

Radicals vs Revisionistas: la Revolución Nicaraguense vista desde la Revolución Conservadora. La disputa por el sentido del pasado en Under Five y Last Play Out.

Mercuri, Leonardo.

Cita:

Mercuri, Leonardo (2017). *Radicals vs Revisionistas: la Revolución Nicaraguense vista desde la Revolución Conservadora. La disputa por el sentido del pasado en Under Five y Last Play Out. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/788>

Mesa 140: “El cine y las representaciones del pasado”

“Para publicar en actas”

***Radicals* vs. revisionistas: La revolución nicaragüense vista desde la revolución conservadora. La disputa por el sentido del pasado en *Under Fire* y *Last Plane Out*.**

Leonardo Mercuri, Universidad de Buenos Aires

Introducción

Dentro de las objeciones principales que suelen encontrarse para la habilitación del cine de tema histórico como herramienta para indagar el pasado se destacan dos, a saber el uso de fuentes y el desarrollo de problemas historiográficos. Cabe señalar que la objeción entraña cierta curiosidad, ya que el autor de dicha objeción es una comunidad distinta de la que realiza el producto. En otras palabras, un realizador de cine no es un historiador (y excepto en raras ocasiones se comporta como tal) y en términos prácticos esto se traduce en una diferencia de objetivos y metodologías así como también de ciertas limitaciones, por lo que las objeciones antes mencionadas son propias del *campus* historiográfico más que del artístico.

La posibilidad de analizar un caso de estudio específico como la Revolución en Nicaragua de 1979, vista desde la mirada del cine norteamericano de la era Reagan permitirá comprender como el cine de tema histórico puede adecuarse a las indagaciones propias de los historiadores, respetando a la vez su identidad como producción cinematográfica.

Con ese fin, se atenuarán las distancias entre los discursos historiográfico y cinematográfico haciendo hincapié en el lugar de la fuente en el proceso de “escritura de la historia” y en la naturaleza inventiva de la construcción del discurso histórico. Para lo primero pondrá énfasis en la importancia de los testigos oculares como fuente en tanto para lo segundo cabe señalar el lugar destacado que ha cobrado la historia de las representaciones. Ambas tendencias son elementos claves de la “Historia del tiempo presente”.

Los resultados recabados en este trabajo apuntan a sostener dos conclusiones: en primer lugar, el modo en que los films trabajados fueron expresión y a la vez contribuyeron a dar forma al imaginario social que se fue construyendo acerca del lugar de Estados Unidos en el Tercer Mundo, tras la Guerra de Vietnam y antes del advenimiento del Nuevo Orden Mundial. La diversidad de enfoques será matizada por la dirección o tendencia, que en una mirada más amplia atraviesa la industria cultural de los años de Reagan. En segundo lugar se buscará elucidar como estos dos films trabajan con fuentes, se asientan en problemas historiográficos y enmarcan su desarrollo en tendencias y corrientes de pensamiento afines a la labor historiográfica.

La Revolución en Nicaragua: entre las postrimerías del radicalismo liberal y advenimiento del revisionismo revanchista.

Lo central a los efectos de este análisis es comprender una serie de elementos que dieron forma e identidad al proceso revolucionario que tuvo lugar en Nicaragua a fines de los años 70's y que resultan medulares en la organización discursiva de los films escogidos. En primer lugar, la caracterización de la acción revolucionaria. Segundo, el papel de Estados Unidos en Nicaragua. Finalmente, la acción de la prensa y la figura del corresponsal de guerra, en relación tanto con el FSLN como con los norteamericanos en suelo nicaragüense. Si bien, la inclusión de otras variables podría resultar pertinente y adecuada, la preferencia por las mencionadas responde a que su desarrollo en ambas producciones permite captar la puja entre dos visiones de mundo en conflicto, cuya salida se verá ya perfilada para mediados de los 80's. Es debido a ello que ambas producciones, realizadas entre 1982 y 1983 revisten importancia: su análisis conjunto permite captar las transformaciones en el imaginario social¹.

Dicho imaginario debe ser contextualizado. Y en este punto se hace necesaria una precisión. Si bien entre el período representado y el contexto de producción discursiva hay apenas unos 3 a 4 años, las administraciones de Carter y Reagan son emblemáticas de dos formas de llevar adelante la política exterior, así como de dos posicionamientos específicos frente al enemigo ideológico en el marco de la Guerra Fría. Las continuidades no deben ser negadas ni las rupturas exageradas: la política de DDHH que caracterizó a Carter demostró ser claramente selectiva de acuerdo a los intereses estratégicos que el *establishment* norteamericano tenía en los

¹ Baczo, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005

países con casos de violaciones a los derechos humanos, siendo vital en esta área de la política exterior la continuidad de quien no puede ser caracterizado más que como un halcón, el jefe del Consejo de Seguridad Nacional, Zbigniew Brzezinski². No obstante, es pertinente resaltar un quiebre entre ambos gobiernos, especialmente si se privilegia la dimensión tocante a las transformaciones culturales. Más puntualmente las transformaciones en el ámbito de las representaciones hacia el poder político y el lugar de Estados Unidos en el mundo que se derivan del llamado “cambio en la opinión pública”.

La revolución cultural de los años 60, el período de la Distención, consolidado tras la toma de conciencia acerca del peligro atómico que propició el episodio de la Crisis de los Misiles y que derivó en una política de comunicación más fluida entre las dos superpotencias, sumándose a ello la firma de los acuerdos SALT. En este marco, la culminación de la Guerra en Indochina en 1975 con sus saldos negativos, en lo humano pero a más largo plazo, en el impacto cultural de cara a la construcción de la identidad norteamericana, es decir lo que se conoce como “Síndrome de Vietnam”.

De entre las múltiples consecuencias que este “síndrome” ha generado en la sociedad norteamericana, es relevante señalar la idea de “Fin de la cultura de la victoria” acuñada por Tom Engelhardt para referir a esas transformaciones en la opinión pública que comienzan a poner en duda la infalibilidad del triunfalismo de Estados Unidos, así como la centralidad de su misión en el mundo, sea como potencia que permite mantener un equilibrio de poder, sea como potencia cultural, que aleje al mundo del comunismo.

Las expresiones de este talante no se hacen esperar. Lejos de ser una “consecuencia” de las transformaciones materiales, como un enfoque mecanicista podría sugerir, estos cambios en la percepción, caracterizados por una mirada crítica hacia el Estado y la política exterior son coetáneos a la Guerra de Indochina, pudiéndose inferir de ello que son un factor que contribuye a la generación de un consenso alternativo. De esto eran plenamente conscientes los gobiernos de Nixon y Johnson cuando señalaban el papel de la prensa y de los medios de comunicación como factores desestabilizadores de la moral de los “guerreros fríos” y sus *supporters* civiles, **durante** el curso del conflicto bélico. Si se cambian los signos ideológicos de las afirmaciones de ambos

² Selzer, Gregorio. *Reagan. Entre EL Salvador y las Malvinas*. México DF: Mex Sur, 1982

presidentes pero se mantiene el núcleo de sus afirmaciones lo que está cambiando es lo que Eliseo Verón llamó “la construcción social de la realidad”.

Dicho en otros términos, ¿cuánto de lo que las industrias culturales produjeron en estos años en clave crítica- hacia aspectos considerados de difícil cuestionamiento hasta pocos años atrás- pudo haber influido en la erosión del consenso atómico, en la profundización del movimiento antibelicista y finalmente en la de un presidente como Carter? No es la recepción o mejor dicho el “reconocimiento” de un discurso el objetivo perseguido en este trabajo. Sin embargo, el hecho de que dialogando con las expresiones de este talante crítico hayan ido cobrando forma e intensidad otro tipo de producciones de signo opuesto sirve para reconocerles un peso importante a las manifestaciones artísticas de este radicalismo liberal.

Especialmente si se tiene en consideración la intensidad de las producciones revisionistas de los años de Reagan. Basta mencionar *First Blood* y *Missing in Action* en el cine o *Nam* en el mundo del comic como expresiones bien acabadas de este imaginario revisionista que no obstante, no es un *revival* de la cultura de la victoria. Si no pueden ser categorizados como tales, se debe a que recogen la experiencia de la guerra actúan sobre ella y proveen una respuesta a los planteos críticos. Es común hallar en estas producciones una crítica al papel del Estado como encarnación del bien común. Los Swarzenegger, Stallone o Norris de esta época combaten por un ideal “clásico” (la libertad burguesa, el sistema de elecciones libres y el *american way of life*) que de alguna manera sus superiores en el gobierno (y en las altas esferas de las FFAA) dejaron truncos. Resultan de alguna manera, fieles a la nación pero están desencantados con el Estado y a raíz de ello, actúan por fuera o al margen de él.

A la vez, comienza a cobrar forma la legitimación de las acciones ilegales pero necesarias. Es la época de oro de los agentes encubiertos y las *Spec* y *Black Ops*. No es casual que el protagonista de los films bélicos sea no ya un soldado raso, sino un comando o un agente especial y que su arma no sea su ética y su superioridad moral respecto al enemigo sino su astucia y su capacidad de transgredir los límites de la moral, para hacer lo que debe hacerse a fin de triunfar. En el mismo sentido, la tortura y el creciente número de *casualties* pasan a integrar el paisaje cotidiano en los films bélicos.

Por lo señalado, estos films constituyen algo diferente de los que podría ser un exponente tardío del cine bélico aun anclado en la cultura de la victoria como *Green Berets*. H.B. Franklin ha propuesto tres discursos que permiten comprender los lineamientos de las producciones de fines de los 70's e inicios de los 80's. "Una noble causa", "el pantano" e "imperialismo", si bien cada uno con una interpretación del Estado distinta, coinciden no obstante en su impugnación del Estado tal y como era hasta la Guerra de Indochina. Sea por cobarde (no pelear con todos los medios a su alcance "sabiendo" que la victoria está a su alcance), por tomar malas decisiones (apoyar a dictadores equivocados y después "tener" que hacerse cargo del trabajo sucio) o finalmente por ser la expresión de un *establishment* político y económico, con una pata (y tal vez las dos) en el Complejo Militar-Industrial, representante de intereses minoritarios y por lo tanto, un falso exponente de los valores de la nación (la libertad, la democracia); el Estado como tal resulta profundamente deslegitimado como vértice político y representante de la voluntad popular.

Desde luego la reconstrucción de la hegemonía conlleva la existencia de diferentes proyectos. Lo que se analizará a continuación es un caso en que expresiones de estas diferentes ideologías entran de alguna manera en diálogo, haciendo hincapié en un área que durante los años en cuestión ha sido blanco de la opinión pública, ya sea como uno de los principales promotores de la derrota o, en el campo contrario como uno de los agentes centrales en la toma de conciencia de la opinión pública acerca de la naturaleza del Estado norteamericano. En cualquier caso, la prensa resulta un factor.

Los films sobre "tema centroamericano"

No es un detalle menor comenzar señalando la marginalidad que el tema abordado tuvo en la filmografía de los años 80's. Sin embargo, estas ausencias y omisiones resultan profundamente significativas.

En primer lugar, los conflictos que pueden enmarcarse dentro de lo que se ha dado en llamar "Guerra de baja intensidad" nunca han sido el blanco favorito de los grandes estudios. Entre 1982 y 1989 puede encontrarse apenas una decena de films donde la "crisis

centroamericana” constituye el centro del argumento³. Dentro de la categoría de films bélicos continúan dominando la escena dos líneas: la Segunda Guerra Mundial y Vietnam. En tanto el primero de estos casos no requiere mayor explicación (al día de hoy existen razones de peso para representar la metáfora del mal que constituye el nazismo y el acto humanitario y heroico que es su enfrentamiento), la constante representación de Vietnam responde a la re-construcción de la identidad durante este período atravesado por el mencionado “Síndrome de Vietnam”⁴, siendo Vietnam la última guerra “formal”⁵ de dimensiones considerables (un conflicto de mediana intensidad en la por entonces reciente terminología de los nuevos técnicos de la guerra) donde Estados Unidos participó de forma abierta. Por otro lado, como conflicto reciente (y traumático) constituyó el lugar privilegiado para la disputa de la memoria histórica.

Esta marginalidad por lo tanto amerita una explicación. Por un lado puede seguirse la línea explicativa de Noam Chomsky en “Los guardianes de la libertad”, cuyo sugestivo título original versa *Manufacturing Consent*⁶. Según el autor, la desinformación habría sido la pieza clave en la construcción de “guerras justas e injustas”, dependiendo no de la naturaleza de la forma de gobierno o el régimen de libertades imperante en un país, sino de su cercanía/lejanía en el alineamiento con el llamado mundo libre. La dosificación de la información de que lo acontecido en el extranjero, cuando no directamente la ocultación deliberada o por el contrario el sobredimensionamiento de los hechos cuando estos sirven para resaltar a un héroe amigo, sumado a una hábil construcción discursiva en los medios de comunicación masiva (cuyo control y posesión incluso, es detallada por Chomsky) habrían sido los elementos centrales en la construcción de este clima de desinformación⁷.

³ Quedan al margen films en los que la referencia a los acontecimientos en Centroamérica funciona de forma ad-doc, como *Power* (1986) y *The Honorary Consul* (1983), así como aquellos de habla inglesa pero de producción británica como *Carla's Song* (1987) y *Apartment Zero* (1988). Un caso especial es *Kommando Leópard* (1985) que si bien no puede ser considerado plenamente una producción *runaway* posee todos los códigos de representación (e incluso un presupuesto inusualmente elevado para un film alemán de la época) propios de un film de Hollywood. Existen además films donde la referencia a la revolución en Centroamérica es alegórica. Destacan en este sentido películas típicas de la era Reagan como *Predator* y *Commando*, situadas en el ficticio país de Val Verde. Similar a este último caso es *Bananas* (1971), cuyas valiosas observaciones sobre la dinámica de la revolución y la contrarrevolución son anteriores al período analizado.

⁴ Dadamo Florencia y Della Mora Leandro. “La guerra de Vietnam y el discurso cinematográfico: reconstruyendo la cultura de la victoria”, en Fabio Nigra. *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2014

⁵ El conflicto nunca fue declarado como tal por Estados Unidos.

⁶ Chomsky Noam. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona, Crítica, 1988

⁷ *Ibid.*

Por otro lado, para comprender esta escasez relativa de films es necesario comprender la naturaleza de este nuevo tipo de guerra que supone la GBI. Como ha señalado Ernesto López, y como ha sido tempranamente expresado por Gilo Pontecorvo en *La Battaglia di Algeri* (1966), la guerra contrainsurgente o contrarrevolucionaria (dependiendo si sigue la “escuela francesa” o la “Escuela de las Américas”) de la cual la GBI es una de las formas más acabadas supone un conflicto donde los bandos en cuestión no se identifican con uniformes, confundiéndose los límites con la población civil y volviéndose nebulosa la figura del no-combatiente. Otro tipo de límite es también clave: las fronteras ideológicas reemplazan a las nacionales, transformando al enemigo externo, cambiando así las hipótesis de conflicto: donde antes predominaba la amenaza de “invasión” ahora lo hará la de “infiltración”. De lo dicho se desprende el carácter central que la información tiene como forma de localizar y combatir estos nuevos ejércitos y de ello a su vez el lugar central de los interrogatorios, eufemismo claro está del uso sistemático de la tortura.

Por lo tanto, se impone la pregunta, ¿cómo representar heroicamente (en los casos de los films que así desean hacerlo) a un grupo de militares que actúa por fuera de la ley, interviniendo en guerras no declaradas, ante enemigos tercermundistas y empleando métodos de dudosa entidad ética? ¿Qué trama discursiva podría resultar adecuada? Sin duda el combate contra la representación del mal que estaba presente en los films de la Segunda Guerra Mundial resulta inadecuado. La posibilidad de poner en escena un enemigo poderoso capaz de usar armas de destrucción masiva, como el soviético también parece inapropiado. Ello supondría una situación de equilibrio de poder (real o ficticia pero verosímil, como en lo tocante a la capacidad atómica), donde los valores éticos desempatan. Finalmente, una situación del tipo de “David vs. Goliat” tan popular en la ficción occidental de base judeo-cristiana, donde se enfrenta a un enemigo todopoderoso con modestas armas (y donde una vez más el valor decisivo que define la batalla no es de tipo material) queda claramente descartada, al ser Estados Unidos la quintaesencia del Complejo Militar-Industrial más grande de Occidente.

Es allí entonces, donde aparecen dos factores cruciales. En primer lugar, la priorización de valores de otrora dudosa moral, como la astucia, el engaño y la intriga. Las emboscadas, los ataques por sorpresa, las “operaciones de bandera falsa” y los ataques a la distancia predominan sobre los combates abiertos y los duelos de tipo homérico. En el discurso revisionista, los nuevos héroes del mundo libre no temen ya ensuciarse y actuar por fuera de la ley, en tanto hagan

Justicia, una justicia que una serie de gobiernos débiles (entre los cuales Carter es el principal) no han sabido comprender, en consonancia con los discursos de “el pantano” y una “noble causa” señalados por Franklin.

No obstante, estos valores están presentes en la construcción de personajes propia de films como *Predator* y *Commando*, que corresponden a una etapa ya avanzada del discurso revisionista. Quizás más adecuado para los primeros años de la era Reagan, en los que se desarrollan los films a analizar en el presente trabajo es el sobredimensionamiento del eje Este-Oeste. Para cualquier observador contemporáneo resulta evidente la continuidad del intervencionismo norteamericano en su “patio trasero”, intervención que trasciende con creces la Guerra Fría y que data de fines del siglo XIX, desde la Guerra Hispano-Cubana y la independencia filipina como hechos fundantes, hasta el presente siendo la Guerra del Golfo, una demostración de las potencialidades de la política exterior norteamericana en el marco del Nuevo Orden Mundial. Por lo tanto, dentro de esta lógica países como Cuba afectado en su soberanía por la Emnienda Platt y la continuidad de la base militar de Guantánamo, re-conocen la hegemonía de Estados Unidos desde muy temprano. Esto es aun más notorio para un país como Nicaragua que experimentó la intervención estadounidense en varias ocasiones, cuyo legado más significativo fue la creación de la Guardia Nacional (originalmente de carácter mixto), piedra angular del estado somocista. Como señaló acertadamente Franklin Delano Rossevelt, antes de que la Guerra Fría tuviera forma concreta, “Somoza es nuestro hijo de puta”. Sin duda una expresión icónica del eje Norte-Sur que va más allá del conflicto axiológico que abre el mundo bipolar y que también tempranamente, en un trabajo premonitorio, Paul Sweezy se encargó de analizar, al poner en tela de juicio la lucha contra el comunismo como verdadero *leit motiv* de la acción norteamericana en el Caribe y Centroamérica. En su lugar, el comunismo resulta para el autor la etiqueta de moda para todo aquel país cuya estrategia de desarrollo no se ajuste al poder de Washington. Ahí es donde entran países tan poco comunistas como el Egipto de Nasser o, más puntualmente para la región analizada, la Nicaragua sandinista y el Frente de Liberación Nacional (FSLN).

Last Plane Out y Under Fire

Más allá de sus fechas de producción (1982) y estreno (1983) *Last Plane Out y Under Fire* tienen pocos elementos en común. Dirigida por David Nelson y estelarizada por Jan-

Michael Vincent en el rol del periodista Jack Cox, Julie Carmen como la líder sandinista María Cárdena y Lloyd Batista personificando a Anastasio Somoza, relata los últimos días en el gobierno del clan Somoza antes de su derrocamiento por el FSLN. El hilo conductor del film lo lleva el itinerario del reportero Jack Cox quien visita Nicaragua en dos ocasiones. A través de sus ojos, el espectador puede apreciar el contraste entre amabas. En la primera, el extranjero arriba a un estereotipado paraíso tropical de playas soleadas y música vacacional, en el cual es recibido por unos amables lugareños que en una actitud que oscila entre la deferencia colonial y la admiración por el *american way of life* que ven encarnado en su huésped, representan al buen nicaragüense, alejado de la política e interesado en una forma de promoción social individual (no es casual que sea un taxista el oficio elegido). Acto seguido, el periodista se entrevista con (quien resulta ser su amigo en el mundo real) Anastasio Somoza Debayle. El dictador nicaragüense es representado como atlético, ascético, monógamo y respetuoso de las instituciones. Llega afirmar incluso, refiriéndose a la guerrilla, que el caos y la convulsión en que se encuentra Nicaragua es producto de su respeto a la ley, ya que en caso contrario, es decir de haber actuado por fuera de las instituciones (como según él lo hace la guerrilla, lo cual es una redundancia por cierto) ya habría acabado con la insurgencia (cuidándose desde luego de no sugerir la eliminación física del enemigo).

En una instancia previa a su segunda visita, Cox visita la redacción de su periódico, donde su director le impone un escéptico *watchdog* (Jim Conley, interpretado por David Huffman) para que controle la neutralidad de su labor, motivado por los “rumores” de violación de los derechos humanos de que Somoza es blanco por parte de la prensa norteamericana. De este modo, se pone en tensión uno de los fundamentos más importantes que motivó la política del gobierno de Carter respecto a Nicaragua, traducida por ejemplo, en el embargo de armas israelí y la suspensión de la ayuda económica.

Una vez en Nicaragua, Cox se reúne nuevamente con Somoza, en una Managua devastada cuyo paisaje urbano de calles inseguras, fuego y destrucción, en nada resembra las playas que lo recibieron originalmente. Allí Somoza completa el argumento contra la suspensión de la ayuda económica de Carter, preguntando a Cox: “¿Es el presidente de los Estados Unidos un comunista?”. A lo cual Cox responde que “No. Solo está mal asesorado”. Al esquivar la cuestión de los derechos humanos, de la represión ilegal y del accionar discrecional de la

Guardia Nacional y los escuadrones de la muerte y poniéndose el énfasis, por el contrario en la lucha anticomunista el film se inclina a explicar la política de Carter por una supuesta simpatía filo-comunista de este mandatario en lugar de verla como lo que realmente fue: una “sanción” tibia a un violador serial de los derechos humanos de acuerdo a los estándares de una sociedad moderna⁸. De este modo se sobredimensiona el eje Este-Oeste en detrimento del Norte-Sur. Probablemente Somoza fuese anticomunista, pero su dictadura está lejos del “Estado autoritario-burocrático” que O’Donnell elaboró para los estados capitalistas latinoamericanos cuya persecución del comunismo resulta vital para las necesidades de acumulación ampliada del capital. El estado somocista es una dictadura cliente y patrimonial, de allí su hermetismo a la apertura frente a otras ramas del capital al interior del empresariado nicaragüense. Las tensiones al interior de la clase dominante que culminaron con el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro dan cuenta de que la erosión de la hegemonía del clan Somoza, estaba convirtiendo su dominación de clase en una “dominación de familia”⁹. Prueba adicional de que el comunismo no era para Somoza la parte sustancial de la justificación de su accionar, la da Ariel Armony cuando- para el período inmediatamente posterior- señala el extrañamiento que a la recientemente creada Contra (donde existe un núcleo importante de guardias somocistas) le produce el elemento de cruzada anticomunista con el que los instructores argentinos los adiestran¹⁰.

El sobredimensionamiento mencionado funciona como era de esperarse, también en la construcción del antagonista. El FSLN es reducido a una encarnación de carácter casi primario, siendo el “culto a la muerte”, que tanto se usó para banalizar la lucha armada¹¹, su principal motivación. Si bien el significante “terrorismo” no es empleado, su significado está presente: no se trata de atacar blancos estratégicos por su valor simbólico y de ganar a la población civil para

⁸ Carter no hizo más que recoger buena parte de la opinión pública europea y de otros países como México, quienes ya habían reconocido la brutalidad e ilegitimidad del régimen somocista, lo cual también permite explicar el reverso de la situación: el apoyo de estos países (en grados diversos y orientados más a una aprobación de carácter moral) al FSLN. Véase Mires Fernando. *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. México, Siglo XXI editores, 2005

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Armony Ariel. *La Argentina, los Estados Unidos y la cruzada anticomunista en América central, 1977-1984*

¹¹ Vezzetti Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2013

su causa, atacando a los “enemigos del pueblo” y minimizando los *casualties*; sino por el contrario, se busca aterrorizar a esa misma población mediante ataques indiscriminados¹².

Por otro lado, cuando se pasa de los instintos a la ideología (por ejemplo en la líder de clase acomodada María Cárdena) es el comunismo la tendencia. Como fue señalado anteriormente, las simpatías que el FSLN ganó a fines de los 70's se debieron más a su moderación que a un Occidente simpatizante del comunismo. Probablemente el desplazamiento de Estados Unidos como primera potencia económica por parte de Japón y la Unión Europea, haya estado en la raíz de esta creciente autonomía respecto a su antiguo benefactor. El FSLN es mostrado en el film con una base social restringida, compuesta por una clase media de la cual no se comprende su razón para la rebelión. La figura de María Cárdena como hija consentida de un empresario agrario, que –previo paso por la universidad- decide rebelarse parece ilustrar bien el carácter irracional que la lucha armada parece tener para el realizador (añadiendo a la violencia per se, el capricho del infantilismo). Queda sin embargo, una motivación más en el accionar de la oposición quizás la más incoherente: el anti-norteamericanismo. Los nicaraguenses (excepto el taxista y su inocente hermano menor) parecen agredir a Cox y sus compañeros por el solo hecho de asociarlos al extranjero y por lo tanto al enemigo, en una conducta de tipo xenofóbico. Pareciera que la revolución los convirtió en salvajes. Curiosamente hacia fines de los 70's y suspensión de la ayuda económica mediante, es el somocismo el que encara el anti-norteamericanismo. La oposición por el contrario se encuentra en un proceso de construcción de una hegemonía alternativa y pensando en la posibilidad de aislar a Estados Unidos de la lucha inmediata así como de sumarlo como socio necesario para la reconstrucción de un país devastado por la guerra, no hace más que saludar la decisión de Carter de bloquear la ayuda a Somoza. Los primeros años de Carter posibilitan el ascenso de la guerrilla por lo cual Estados Unidos no les supone, en esta coyuntura, un enemigo.

En relación a esta caracterización, cabe señalar que el FSLN constituía solo una parte de los movimientos armados y una parte menor –aunque muy influyente- de la oposición. Dentro de ésta se encontraba un sector sumamente influyente de corte liberal-conservador, cuyo principal exponente era el clan Chamorro, una dinastía de abolengo en Nicaragua. Incluso, puede señalarse

¹² La distinción es señalada entre otros por Gillespie Richard. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires, Grijalbo, 1983

que el adjetivo sandinista se volvió impreciso y de contornos indefinidos, al convertirse el mito de Sandino en un *catch all*, dependiendo de quién se apropiara de él, pero teniendo un piso en la confluencia de la lucha anti-somocista, un entrepiso en el anti-imperialismo (identificado con la cuestión nacional irresuelta o con el socialismo) y un techo anti-capitalista en sus miembros más radicalizados. En un punto, toda la oposición era sandinista¹³ de lo cual se deduce la inverosimilitud de una caracterización que ubique al pueblo en medio de un conflicto entre minorías. Dentro de los “comunistas” reclamos del sandinismo destacan la lucha por las libertades civiles, como la de expresión y el respeto de los derechos humanos (de los cuales Somoza era un violador serial, basta mencionar la “rebelión en los barrios”, una masacre producto de un bombardeo con un saldo estimado de 5 a 10 mil personas), la realización de elecciones limpias (que la dinastía Somoza nunca había respetado) y la cuestión nacional (que la tutela de Estados Unidos truncaba de manera crónica), todos ítems que encajan en un molde liberal-burgués.

Dirigida por Roger Spottiswoode, las líneas de discusión de *Under Fire* parecen creadas para discutir con *Last Plane Out*. El film inicia con un breve prólogo en el que el periodista Russell Price (protagonizado por Nick Nolte) está trabajando como corresponsal en Chad (donde Estados Unidos se encuentra apoyando a un gobierno cliente), y donde se encuentra con el agente de la CIA, Oates (Ed Harris) para reunirse más tarde con Alex Grazier (Gene Hackman) y Claire (Johanna Cassidy). En la charla que sostienen, el rastro de violencia parece señalarlo Oates quien les sugiere dirigirse a Nicaragua. Durante el primer tramo del film, los periodistas toman su trabajo con una distancia que roza la indiferencia y la banalidad, pudiendo Price bromear con Oates, a sabiendas del tipo de tareas que este último realiza. No parece existir empatía entre el periodista y sujeto que es objeto de su cámara. Una vez en Nicaragua una serie de acontecimientos llevarán a los periodistas a interiorizarse en la realidad de la guerrilla y a la vez del gobierno. De este modo, la neutralidad inicialmente sostenida por Price y los demás irá oscilando hacia la simpatía primero y después hacia el apoyo a los revolucionarios, llegando incluso a violar los límites de la ética profesional, al falsificar una fotografía.

En cuanto a la construcción de los personajes, *Under Fire* pone en escena norteamericanos en diferentes roles, especialmente Oates (un agente de la CIA) y Price

¹³ Mires, *La rebelión...op. Cit.*

(periodista), oposición que también está presente en otros films de temática similar y tono crítico, como *Salvador* de Oliver Stone. En este caso el itinerario de los periodistas sigue un camino inverso al de *Last Plane Out*. En esta última Cox, el periodista “orgánico” busca desmentir la idea previa de un régimen represor, corrupto e ilegítimo frente a su *watchdog*, la visita a su amigo Somoza y el contacto con la violencia del FSLN, así como la victimización del pueblo, le permite en última instancia refutar la idea preconcebida de su compañero, o lo que es lo mismo, el papel deslegitimador de la prensa norteamericana respecto a los gobiernos amigos. Puede verse una continuidad con los relatos que atribuían la derrota en Vietnam, no al enemigo (“chino”, tercermundista y comunista) sino a una versión de la “puñalada en la espalda”.

En *Under Fire*, Price pasa de la indiferencia al compromiso y de allí a la condena. Y lo hace de una manera gradual y orgánica. A poco llegar a Nicaragua, es detenido por tomar unas fotos y solo sale de su reclusión gracias a la ayuda de un espía, Marcel (interpretado por Jean-Louis Trintignant). En una sola escena puede entreverse ya la arbitrariedad del poder político: se detiene sin razón, se sale gracias a un favor. Lejos está aquí el respeto por las instituciones sugerido en *Last Plane Out*. Cuando Price, en su afán de conocer la realidad detrás del mito busca conocer a la guerrilla, se encuentra con que –contrario a sus expectativas- los guerrilleros lo invitan a tomar fotografías. Este punto resulta coherente con el accionar de un movimiento guerrillero, del cual la publicidad de sus actos constituye un elemento más importante que la escala de sus operaciones. Señala a la vez, la relación entre el movimiento guerrillero y el extranjero, relación que como se ha señalado estuvo orientada por la búsqueda de consenso.

El FSLN tiene en este film un carácter masivo, quizás demasiado unánime, pero el aspecto más relevante es la diversidad de su base social. Desde la traductora de clase media, hasta los humildes trabajadores, pasando por los intelectuales del final del film y la recurrente mención a “los poetas”. Es además una representación más justa de cara al mencionado carácter polisémico del símbolo de Sandino: “para algunos es un ideólogo marxista, para otros un luchador popular anti-imperialista”. Cabe una aclaración. La figura de Rafael al que se refiere varias veces en el film como un líder popular del guerrilla no parece coincidir con la descripción de ninguno de los famosos comandantes de la revolución. Es dable creer que es un personaje inventado para el film. El hecho de que la existencia de su mito tras su muerte física alimente la

lucha del pueblo nicaragüense parece ser una referencia a Sandino y así es tomado en este análisis. Este recurso a la metáfora entraría dentro de lo que Rosenstone ha llamado “invenciones válidas”¹⁴, en otras palabras el símbolo al que se apela no tiene un correlato en el mundo representado, pero el significado que porta sí, a saber, la continuidad del mito de Sandino para movilizar a la población, incluso tras su muerte. Que Sandino y Rafael no sean contemporáneos no altera el sentido de la narración, solo momentáneamente su orden.

Pero sin duda, al conocer la otra cara del conflicto la posición de Price termina de decantarse hacia los rebeldes. Hacia la mitad del film, aparece Anastasio Somoza (interpretado por René Enríquez), llamado en repetidas ocasiones “Tacho”, que demuestra de entrada una frivolidad sorprendente. Cuando Claire lo entrevista y le menciona su abultado patrimonio, su régimen fraudulento (“hay más votos que votantes”) y el avance de la guerrilla, Somoza responde con un intento de flirteo y señalando que todos los domingos lleva flores a la tumba de un padre. Este intento de construir un perfil favorable a partir de la banalidad resulta ser coreografiado por el embajador de Estados Unidos y parece una referencia al tipo de periodista “amigo”, orgánico, que realiza las preguntas cómplices y estereotipadas, con la intención de confirmar una idea preconcebida. Quizás el refuerzo de este aspecto superficial y banal esté en el romance de Somoza con Miss Panamá, verdadera metáfora de la frivolidad.

En cuanto a su relación con la prensa, se menciona que “Tacho solo da una conferencia de prensa cada seis meses”. Debe sumarse a eso, las notas y fotografías arregladas, el arresto al inicio del film y una vez avanzada la trama, la destrucción de un móvil de televisión por parte de un tanque de la Guardia Nacional. Pero quizás el punto central de *Under Fire* lo constituye el asesinato a sangre fría de Grazier que emula el que fuera de la ficción tuvo como víctima al periodista Bill Stewart. La escena del asesinato está revestida de verosimilitud, no solo porque busca recrear la fuente en la que está inspirada, hecho sobre el que se volverá más adelante, sino debido a que la relación de la prensa local y extranjera con Somoza está jalonada por dos hechos claves. Al mencionado asesinato de Stewart en 1979 debe sumársele el de Chamorro en 1978.

¹⁴ Rosenstone Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997

El epílogo de *Under Fire* permite, al igual que la escena que funciona como prólogo, captar la continuidad del intervencionismo norteamericano, dejando en evidencia que este episodio es parte de una lógica mayor.

Conclusiones

El problema de las fuentes: los límites del testigo ocular y la historia de las representaciones

Volviendo a los problemas planteados al inicio es momento de preguntar, ¿cómo construyen ambos films su argumentación? Si bien existen otras películas sobre la revolución nicaragüense, éstas han sido elegidas por realizar una operación intelectual/artística similar. El tipo de documento elegido, la fuente primaria, ha sido objeto de diferentes apreciaciones en el pasado de acuerdo a la perspectiva historiográfica del historiador¹⁵. Si bien esta es una problemática que merece un tratamiento más profundo, cabe señalar aquí que el principal problema que suscitan estas fuentes “testimoniales” giran en torno a la veracidad que se le adjudique a la figura del “testigo ocular”.

Originalmente -esto es, en tiempos de Heródoto- la Historia a narrar era una historia que no trascendía la generación que la contaba o en otras palabras, existía una coincidencia generacional entre sujeto y objeto de estudio. De ello se deduce, la importancia de la crónica y la falta de interés en la Historia Antigua.

En el polo opuesto, la moderna historiografía rankeana e incluso la Historia social de *Annales* han privilegiado el pasado más lejano, privilegiando la distancia del objeto y sujeto de estudio. De hecho éste ha sido uno de los puntos hacia el cual los críticos de *Annales* han apuntado sus dardos. Con el consecuente cambio de perspectiva, el tipo de fuente privilegiada ha variado ostensiblemente. Hartog ha señalado que lo que está en el centro de estas diferentes formas de hacer la Historia es lo que ha llamado “régimen de historicidad”¹⁶, es decir las diferentes ideas del tiempo que una comunidad de historiadores (que son a su vez parte de una sociedad más amplia) tiene. De allí el lugar privilegiado que un tiempo histórico tiene en detrimento de otro, así como los distintos tipos de articulaciones entre ellos. Ello torna

¹⁵ Devoto Fernando (compilador). *Historiadores, ensayistas y gran público*. Buenos Aires, Biblos. 2010

¹⁶ *Ibid.*

comprensible la preferencia de los antiguos griegos por el presente, ya que su idea de progreso es muy distinta a la idea de los positivistas, impregnada de una concepción sino evolucionista, sí por lo menos de progreso ilimitado. De allí que en cierto modo para los griegos “no hubiera futuro” ya que la edad de oro era su presente.

Contrarias resultan sin dudas, concepciones como la marxista o la historia social de *Annales*, que en grado diverso privilegian el futuro y el pasado respectivamente ¿Pero qué ocurre con la historiografía tras el “final de la Historia”? La sobrevaloración relativa del presente por encima de los otros tiempos es notoria, especialmente en la “historia del tiempo presente”. En esta rama los problemas planteados, originados en el pasado más o menos reciente parecen no cerrar, es decir los episodios del pasado continúan de algún modo siendo parte del presente, creando así un pasado que no pasa. Es a raíz de ello, que los otrora devaluados “testigos oculares” han recobrado protagonismo.

Debe agregarse que con esta tendencia confluye la revaloración de la perspectiva del actor, respecto a los enfoques macro-estructurales, en lo que se conoce como perspectiva *emic*. El aporte de la Micro-historia ha sido significativo en este sentido: con su énfasis en el cambio de escalas ha permitido ver con mayor detalle las tramas de los procesos, que en una perspectiva vista “desde el telescopio” solían pasar desapercibidas. Ello se ha traducido en una mayor diversidad, que ha matizado algunos juicios históricos y ha enriquecido a la vez las reconstrucciones del pasado. Pero no todos los retoños de la perspectiva *emic* han sido igualmente productivos.

El problema planteado a la moderna historiografía alemana en los años 90's es ejemplificador al respecto. En su afán por ser “moderna” y generar el tan ansiado deshielo en el que se había sumido, producto de un pasado traumático y un tradicionalismo metodológico y filosófico, Kocka y otros contemporáneos buscaron conciliar nuevas y viejas tendencias, que dado el “retraso” alemán debían cuajar en una renovación historiográfica. Su conclusión apunta a destacar los aportes de una historia de las representaciones, que se mencionaron más arriba (de los cuales la micro-historia es solo un exponente), siendo no obstante la historia estructural el punto de partida, el dibujo original, el contexto mayor en el cual las historias particulares

costrarían sentido, requiriendo cierta flexibilidad de parte del historiador para llegado el caso, desdibujar el diseño original¹⁷.

Restan entonces las conclusiones acerca de los films analizados. Ambos están basados en la historia personal de un periodista extranjero durante el proceso revolucionario, siendo por lo tanto “testigos oculares”. En tanto, *Last Plane Out* es la representación de la experiencia de Jack Cox, *Under Fire* lo es del fallecido Bill Stewart. De extremarse el marco teórico señalado, por el cual las subjetividades resultarían incontestables (dado que en una perspectiva relativista, toda realidad es reducible a un discurso sin poder determinar un grado de verdad histórica que sirva de referencia) ambas historias tendrían igual validez y el análisis se limitaría a indagar el por qué cada narrador confecciona ese discurso.

No obstante, no es la perspectiva seguida en este trabajo. Rosenstone ha llamado la atención sobre la importancia del “conocimiento histórico vigente” sobre un determinado tema, para poder determinar la validez de una construcción y de una invención en un film de tema histórico. Esa ha sido la línea seguida aquí, donde se ha consultado una base erudita sobre la revolución nicaragüense y se han destacado algunos problemas historiográficos. En ese sentido, la trama más amplia en la que *Under Fire* sitúa el hecho concreto a estudiar, el *événement*, permite al espectador comprender lo acontecido como hecho singular, pero no aislado. Lo dicho es cierto no solo para *Under Fire*. Otros films de “tema centroamericano” contemporáneos como *The Evil That Men Do* (1984) sobre Guatemala o *Salvador* (1986) adoptan una perspectiva similar, en la que se destaca un elemento central: el clima insurgente y su represión en la clave de la GBI adquieren carácter regional, es decir se dan al espectador indicios suficientes para creer que no se trata de hechos aislados. Esta construcción de un contexto más amplio hace al hecho menos episódico y le da una organicidad que lo hace inteligible a la luz de otras experiencias.

La GBI atraviesa todo el periodo y es un dato ineludible de la realidad analizada. Los métodos para combatir la insurgencia van más allá de denuncias aisladas de tortura, represión ilegal e intentos de “ganar las mentes y corazones” (guerra psicológica). Son parte de un accionar sistemático. *Last Plane Out* muestra un Somoza que busca encauzar la disidencia por la vía legal

¹⁷ Kocka Jurgen. “La historia social entre la historia de las estructuras y la historia de las experiencias” en *Historia social y consciencia histórica*, Madrid, Marcial Pons, 2002

como cuando le comenta a Cox que, sabiendo que María era un espía (del FSLN) podría haberla eliminado pero optó por enjuiciarla. Esto es impropio no de un gobierno u otro, sino del accionar contrainsurgente. El realizador podría haber optado por desplegar el accionar contrainsurgente con las características señaladas (tortura, indistinción entre civiles y militares) y tras esa contextualización, presentar una representación favorable. En ese caso la contextualización del hecho habría sido adecuada, mientras que su interpretación de los hechos estaría sujeta a discusión. Cabe señalar que la justificación de la tortura, la guerra encubierta y el engaño no son elementos extraños en los films de la era Reagan. Pero requieren de otra trama discursiva distinta de la que emplea *Last Plane Out*.

No solo estas referencias (el carácter regional de la insurgencia y la contrainsurgencia, la pertenencia del hecho a un clima más amplio, la especificidad de la estrategia represiva) son elementos que sitúan al espectador en un discurso propiamente histórico. Además *Under Fire* recurre a una referencia intertextual que refuerza el valor de realismo. El asesinato de Bill Stewart por miembros no identificados –pero atribuido a la Guardia Nacional- ha quedado filmado en una cinta periodística (por parte de su compañero). Este recurso a otra fuente que refuerce la operación discursiva es algo que está ausente en *Last Plane Out* y contribuye a generar lo que Barthes llamó “efecto de realidad”¹⁸.

Por todo esto, *Under Fire* consigue generar una *story* verosímil, tomando fuentes y valiéndose de “invenciones válidas” (como la ya analizada invención de Rafael) para elaborar un relato coherente. De allí que a diferencia del juez, el historiador no precise “el” documento para realizar una reconstrucción válida, “vinculante” para la comunidad historiográfica, ya que la naturaleza de su relato apunta a la verosimilitud, no a la exactitud. Por esa razón y más allá de los cambiantes discursos de Somoza sobre el asesinato de Stewart, que podrían llevar al relativismo, los historiadores pueden afirmar que la Guardia Nacional lo asesinó.

***Radicals* vs. revisionistas: comprendiendo la revolución nicaragüense desde Estados Unidos**

Como se ha dejado entrever en el presente trabajo, los films seleccionados se encuentran atravesados por ideologías. Se ha usado aquí además el término talante, en el sentido que George Mosse ha empleado para referir a la cultura de los siglos XIX y XX y ello se debe a que para

¹⁸ Barthes Roland. *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970

muchos de los que han vivido este “quiebre de la opinión pública” y posteriormente la embestida revisionista, lo experimentado no resultaba plenamente intelegible, traduciéndose en un sentir más que un conjunto sistemático y coherente de valores, ideas y estrategias, es decir esa sistemacidad y rigidez que sugiere el concepto de ideología. Semeja más bien una forma de significar la experiencia, más cotidiana, y quizás más cercana a la idea de “cultura” de John B. Thompson¹⁹.

De allí que la forma de significar la realidad dependiera de alguno de los relatos que conforman lo que Angenot ha llamado el “discurso social”, es decir la totalidad de la trama discursiva que marca los límites de lo decible (y pensable) en un momento histórico dado²⁰. En las postrimerías de la Guerra de Vietnam el modelo de presentación del hecho histórico en clave crítico-liberal fue una constante que obligó a la reconstrucción de la hegemonía por parte del *establishment*. Es así como se explica el ascenso de Carter y el imperialismo de los Derechos Humanos. El discurso revisionista debe ser pensado a la vez como una reacción al discurso liberal-radical y como un intento de reformular la hegemonía en el marco de la revolución conservadora de Reagan. Es en este “diálogo” entre los diferentes relatos que atraviesan una época, donde debe situarse una producción cultural determinada. Al inicio se señalaba lo poco que en común tenían *Last Plane Out* y *Under Fire* más allá de la fecha de producción. Existe no obstante, un aspecto más significativo: ambas son expresiones (disímiles sin duda) para encarar el “Síndrome de Vietnam”. El hecho de que uno de los discursos se haya vuelto hegemónico, no debe hacer perder de vista la tensión de la cual emergió su predominio.

BIBLIOGRAFÍA

Angenot Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010

Ariel. *La Argentina, los Estados Unidos y la cruzada anticomunista en América central, 1977-1984*

¹⁹ Thompson John B. “El concepto de cultura” en *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de la comunicación de masas*. S/L, Editorial Casa Abierta al Tiempo

²⁰ Angenot Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005

Barthes Roland. *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970

Chomsky Noam. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona, Crítica, 1988

Devoto Fernando (compilador). *Historiadores, ensayistas y gran público*. Buenos Aires, Biblos, 2010

Engelhardt, Tom. *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Madrid, Paidós, 1997

Fabio Nigra. *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2014

Fabio Nigra (coordinador). *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2012

Franklin, Bruce H. *Vietnam y las fantasías norteamericanas*. Buenos Aires, Final Abierto, 2008

Gillespie Richard. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires, Grijalbo, 1983

Kocka Jurgen. “La historia social entre la historia de las estructuras y la historia de las experiencias” en *Historia social y consciencia histórica*, Madrid, Marcial Pons, 2002

López Ernesto. *Seguridad nacional y sedición militar*. Buenos Aires, Legasa, 1987

Mires Fernando. *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. México, Siglo XXI editores, 2005

O'Donnell Guillermo. *El estado burocrático autoritario*. Buenos Aires, Prometeo, 2009

Rosenstone Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997

Selzer, Gregorio. *Reagan. Entre EL Salvador y las Malvinas*. México DF: Mex Sur, 1982

Thompson John B. “El concepto de cultura” en *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de la comunicación de masas*. S/L, Editorial Casa Abierta al Tiempo

Vezzetti Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2013