por mujeres" sea importante y útil en diversos contextos, al analizar este cine se puede ver que está formado por producciones diferentes entre sí.

Encontramos estrategias fílmicas que a veces se muestran opuestas, solamente investigando las obras de estas dos directoras: montaje regido por la lógica causa-efecto en *From the Ashes...* y secuencias casi independientes en *O pequeno exército louco*; la opción de Solberg por representar una familia que conduce la narrativa y la no constitución de personajes individuales de Murat; cuestiones objetivas como sponsor, público, etc., además de las vivencias personales de cada una, fueron cruciales para los resultados demostrados en la pantalla. Curiosamente, uno de los elementos que más las acerca es la importancia que las mujeres tienen en las dos obras si se considera la relación que cada una de ellas tenía con el feminismo en su época. José podía ser el jefe de los Chavarrías, pero fue Elis quien inició el cambio en la familia; Gladys y Damaris por otro lado, las que se integraron a las brigadas de alfabetización, además de la manera con que Clara desarrolla su compromiso político. Al mismo tiempo, en *O pequeno exército louco*, las entrevistas a personas anónimas mayormente corresponden a mujeres, guerrilleras o civiles. La guerrillera que llega al exilio panameño, incluso, tiene un estilo al hablar muy similar al de los comandantes y jefes de estado nicaragüense, paraguayo y estadounidenses.

Es evidente que no queremos sugerir ningún tipo de esencia femenina en la realización de estos films; pero sí deseamos llamar la atención sobre uno de los asuntos más agudos de un

determinado período histórico, plasmados por Helena Solberg y Lucia Murat.

Bibliografía

Baltar, Mariana (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, tesis de doctorado, Universidade Federal Fluminense.

Burton, Julianne (1986), *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

Guedes, Wallace Andrioli (2015). "O caso da interdição do filme *Pra frente Brasil* e a continuidade da censura política às artes nos anos finais da ditadura militar brasileira". *Revista Contemporânea*, Niterói, n.7, vol.1, p. 1.

Guevara, Che. "Crear dos, tres... muchos Vietnam - Mensaje a los pueblos del mundo a través de la *Tricontinental*". Biblioteca de Textos Marxistas en Internet - 01/06/2017.
https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm.

Hobsbawm, Eric (1994). *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.

Holanda, Karla (2015). "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina". *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, dez.

Martí, José (1973). *La revista literaria dominicense. Obras Completas*. Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Mistral, G. Sandino. In: Benítez, O. M. (Org.) (2003). *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, p. 454-456.

Pereyra, Daniel (2000). *Del Moncada a Chiapas, historia de la lucha armada en América Latina*. La Rioja: Editorial Canguro.

Poncela, Anna M. Fernández (2000). *Mujeres, revolución y cambio cultural*. Barcelona: Anthropos Editorial; Cidade do México: UAM-Xochimilco.

Tavares, Mariana (2014). *Helena Solberg do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Skidmore, Thomas (1998). *Brasil: De Castelo a Tancredo 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Notas

¹ Es necesario recordar que muchos reportajes del Noticiero ICAIC tenían cierta libertad formal que no es asociada a la palabra reportaje con mucha frecuencia. Muchos de los llamados documentales de Santiago Álvarez, por ejemplo, fueron filmados para los Noticieros.

² Pese a que en los créditos de la película conste *Um pequeno exército louco*, la misma cineasta, sea a través de sus dichos o los de su productora, lo denomina *O pequeno exército louco*, razón por la cual adoptamos este título.

³ Solamente en Brasil, por ejemplo, podemos hablar del transfeminismo, del feminismo negro, del feminismo radical, entre otros.

⁴ Libre traducción de: "After *The Double Day* and *Simplemente Jenny*, I felt I might be running the risk of becoming a feminist filmmaker in an exclusionary sense. I am a feminist filmmaker, but I didn't want to limit myself to make only films about women. A relatively long time passed before I started work on another film".

⁵ Libre traducción de: "I had several preliminar conversations with people at INCINE, especially Ramiro Lacayo. We discussed what role INCINE should have in making this film, or whether it should even have a role... I didn't want to do a coproduction, or even to submit the film to INCINE's scrutiny. Basically, I wanted carte blanche, and that's exactly what I got... I was very impressed by how open the Nicaraguan officials were".

⁶ Para una discusión profunda sobre melodrama y documentales consultar Baltar, 2007.

⁷ La cineasta relata a Julianne Burton (1986) que se quedó fascinada con la figura de Elis y que incluso llegó a pensar que ella fuera el hilo conductor de la historia, idea descartada porque su habla, muy militante y teórica, llena de expresiones-clave de la izquierda marxista, dificultaría la comprensión del público estadounidense.

⁸ El objetivo de ser, en alguna medida, didáctica, para una audiencia extranjera es reafirmado cuando la televisión pública y abierta se vuelve su medio de exhibición prioritario. Como afirma Solberg, el adjetivo "independiente" para quienes producen películas es de cierta manera ilusorio, porque el dinero siempre viene de algún lugar, y este

lugar irá determinar en mayor o menor grado a la obra (Solberg *apud* Burton, 1986).

⁹ Además de la dirección, Lucia Murat escribió el guion e hizo el montaje. Y Paulo Adário es responsable por la dirección de fotografía.

¹⁰ Para saber más sobre la censura de *Pra frente, Brasil*, véase Wallace Andrioli Guedes (2015).

¹¹ Tal frase pertenece al párrafo: "Los hispanizantes políticos que ayudan a Nicaragua desde su escritorio o desde un Club de estudiantes, harían cosa más honesta yendo a ayudar al hombre heroico, héroe legítimo, como tal vez no les toque ver otro, haciéndose sus soldados rasos. (Al cabo tiene Nicaragua dos fronteras no demasiado pequeñas y que es posible burlar). Cuando menos, si a pesar de sus arrestos verbales, no quieren hacerle el préstamo de sí mismo, deberían ir haciendo una colecta continental para dar testimonio visible de que les importa la suerte de ese pequeño Ejército loco de voluntad de sacrificio. Nunca los dólares, los sucres y los bolívares suramericanos, que se gastan tan fluvialmente en sensualidades capitalinas, estarían mejor donados".