

Memoria y biopolítica en los procesos históricos

Construcción de un discurso sobre la revolución sandinista en *Alsino y el cóndor* (Littin, 1987)

Ruxandra María Dumitru

Recibido: 20.02.2019 –Aceptado: 25.03.2019

Titre / Title / Titolo

Mémoire et biopolitique dans les processus historiques. La construction d'un discours sur la révolution sandiniste à *Alsino y el cóndor* (Littin, 1987)

Memory and Biopolitics in Historical Processes. Discourse Construction about the Sandinist Revolution in *Alsino y el cóndor* (Littin, 1987)

Memoria e biopolitica nei processi storici. La costruzione di un discorso sulla rivoluzione sandinista in *Alsino y el cóndor* (Littin, 1987)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo pretende analizar la manera en que, desde la perspectiva de la memoria y la biopolítica, la película de Miguel Littin, *Alsino y el cóndor*, grabada en el año 1987, construye un relato en torno a la Revolución Sandinista antes de su triunfo en 1979, recuperando sobre todo el carácter antiimperialista, anticolonial y popular de este proceso, ya que gira en torno a un niño campesino, cuya vida se ve marcada para siempre en el momento en que los marines estadounidenses establecen una base militar en su pueblo para combatir, junto a la Guardia Nacional nicaragüense, contra los guerrilleros sandinistas.

Cet article vise à analyser comment, du point de vue de la mémoire et de la biopolitique, le film de Miguel Littin, *Alsino and the Condor*, enregistré en 1987, construit une histoire sur la révolution sandiniste avant son triomphe 1979, retrouvant avant tout le caractère anti-impérialiste, anti-colonial et populaire de ce processus, puisqu'il tourne autour d'un enfant paysan, dont la vie est marquée à jamais lorsque les marines américains établissent une base militaire dans leur ville pour se battre avec la garde nationale nicaraguayenne contre la guérilla sandiniste.

The article aims to analyze the way in which, from the perspective of

memory and biopolitics, Miguel Littin's film, *Alsino and the Condor*, shot in 1987, articulates a story about the Sandinista Revolution before its triumph in 1979, by recovering above all the anti-imperialist, anti-colonial and popular character of the process. The film tells the story of a peasant child whose life is marked forever when the US Marines establish a military base in his home town to fight, together with the Nicaraguan National Guard, against the Sandinista guerrillas.

Questo articolo si propone di analizzare il modo in cui, dal punto di vista della memoria e della biopolitica, il film di Miguel Littin, *Alsino e il Condor*, girato nel 1987, costruisce una storia sulla rivoluzione sandinista prima del suo trionfo nel 1979, recuperando soprattutto il carattere antimperialista, anticoloniale e popolare del processo rivoluzionario. Il film racconta la storia di un bambino contadino, la cui vita è segnata per sempre quando i marines statunitensi stabiliscono una base militare nel suo paese per combattere, insieme alla Guardia nazionale nicaraguense, contro i guerriglieri sandinisti.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Colonialidad/imperialidad, Revolución Sandinista, anti-imperialismo, memoria, sandinismo

Colonialité/impérialité, révolution sandiniste, anti-impérialisme, mémoire, sandinisme

Coloniality/imperiality, Sandinista revolution, anti-imperialism, memory, sandinism

Coloniality/imperiality, rivoluzione sandinista, antimperialismo, memoria, sandinismo.

Preámbulo

A título personal y como investigadora que ha presenciado los primeros días de la Insurrección Popular de Nicaragua¹ en abril de 2018, no es fácil volver a hablar del sandinismo o del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Es complicado, aun desde una postura académica, explicar la perplejidad que produce ver la bandera rojinegra en manos de grupos parapoliciales, junto con un arma de guerra, cuando hace apenas 40 años esa misma bandera era sinónimo de liberación para aquellos sectores populares que hoy día han vuelto a poner el cuerpo y la vida en una nueva revolución en Nicaragua. «Ortega y Somoza son la misma cosa» es una consigna popular quizás un tanto esencialista, pero que en definitiva realiza implícitamente unos paralelismos, desde la memoria, entre la Revolución Sandinista y la Insurrección de Abril, siendo la constante *el pueblo organizado/autoconvocado e insurreccionado en contra de la dictadura*.

El levantamiento popular del año pasado introdujo en el imaginario político nicaragüense un nuevo concepto, el de orteguismo, con el fin de sentar una serie de diferencias entre los ideales que representó el sandinismo² a través de sus dos principales actores políticos —Sandino y el FSLN antes del triunfo de la Revolución Sandinista— y la deriva dictatorial progresiva de los gobiernos de Daniel Ortega, líder del FSLN, desde los años 80 y hasta el presente. Es importante tener en cuenta que el Frente sufre una drástica y paulatina metamorfosis en el momento en que pasa de ser un movimiento popular guerrillero y clandestino, a convertirse

en partido-gobierno en el contexto de los periodos en que gobernó en Nicaragua. No es de extrañar, por lo tanto, que el FSLN represente unas siglas que despiertan, al calor de la Insurrección de Abril y de los crímenes de lesa humanidad³ cometidos por el gobierno de Ortega, un sentimiento de *traición* a las ideas de Sandino y de la Revolución Sandinista.

Considero, por consiguiente, que esta investigación, a través del análisis de la película *Alsino y el cóndor*, puede servir para reforzar el hecho de que existe un discurso sobre la Revolución Sandinista que la caracteriza, y quisiera resaltar esto, *antes de su triunfo y la conversión del FSLN en partido-gobierno*, como un cúmulo de fuerzas populares unidas no solo para derrocar la dictadura somocista (que se instauró en los años 30 y se extendió hasta el año 1979), sino también para acabar con una cultura política dominada por las élites y el caudillismo⁴.

Introducción

El triunfo de la Revolución Popular Sandinista en 1979 marcó un punto de inflexión en la historia de Nicaragua. No solo fue la única revolución que triunfó en América Latina después de la cubana en 1959, sino que además fue la primera vez que llegó al poder una revolución popular que recogía en su programa las necesidades y demandas de los sectores más empobrecidos y oprimidos de un país donde la mortalidad infantil, el analfabetismo, las hambrunas y las enfermedades causadas por la pésima alimentación habían alcanzado niveles alarmantes. En ese momento, Nicaragua llevaba más de cuarenta años bajo la dictadura dinástica somocista, que se instaura en 1934, tras el asesinato del general antiimperialista Augusto C. Sandino por orden de

¹ Con el término de *Insurrección de Abril* hago referencia al levantamiento popular que comenzó el 18 de abril de 2018 en Nicaragua, con unas protestas cívicas en contra de las reformas del Instituto Nicaragüense de Seguridad Social (INSS) que el gobierno de Daniel Ortega aprobó en ese mes.

² Se puede decir que el sandinismo está representado por dos principales actores políticos. El primero de ellos sería el general Augusto Calderón Sandino, el cual, con ayuda de su ejército que englobaba una gran variedad de luchas subalternizadas consiguió la expulsión de la tropas estadounidenses del país, en 1933. El otro actor sería el Frente Sandinista de Liberación Nacional —FSLN—, el que, inspirándose en el pensamiento de Sandino y realizando una síntesis entre este último y el marxismo, también aglutinó a muchos sectores subalternizados del país, haciendo posible el triunfo de la Revolución en 1979.

³ Tal y como lo ha documentado la Corte Interamericana de Derechos Humanos a través del informe de su Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, el gobierno de Ortega cometió, entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018 (período investigado por el grupo en cuestión) crímenes de lesa humanidad hacia la población civil, siendo los hechos más graves, según el informe, el uso de armas de guerra por parte de la Policía y grupos parapoliciales en contra de las personas que participaron en protestas.

⁴ Si lo logró o no, puede ser objeto de una amplia investigación, que excede los objetivos del presente artículo.

Anastasio Somoza García, jefe de la Guardia Nacional⁵, y en complicidad con la Embajada de los Estados Unidos en Managua.

En el contexto previo al triunfo de la Revolución está ambientada la película *Alsino y el cóndor* (Miguel Littin, 1987), la cual construye un discurso alrededor de ese momento histórico, revelando por lo tanto no solo el gran alcance del mismo, sino también la ruptura que ese proceso realiza con un patrón de poder que se ha forjado como una constante a lo largo de la historia de Nicaragua: la colonialidad/imperialidad.

Por lo tanto, el objetivo principal de este artículo es analizar cómo el filme de Littin reconstruye la lucha anticolonial y antiimperialista del sandinismo, en su etapa correspondiente a la Revolución, rememorándola como un proceso social con una amplia participación de los sectores populares. Asimismo, parto de la hipótesis de que la obra del cineasta chileno enlaza elementos de biopolítica y memoria en torno a un acontecimiento histórico como la Revolución Sandinista, en tanto construye un discurso según el cual este proceso revolucionario del pasado representó para los sujetos subalternizados una forma de resistencia ante la colonialidad/imperialidad, de manera que el concepto de biopolítica se analiza dentro del ámbito del discurso fílmico, y no en términos de la afectación personal que este pudiera haber producido sobre el espectador a través de una operación de recuerdo sobre el significado de la Revolución. Es decir, el artículo analiza cómo se narra un acontecimiento histórico, político y social que ocurrió en el pasado y que tuvo implicaciones vitales sobre el cuerpo de los sujetos que se vieron afectados por el mismo.

En concordancia con esto, se hace preciso un acercamiento interdisciplinar al objeto de estudio para poder contemplar no solo los procedimientos característicos del análisis textual fílmico (para analizar los recursos retóricos y narrativos), sino también la envergadura social del momento histórico que recrea la pe-

lícula, sin olvidar en ningún momento los aportes del pensamiento decolonial. Este último permite acercarse a conceptos como el de colonialidad/imperialidad, imprescindible para comprender las características y la necesidad de los procesos antiimperialistas latinoamericanos.

La Revolución Popular Sandinista: una posible ruptura con la colonialidad/imperialidad

El pensamiento descolonial se estructura como una crítica al eurocentrismo y redefine categorías y conceptos que las teorías y la historiografía europeas han desarrollado de acuerdo con su visión colonial con pretensión de universalismo y, por lo tanto, sesgada.

En primer lugar, se produce una redefinición de los términos del debate. De esta manera, los decoloniales establecen una distinción entre *colonialismo* y *colonialidad*. El término *colonialidad* fue introducido por Aníbal Quijano y se refiere a un patrón de poder capitalista que, basándose en jerarquías raciales, inferioriza e invisibiliza las experiencias y los conocimientos de los sujetos subalternizados, actuando sobre todos los ámbitos de la existencia:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específico del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos, dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (Quijano, 2007: 93)

En cambio, el colonialismo hace referencia a la dominación político-militar y a la explotación de los recursos y del trabajo de una colonia por parte de las autoridades colonizadoras y en beneficio de las mismas. Señala Quijano (2007) que el colonialismo en sí no implica necesariamente relaciones racistas de poder, sin embargo, la colonialidad nació dentro de este y perduró

⁵ La Guardia Nacional fue un cuerpo militar creado en los años 20, con la ayuda de los EE. UU. Los guardias nacionales entran en escena una vez comenzada la lucha armada de Sandino y se mantienen hasta 1979, año en el que triunfa la Revolución Sandinista.

durante siglos y hasta la actualidad, a pesar de que el colonialismo fue superado. De esta manera, la colonialidad, como patrón de poder surgido durante el colonialismo y que persiste hasta hoy día, creó las condiciones óptimas para que las ex colonias latinoamericanas sigan estando expuestas a la injerencia occidental y al imperialismo estadounidense.

Este último, señala Slater, constituye una «matriz de estrategia, políticas, práctica e intervención que buscan establecer y reproducir las condiciones que posibilitan su poder global [el de los EE.UU.] y, en particular, su deseo y capacidad de subordinar sociedades de la periferia postcolonial con el fin de socavar y subvertir su soberanía política» (2014: 51). En cualquier caso, el imperialismo está acompañado por la *imperialidad*, que supone «el derecho, privilegio y sentimiento del ser imperial, o la defensa de las ideas del Imperio en el que se justifica la invasividad geopolítica del poder de Occidente y, más concretamente, de los Estados Unidos» (*ib.*: 52); esta intervención se traduce en la imposición de una serie de valores y en el menosprecio de las culturas que se pretenden dominar. Considero que, en este sentido, la imperialidad tiene en gran parte los rasgos de la colonialidad y, además, no se desarrolla de manera aislada a esta, sino que se acumula a la misma, de ahí que se pueda hablar de colonialidad/imperialidad. Representativo en este sentido es también el análisis que Mignolo (2009) hace con respecto de las etapas de la modernidad, señalando que estas no son sucesivas, sino acumulativas, siendo la última de ellas la correspondiente a la dominación mundial de los Estados Unidos, tras la Segunda Guerra Mundial y hasta los primeros años del siglo XXI.

Este concepto, de colonialidad/imperialidad, es sumamente importante en tanto atraviesa la historia de los países latinoamericanos y, en especial, la de Nicaragua. Tras el fin del colonialismo español (mas no de la colonialidad) y la proclamación de la independencia centroamericana impulsada por las élites criollas, en Nicaragua se inicia una nueva etapa en la que los Estados Unidos comienzan a afianzar su hegemonía y sus pretensiones imperialistas en la zona, iniciando una política injeren-

cista agresiva caracterizada, como indica Midence⁶, por «notas diplomáticas imperativas, desembarques de marines, invasiones, capitalismo agresivo, empréstitos fatales, tratados lesivos» (2009: 129), cuestiones que, sumadas a las luchas internas de las oligarquías, crearon el caldo de cultivo para un sinfín de guerras en Nicaragua.

Se puede afirmar, por lo tanto, que la Revolución Sandinista y su principal actor político, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), desafían esta razón colonial/imperial que se impuso a lo largo de los siglos en la política nicaragüense, englobando bajo su signo una heterogeneidad de luchas subalternizadas que tienen en común el carácter contrahegemónico:

[...] el FSLN [...] ha creado lo que podemos llamar núcleo de base de los movimientos socioculturales alrededor del cual se ha aglutinado lo originario, campesino, sindical, obrero, mujeres, juventud entre otros, por lo tanto re-conceptualiza y posiciona a todos estos sujetos/actores frente al poder hegemónico dentro de un marco de luchas en el que se construyen relaciones de poder contra hegemónicas. (Midence, 2016: 490)

De esta manera, en su *Programa histórico* (Dirección Nacional del FSLN, 1989), el FSLN hace referencia a la necesidad de emprender una lucha antioligárquica y antiimperialista. Se contempla, por ejemplo, el rechazo del pago de los empréstitos, el fin de la financiación

⁶ Añadido a las dificultades de retomar los discursos de memoria histórica sobre el sandinismo, está la complicada decisión ética y moral de citar a uno de los funcionarios que negó los hechos de represión gubernamental ocurridos a partir de abril de 2018: Carlos Midence, autor decolonial, actual embajador de Nicaragua en España. Su libro *Sandinismo y revolución. Resistencia, liberación, justicia y cambio en las luchas de nuestros pueblos* (dedicado a Rosario Murillo, actual vicepresidenta de Nicaragua) hace una radiografía cronológica del pensamiento sandinista desde dentro del Frente, y en este sentido, me parece valioso su aporte y atrevimiento de analizar la Revolución Sandinista, antes de su triunfo y como movimiento popular, desde la óptica decolonial y antiimperialista.

Creo, como sujeto investigador y siguiendo los principios del pensamiento crítico, que a pesar del negacionismo de Midence antes expresado, fue necesario incluir en este artículo algunos puntos del análisis que el autor decolonial hace sobre la insurrección sandinista, puntos sobre los que converge uno de los imaginarios —y quizás el más extendido— que existen sobre la Revolución, y que es retomado también por Littin en su obra, en el sentido de considerar este proceso como una lucha popular y contrahegemónica. Sin embargo, no hay que obviar el hecho de que el libro de Midence debe ser leído considerando desde dónde está hablando el autor, es decir, desde su *locus* como integrante del partido FSLN y, en este sentido, hay que prestar especial atención a la última parte de su libro, donde analiza los supuestos logros y la ideología del FSLN en su función de partido-Gobierno-Estado desde los años 80 y hasta la actualidad, acercándolo más a la propaganda que al análisis y la observación crítica.

norteamericana de las universidades o la expulsión de los Cuerpos de Paz; al mismo tiempo, se les ofrece a los sectores sociales oprimidos la posibilidad de formar parte del proyecto político nacional, impulsando la autogestión y la organización en cooperativas a nivel laboral, sin olvidar una tarea urgente y esencial en el proceso de liberación nacional: la alfabetización.

Por lo tanto, la Revolución Sandinista propone una ruptura con respecto del sistema de valores afianzado por la colonialidad/imperialidad, aspecto que también será vislumbrado en la película a través del recorrido correspondiente al proceso de concientización política del protagonista, quien encuentra en la Revolución un nuevo camino hacia la igualdad y la justicia.

Alsino y el cóndor: un relato sobre la Revolución

La película de Littin se desarrolla en torno a un niño huérfano⁷ que vive junto con su abuela en el campo y cuyo sueño, que se convierte en una obsesión, es poder volar. Sin embargo, la tranquilidad del pueblo se ve mermada cuando un militar estadounidense de nombre Frank y su colega, el holandés Ron Vanderkalt, llegan para abrir un campo de instrucción con el fin de preparar a la Guardia Nacional nicaragüense en la lucha contra el Frente Sandinista de Liberación Nacional⁸, que, según se deduce de los acontecimientos narrados, aún no había triunfado en contra de la dictadura somocista. De esta manera, si antes el protagonista se veía a sí mismo volar en sus sueños, con la llegada de la invasión extranjera y de la guerra, se produce una alteración en la vida de Alsino (y con ello, un giro narrativo en la historia), hasta tal punto que el niño, obsesionado por alcanzar el vuelo que ya no aparece en el sueño, se tira desde un árbol, caída que le causa una joroba y que da comien-

⁷ En ningún momento se hace referencia ni a su madre, ni a su padre, por lo que se puede deducir que Alsino es huérfano.

⁸ En ningún momento se hace referencia al FSLN, sin embargo, el color rojinegro de los pañuelos que utilizan los guerrilleros en la película, así como los enfrentamientos armados en la montaña, remiten indudablemente a ese momento de la historia de Nicaragua.

zo a su viaje iniciático, a lo largo del cual no solo tomará su primer trago o acudirá a un burdel, sino que también presenciara una de las matanzas que la Guardia Nacional realiza en el pueblo y, después, el bombardeo ordenado por el capitán Frank. Todos estos acontecimientos despiertan la conciencia política de Alsino, quien se acerca al FSLN, tomando como referente a Manuel, un guerrillero del pueblo asesinado por la Guardia, padre de su amiga Lucía y esposo de Rosario. Es interesante en este punto remitirnos al concepto de biopolítica, en tanto Littin está articulando la microhistoria individual, personal de Alsino con la macrohistoria colectiva, política de una época que marcó un punto de inflexión en la historia de Nicaragua. Las dos historias se cruzan, lo que provoca el giro narrativo que consiste, como he mencionado, en la toma de conciencia de Alsino y en su acercamiento al FSLN. De esta manera, se produce una incisión directa del nivel macro de la política sobre el cuerpo de un sujeto: nada más representativo y literal que la joroba del protagonista (la cual, como veremos, marca el comienzo del proceso de concienciación política de Alsino) para simbolizar este hecho.

La secuencia inicial es especialmente significativa (fotogramas 1-6). La primera imagen que ve el espectador es una imagen borrosa, desenfocada. La tierra y el humo que envuelven esta imagen, poco habitual para dar comienzo a un texto fílmico, transmiten una sensación de confusión y malestar que adelantan el hecho de que el argumento no va a ser sencillo, fácil de digerir, ni transparente, resaltando desde el inicio que no se trata del relato banal característico del cine comercial. A la vez, se escucha un sonido desagradable que segundos más tarde se revela ser el ruido correspondiente al helicóptero del capitán Frank. De esta manera, se genera un paralelismo entre el malestar del principio y la invasión extranjera en el pueblo, en tanto, una vez se da testimonio de esta última, el espectador es capaz de vincular la imagen inicial que sugiere destrucción y guerra con la llegada de los estadounidenses al pueblo.

La cámara que recoge todas estas imágenes va en contrapicado y se identifica con la mirada del protagonista, quien sigue desde abajo el vuelo del helicóptero



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Selección de fotogramas I: secuencia inicial

norteamericano envuelto en humo. Se produce una interpelación al espectador en tanto Alsino, después de mirar hacia el aparato, dirige su mirada a la cámara y aparece de esta manera en primer plano. Esta técnica, que en el cine clásico era prohibida, hace que el espectador se identifique con el protagonista y tome partido en la historia, por lo que el proceso de concientización política de Alsino irá en paralelo con el del espectador; en otras palabras, se pretende incidir en la conciencia política del espectador a través de una operación de recuerdo que implica una postura política, en tanto, desde esta escena en adelante, se reconstruye la Revolución Sandinista como un proceso popular, donde Alsino representa al campesino anónimo, pobre y joven que se alista en las filas del FSLN.

En antítesis con lo anterior, Littin cambia de secuencia para mostrar imágenes, esta vez más claras y captadas a través de planos más generales, de la vida cotidiana de Alsino y de su abuela, haciéndose hincapié en el ambiente de armonía y paz que se vive en conjunto con la naturaleza. Sin embargo, en los primeros quince

minutos de la película, las secuencias que muestran la tranquilidad del pueblo se irán alternando con las que sugieren que la guerra es inminente: Frank llega en helicóptero a la base militar donde asesora a los guardias nicaragüenses, y, lo primero que se observa en esa secuencia, a través de un plano de detalle, es el cóndor pintado en la parte delantera del aparato junto con sus garras que van hacia la tierra, aspecto que simboliza la invasión estadounidense en el pueblo y en el conflicto entre la guerrilla sandinista y las tropas gubernamentales. Además, al pueblo empiezan a llegar los primeros refugiados de guerra, que son atendidos por el maestro Véliz, quien les ofrece comida y agua. Sin embargo, los desplazados son inmediatamente dispersados por los guardias a la orden del mayor Garín, el cual le advierte al maestro que puede incurrir en un delito al estar prohibidas las aglomeraciones.

La invasión empieza a ser percibida por Alsino como agresión, como imposibilidad de llevar una vida digna y de ejercer su libertad; asimismo, le confiesa a su amiga Lucía que, antes, en sus sueños, podía volar, sin embar-

go, ahora ya no: el vuelo es truncado por la cercanía de la guerra y por la injerencia imperialista. En efecto, al subirse al árbol junto con Lucía y ante el vuelo del helicóptero de Frank que estaba sobrevolando la zona, el protagonista está a punto de caerse; los niños son llevados al cuartel militar donde tiene lugar el encuentro con el capitán norteamericano, en cuyo discurso se detecta la intención civilizatoria del *ego* modernizador: Frank es incapaz de comprender que el deseo de volar de Alsino va más allá de lo terrenal, de lo material, y entiende que es necesario civilizar, educar al niño, explicándole que incluso puede llegar a una escuela en Estados Unidos, donde le enseñen a pilotar un helicóptero, como lo *hace él*. Además, otra secuencia de la película también es muy significativa para resaltar la idea de que el estadounidense cree firmemente en su misión civilizatoria. Cuando su colega Vanderkalt le expresa su deseo de volver a casa y dejar ese «país de mierda», Frank, borracho, le recrimina duramente su intención, tras lo cual añade:

¡Mierda! Este es un mundo jodido. Un dúplex. Ahí están los rusos y ahí los malditos capitalistas. Y este es el inodoro: el tercer mundo. Y yo voy al inodoro y los rusos se han cagado en el piso y en el espejo. Al carajo, hombre. Han cagado todo el maldito espejo. ¿Tú crees que soy yo quien lo va a limpiar? No, yo voy a ir a cagarme encima de todo. [...] Mira, salvamos al mundo. Y ahora estamos jodidos. Todos están en contra nuestra por los desgraciados rusos.

Las palabras de Frank no podían ser más relevantes para caracterizar la colonialidad/imperialidad, muy arraigada, como hemos visto, en un país como Nicaragua: el *Tercer Mundo* aparece como un espacio desechable, a ser conquistado por uno de los dos imperios —nada mejor que la metáfora del inodoro para resaltarlo—, donde la intervención imperialista estadounidense nada tiene que ver con la solidaridad hacia un pueblo sumido en la guerra, sino todo lo contrario, está destinada a defender los intereses del país norteamericano bajo la máscara del progreso y la civilización. Por otro lado, la afirmación del capitán resalta la mediocridad de su análisis, el cual se basa en una visión dicotómica y esencialista de la situación geopolítica del momento

(comunistas *versus* capitalistas), donde los nombres propios del *subdesarrollo*, de los subalternizados, se borran completamente ante la hegemonía soviética y euronorteamericana.

Volviendo al encuentro del protagonista con Frank, no es casual que tras el mismo se revele el primer nexo de Alsino con la Revolución Sandinista. Trepado en el árbol, el niño presencia a través de unos prismáticos el encuentro clandestino entre Manuel, el guerrillero sandinista, y su esposa Rosario.

Pero quizás el elemento más simbólico de la película es la joroba que el protagonista adquiere tras caerse del árbol. La caída del niño se produce en un momento en el que la guerra es inminente y la paz mermada por completo: el circo que se había instalado en el pueblo había sido desmantelado por los militares bajo la mirada del niño, quien además observa cómo el helicóptero, acompañado siempre por el molesto ruido de las hélices en marcha, vuela con un hombre muerto colgando. Como señala Littin a través de varias imágenes, Alsino ya no puede soñar, ya no puede dormir y «se decide de una vez a enfrentar sus sueños contra la realidad y se lanza» (Mohs, 1983: 78). De esta manera, el intento de vuelo del protagonista se ve perturbado por la tensión y el desequilibrio determinados por la presencia militar, cuestión que además es representada a nivel visual y auditivo por el sonido en campo del intenso viento que hacía en el momento. El niño se despierta de madrugada, va hacia el árbol, trepa hasta arriba y se lanza. De esta forma, la joroba de Alsino que se observará durante todo el resto de la película se puede entender como la opresión y la condena que sufren los pueblos latinoamericanos ante la colonialidad/imperialidad, inscritas en el cuerpo de un sujeto.

En el proceso de convalecencia del protagonista se produce la primera matanza de la guardia: el niño lo presiente y se tapa los oídos mientras se escucha el ruido de las metralletas disparando. Es interesante destacar que esta matanza, al igual que la que se producirá posteriormente, es representada por Littin de una forma rápida y áspera, nada espectacularizada, sin que se produzca una victimización de las personas que están siendo asesina-



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

Selección de fotogramas II: Segunda matanza, presenciada por Alsino

das, entre las cuales se encuentra el maestro Véliz. De esta manera, el cineasta no solo busca un efecto de realidad, distanciándose asimismo del sensacionalismo con que se representa la violencia en el cine comercial, sino también resalta que la violencia y la guerra en los países latinoamericanos se han convertido en cotidianidad, de tal manera que estaríamos ante la desechabilidad de la vida de los sujetos subalternizados, donde las únicas y pocas lágrimas que habrá serán las de Rosario, al enterrar a su marido.

La segunda matanza (Fotogramas 7-15), como ya he comentado, también es presentada de manera similar a la anterior: rápidamente, sin espectacularización ni victimización. El asesinato en masa provoca conmoción en el protagonista, quien está presenciando los hechos, sin embargo, es un sentimiento que, antes que causar lamento, despierta aún más su conciencia política. «Entonces, me alejé del río, buscando los rumbos de Manuel», son las palabras de Alsino que se perfilan como el paso previo a su acercamiento al FSLN.

En efecto, tras este suceso, el niño se encuentra por primera vez con los guerrilleros. Alsino les acompaña a su pequeño y clandestino campamento y ahí cree ver a Manuel en uno de los muchachos del FSLN y le confiesa que lo está buscando. El guerrillero le responde sonriendo: «Aquí todos nos llamamos Manuel». De esta manera, no solo se hace hincapié en que lo colectivo está por encima de lo individual, sino también se dejan de un lado las figuras heroicas. Con esto, Littin destaca el carácter popular de la Revolución Sandinista y el hecho de que a su triunfo contribuyeron miles de sujetos anónimos, pero también demuestra que huye de las representaciones espectaculares de algún héroe «todopoderoso» (Mohs, 1983: 76), personaje característico en el cine comercial, y de la estética que caracteriza este tipo de producciones dominantes: «hábil impresiones de «realismos» y trucajes para consumo de las taquillas» (*ib.*: 76). Por lo tanto, Alsino, lejos de poseer conocimientos sobre marxismo o sandinismo, o de tener como referente a una grande figura, busca la inspiración ideológica en un miembro de su comunidad, siendo su lucha una cuestión que tiene que ver con las injusticias que se están produciendo bajo su mirada. De esta manera, se puede observar cómo un sujeto subalternizado llega a la emancipación por sus propios medios, alejado completamente de las narrativas eurocéntricas y desafiando de esta forma la colonialidad/imperialidad.

Mientras tanto, la guerra está alcanzando el paroxismo. Manuel es asesinado por los guardias, y su cuerpo es llevado hasta el pueblo, donde Rosario decide enterrarlo a la orilla del río de donde fue sacado sin vida; pero su muerte no llega sola, ya que la abuela de Alsino también fallece. De esta manera, el protagonista se encuentra a sí mismo en una situación extrema: solo, sin familia, en un clima violento y bélico que mató además a la persona que le sirvió de inspiración (Manuel) para acercarse junto con los guerrilleros sandinistas a la lucha contra la guardia y contra la injerencia norteamericana. Por lo tanto, la muerte está invadiendo a todos los niveles la vida de los sujetos subalternizados. El capitán Frank, acompañado por la lógica destructiva colonialidad/imperial, decide intensificar los ataques ante el

auge de los ataques guerrilleros y la muerte de su colega Vanderkalt, ordenando un bombardeo y una «limpieza».

Es interesante señalar también de qué manera funciona el duelo, que no se conforma como un sentimiento individual, personal, sino que se politiza, siendo este otro aspecto que recuerda el concepto de biopolítica; por una parte, durante el bombardeo que coge por sorpresa no solo a los civiles, sino incluso a los guardias, Rosario y Lucía encabezan la revuelta que lincha al mayor y, por otra parte, como veremos a continuación, Alsino se acerca aún más al FSLN, sugiriéndose en el final una posible incorporación entre las filas de la guerrilla. Por lo tanto, los sujetos que han perdido a sus seres queridos transforman el dolor en lucha.

Hacia el final de la película, la secuencia inicial se repite, pero con más detalles. El bombardeo ha terminado y se capta a Frank, en un primer plano, con un cigarrillo en la mano. Sus palabras dirigidas a la base militar que guiaba las operaciones representan la cúspide del cinismo: «Esta vez sí que les lanzamos una buena carga. Así tiene que ser. Está bien. Vuelvo al nido. Ábrame una cerveza y sírvanmela en un vaso frío». La última parte de esta misma frase se puede escuchar en la secuencia inicial de la película, queriendo Littin, de esta manera, hacer hincapié en el tema de la guerra, dándole al filme una estructura circular.

Finalmente, los sandinistas triunfan y toman el pueblo. El helicóptero de Frank es abatido y cae justo en el lugar donde se habían producido las dos matanzas realizadas por la Guardia Nacional. Las palabras finales de Alsino, en diálogo con el guerrillero que aparece en su casa, son muy representativas, en tanto se resiente una leve autoironía cuando reconoce que se cayó del árbol porque quería volar. De esta manera, su sueño toca tierra firme y se define materialmente en su apoyo hacia la Revolución y en la toma de conciencia sobre la guerra que está viviendo su país. Además, Alsino, alzando el fusil dice llamarse Manuel: el guerrillero asesinado parece, por lo tanto, representar al pueblo, un nombre propio, pero común, casi anónimo, en el que se ven reflejadas las grandes masas de campesinos y otros sujetos subalternizados que han contribuido decisivamente



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

Selección de fotogramas III: La joroba de Alsino parece erguirse

al triunfo de la Revolución. La sonrisa del protagonista, que había desaparecido desde el comienzo de la guerra, junto con la joroba que parece erguirse (fotogramas 16-18), marcan un nuevo inicio en la historia del pueblo nicaragüense: como ya hemos visto, se conforma por primera vez un movimiento masivo que será capaz de recoger en su programa las necesidades de los condenados⁹:

[guerrillero]: ¿Y qué te pasó en la espalda, compita?

[Alsino]: (*sonriendo*) Me caí de un árbol. Quería volar.

[guerrillero]: ¿Y cómo te llamás?

[Alsino]: (*alzando el fusil y sonriendo*) Me llamo... ¡Manuel!

Conclusiones

Alsino y el cóndor es, por lo tanto, una película predominantemente lírica y llena de simbolismo. Grabada con un bajo presupuesto y en condiciones difíciles de guerra, el filme es sencillo en cuanto a técnica y contenido, pero no por eso menos profundo. Littin se aleja de las formas dominantes de hacer cine, apostando por actores no profesionales, huyendo de la espectacularización a pesar del dramatismo de la historia; al mismo tiempo, se ubica en el *locus* de los sujetos oprimidos, construyendo de esta forma un discurso en torno a lo

⁹ Este término hace referencia al que utiliza Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1961) para referirse a los sujetos subalternizados, racializados.

que representó la experiencia sandinista para las clases populares, en especial para el campesinado. El filme es, por lo tanto, «un poema campesino de sueños y golpes» (Mohs, 1983:73).

Por otro lado, Littin escoge como protagonista un niño de un pueblo remoto de Nicaragua y no se decanta por resaltar ninguna figura heroica de la Revolución. Además, en ningún momento se habla de Nicaragua, ni del FSLN, por lo que se podría decir que el cineasta pretende destacar que la historia de la Revolución podría ser perfectamente la historia de muchas luchas populares latinoamericanas, en tanto se posicionan frente al imperialismo estadounidense y frente a la colonialidad/imperialidad, buscando la integración en la vida política de las clases oprimidas. De esta manera, biopolítica y memoria se entrelazan, ya que Littin reconstruye a través del discurso audiovisual un proceso social que se tradujo en una forma de resistencia ante las manifestaciones de la colonialidad/imperialidad, que se han inscrito durante siglos en la historia de Nicaragua.

La historia de Alsino, su vuelo, su sueño, su caída y su joroba representan, pues, la historia del pueblo nicaragüense, que ante la pobreza y las injusticias de la dictadura, encuentra en la Revolución una posible solución a sus necesidades. El carácter onírico de los deseos del protagonista hace que el filme sea «introspectivo o interiorista» (Mohs, 1983: 75) pero sin embargo:

[...] muy exterior, histórico, social y militante en el choque del sueño con una primera realidad (la opresión) y en el choque-

convergencia de ese sueño con la otra realidad nada mítica (la revolución), llegando a encontrar en ella el camino de su verdadera realización, superando el lado utópico o mitológico del primer momento» (*ib.*: 75)

Littin destaca que ponerse del bando sandinista es, antes de todo, una cuestión de sentido común, en tanto los *condenados* no necesitan de las grandes narrativas para emprender su lucha. La Revolución Sandinista es caracterizada, de esta manera, como una propuesta antiimperialista y anticolonial, que consigue desafiar la colonialidad/imperialidad. Por lo tanto, Littin intenta que el espectador se posicione críticamente ante la realidad representada y consigue completar un «proceso eisenssteiniano que va de la imagen a la emoción y luego a la idea» (Chávez, 2008: 45).

De esta manera, y para conectar la memoria de la lucha sandinista con el presente, quisiera poner en evidencia que desde la academia y el pensamiento crítico no podemos caer en apreciaciones esencialistas y reduccionistas sobre el sandinismo, y que el dolor y el duelo de la Insurrección de Abril no se deberían traducir en una operación de olvido sobre la importancia histórica y la envergadura de la Revolución Sandinista y del FSLN como uno de los principales actores de este proceso.

Bibliografía

- CAIRO, Heriberto (2009), «La colonialidad y la imperialidad en el sistema-mundo», *Viento Sur*, n.º 100, págs. 65-74.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2005), *La postcolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- CHÁVEZ, Daniel (2008), «Alsino y el cóndor, hacia una crítica del espectador latinoamericano y nicaragüense», *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 37(8), págs. 28-49.
- DIRECCIÓN NACIONAL DEL FSLN (1989), *Programas y proclamas del Frente Sandinista de Liberación Nacional*. Managua: Editorial Vanguardia.
- FONSECA, Carlos (1981), *Nicaragua: hora cero*. Managua: Departamento de Propaganda y Educación Política del FSLN.
- GAITÁN MORALES, Karly (2014), *A la conquista de un sueño: historia del cine en Nicaragua*. Managua: Fundación para la Cinematografía y la Imagen.
- GARCÍA MÁQUEZ, Gabriel (1982), «Alsino y el cóndor» [en línea], *El País*, 30/03/1983, [fecha de consulta: abril 2017]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1983/03/30/opinion/417823213_850215.html>.
- GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (GIEI) para Nicaragua (2018), *Nicaragua: Informe sobre los hechos de violencia ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018*, [fecha de consulta: febrero 2019]. Disponible en: <http://gieinicaragua.org/giei-content/uploads/2019/02/GIEI_INFORME_DIGITAL_07_02_2019_VF.pdf>.
- MIDENCE, Carlos (2016), *Sandinismo y revolución. Resistencia, liberación, justicia y cambio en las luchas de nuestros pueblos*. Managua: Editorial Universitaria Tutecotzimí, UNAN-Managua.
- (2009), *Sandino y el pensamiento otro. Colonialidad e insurgencias en Nicaragua*. Managua: Amerisque.
- MIGNOLO, Walter (2009), «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad». En Sabine Bretweiser (ed.), *Modernologías: artistas modernos investigan la modernidad y el modernismo*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, págs. 39-49.
- MOHS, Carlos (1983), «Alsino y el cóndor», *Revista Encuentro*, n.º 19, págs. 73-79.
- QUJANO, Aníbal (2007), «Colonialidad del poder y clasificación social». En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, p. 93-126.
- (1999b), «¡Qué tal, raza!», *Ecuador Debate*, n.º 48, págs. 143-151.

- RESTREPO, Eduardo y ROJAS, Axel (2010), *La inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- SLATER, David (2014), «Intervenciones y la geopolítica de lo imperial», *Geopolítica(s)*, 5(1), págs. 35-62.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1992), «Creación del sistema mundial moderno». En Luis Bernardo Peña, *Un mundo jamás imaginado. 1492-1992*. Bogotá: Santillana, págs. 201-209.