
La (in)visibilidad del sujeto caribeño en Nicaragua: el caso de *Los hijos del río* (1987), de Fernando Somarriba¹

The (In)visibility of the Caribbean Subject in Nicaragua:
Fernando Somarriba's *Los hijos del río* (1987)

MAGDALENA PERKOWSKA

Hunter College y The Graduate Center, The City University of New York, EE.UU.
mperkows@hunter.cuny.edu

Resumen: Este ensayo analiza la (in)visibilidad del sujeto caribeño nicaragüense en *Los hijos del río* (1987) de Fernando Somarriba, explorando la contradicción entre el discurso utópico-revolucionario y la tradición colonial que el gobierno sandinista exhibió en su tratamiento de los miskitus entre 1979 y 1984. La (in)visibilidad se entiende como “un lugar en la historia, la posición que se ocupa en una estructura ante los discursos de dominio” (Lalo). A pesar de un abordaje crítico de la colonialidad del poder (Quijano) del gobierno revolucionario, sobre todo en la línea argumental, el filme de Somarriba reproduce el imaginario dominante en su configuración estética. El montaje fílmico de imágenes y palabras así como la selección de encuadres y léxicos visuales no logran reconocer al sujeto caribeño como agente de (su) historia y productor del discurso político, repitiendo (si bien de forma atenuada) el gesto lejano de invisibilización.

Palabras clave: (in)visibilidad, sujeto caribeño nicaragüense, contradicción, colonialidad del poder, Fernando Somarriba

Abstract: This essay analyzes the (in)visibility of the Nicaraguan Caribbean subject as it is configured in *Los hijos del río* (1987), by Fernando Somarriba, by exploring the contradiction between the revolutionary utopic discourse and the colonial tradition exhibited by the Sandinista government in its treatment of the Miskitu people in 1979-1984. I define (in)visibility as “a place in history, a position one occupies in a structure in relation to power discourses” (Lalo). In spite of the critical approach to the revolutionary government's coloniality of power (Quijano), Somarriba's film reproduces the dominant imaginary in its aesthetic configuration. The cinematographic montage of images and words as well as the selection of framing and the visual lexicon fail to recognize Caribbean subjects as agents of (their own) history and producers of political discourse, repeating in this way (albeit in an attenuated form) the distant gesture of invisibilization.

Keywords: (In)visibility, Nicaraguan Caribbean Subject, Contradiction, Coloniality of Power, Fernando Somarriba

Recibido: octubre de 2019; **aceptado:** junio de 2020.

Cómo citar: Perkowska, Magdalena. “La (in)visibilidad del sujeto caribeño en Nicaragua: el caso de *Los hijos del río*, de Fernando Somarriba”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 40 (2020): 63-81. Web.

¹ Este ensayo no hubiera sido posible sin la inmensa generosidad de Jonathan Buchsbaum (Queens College, CUNY), quien compartió conmigo su archivo de películas realizadas por INCINE. Le agradezco y le dedico mi primera investigación sobre el cine nicaragüense de la década de los 80.

No se ve con los ojos; se ve con un concepto de vida.
Luis Cardoza y Aragón, "Entre la máquina y el mundo real" 23

Les travellings sont affaire de morale.
Jean-Luc Godard, "Hiroshima, notre amour" 5

El 5 de diciembre de 1987, en la Cinemateca Nacional de Nicaragua, Fernando Somarriba estrenó el primer largometraje producido enteramente por el Instituto Nicaragüense del Cine (INCINE), un documental de 90 minutos titulado *Los hijos del río (Wanki Lupia Nani)*, que trata la sensible y polémica cuestión de la política identitaria y cultural del gobierno sandinista en la región del Caribe nicaragüense. El estreno, que ocurrió unos días después de que se anunciara que el filme había ganado el premio Paloma de Oro en el XXX Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig, presenta un momento relevante: la película se filmó entre 1985 y 1987, es decir, en plena guerra de la Contra (1981-1989), pero también durante el proceso de autonomía para los pueblos indígenas de la Costa Caribe nicaragüense, que se inició formalmente en diciembre de 1984 y culminó el 2 de septiembre de 1987, con la aprobación del Estatuto de Autonomía por la Asamblea Constituyente (la Ley 28).¹ De una manera u otra, el filme participa en este proceso político desde el campo cultural.

En una carta dirigida al cineasta nicaragüense Julio Torres, Somarriba señala que la razón principal por la que INCINE decidió realizar *Los hijos del río* (cuyo título, según una propuesta de 1985, iba a ser "Miskito") era la manipulación de la candente cuestión de derechos indígenas (ver Buchsbaum 200), sobre todo, en los medios masivos extranjeros.² Sobre este punto María Lourdes Cortés y Karly Gaitán Morales sostienen, respectivamente, que *Los hijos del río* es una respuesta al mediodocumental *La balada del pequeño soldado/ Ballade vom kleinen Soldaten* (1984), de Werner Herzog y Denis Reichle, filmado entre los miskitus y en los campos de entrenamiento de MISURA en Honduras.³ Concebido por Reichle como una crítica emocional a la incorporación y al adoctrinamiento de los niños en el ejército, el filme manifiesta (quizá involuntariamente) una inclinación antisandinista puesto que, a pesar de la exposición participativa, presenta una sola perspectiva sobre el conflicto y porque los niños

¹ Para la historia de la filmación y producción del filme, consúltese Buchsbaum 202-204.

² Charles R. Hale provee dos ejemplos de esta manipulación (en Estados Unidos), a la que llama "hipocresía": "The crowning acts of hypocrisy came in 1982, when Jeanne Kirkpatrick, then U.S. representative to the United Nations, accused the [Sandinista] government of placing 250,000 Miskitu (three times the total population) into 'concentration camps,' and when Alexander Haig brandished a photograph depicting what he claimed were charred bodies of Miskitu, massacred by the Sandinistas. It was later determined that the photograph dated back to Somoza times." (258)

³ Según explica Baron L. Pineda, "Miskitu, Miskito, and Mosquito are used variably to refer to a language, region, and people" (227). A la vez, dado que el alfabeto nativo no contiene la letra o (ver Moore 132; Pineda 227), la forma Miskitu/miskitu parece más apropiada para referirse tanto a la categoría social y racial como al lenguaje. Ver también la nota 7. Sobre MISURA, ver, más adelante, la nota 10.

entrevistados en los campos de MISURA parecen repetir en sus testimonios la propaganda de la Contra.⁴ Como apunta Gaitán Morales, el enfoque del cineasta alemán “había sido considerado ‘equivocado’, según la versión que entonces se mantenía políticamente en Nicaragua” (“A 30 años” s.p.).⁵ Basándose en una entrevista a Somarriba (junio de 2001), Cortés relata que Herzog viajó a Nicaragua para la presentación allí de su película y al recibir crítica retó a sus colegas nicaragüenses a hacer su propio documental sobre el tema (ver 340).

Los hijos del río fue la primera película producida por INCINE que rompía con la visión única y oficial del gobierno, característica de los noticieros, y buscaba presentar el conflicto político y étnico en la Costa Caribe desde distintas perspectivas e incorporando el punto de vista de los costeños (ver Buchsbaum; Cortés; Gaitán Morales, “*Los hijos del río*”).⁶ Aunque era “una película sin anestesia”, según afirmó el director (cit. en Cortés 341), fue aceptada por el gobierno; sin embargo, esta aprobación no fue unánime, implicó la censura y se restringió la circulación del documental dentro de Nicaragua: fue proyectado solo durante tres días en la Cinemateca Nacional (ver Cortés 341), aunque la sala estaba llena y, según Somarriba, lo vieron unas 1200 personas (ver Buchsbaum 212).⁷ *Los hijos del río* es “una película sin anestesia” porque examina la grieta contradictoria entre, por un lado, la utopía del discurso revolucionario

⁴ Llaman la atención dos hechos: primero, las experiencias que relatan los niños entrevistados por Reichle, quienes se encuentran en los campos de entrenamiento de MISURA, se parecen mucho; segundo, al hablar, los niños miran repetidamente fuera de campo, como si allí se encontrara alguien cuya aprobación necesitaran. En más de una ocasión, antes de la respuesta de un niño, se escucha un susurro que parece dar o sugerir la respuesta a la pregunta de Reichle. Esto hace pensar que las entrevistas pudieron haber sido controladas o “asistidas”.

⁵ En 2017, 33 años después de la proyección del documental de Herzog y Reichle y en un contexto político muy distinto, Matthew Snope (un espectador desconocido) escribió en la página de Amazon una opinión que confirma el efecto negativo de la película de Herzog y Reichle sobre la idea que un espectador pueda hacerse acerca de la situación política en Nicaragua y las operaciones sandinistas en los 80. Esta reseña explica, a posteriori, la preocupación del gobierno sandinista en 1984: “This is a sad doc about atrocities committed by the Sandinistas against the Miskito people of Nicaragua. Although I had previously admired the Sandinistas for their work on mass literacy, gender equality, and improving healthcare, they have a very dark side that is documented here” (<https://www.amazon.com/gp/video/detail/B00M7UQDWA>).

⁶ El perfil étnico de la población del Caribe nicaragüense es muy diverso. Carlos M. Vilas incluye seis grupos étnicos: los ramas, sumus, miskitus, creoles, garífunas y mestizos (ver 2-6). Para no obliterar esta heterogeneidad, al hablar de una identidad genérica regional, me referiré a “los costeños”, a quienes Hooker define como “the black and indigenous inhabitants of [Nicaragua’s] Atlantic Coast región” (14). El término “miskitu” será usado únicamente en referencia a los indígenas miskitu, la mayoría de los cuales vive, según Hale, entre el cabo Gracias a Dios en el norte y Pearl Lagoon en el sur (ver 4; ver también Hooker 31 y Pineda 7). Sobre las denominaciones “Costa Atlántica” y “Costa Caribe”, ver, más adelante, la nota 11.

⁷ Somarriba recuerda en junio de 2001: “El primer corte tenía tres horas aunque finalmente quedó en hora y media, después de que le cayó aplanadora [...] los comandantes decían que parecía un trabajo de la CIA, un trabajo del ‘enemigo’. La prohibieron aquí. Esa película sólo la pude pasar tres días en la cinemateca y nunca más. Porque cuando volvió a pasar, ya era tiempo de doña Violeta y la película era sandinista, por lo que había perdido efecto, este espíritu contestatario desde dentro.” (cit. en Cortés 341) Y también: “[L]a película estaba prohibida. El funcionario que manejaba lo de comunicación era Bayardo [Arce] y no [Borge] y Bayardo la prohibió por televisión. Entonces en la Cinemateca me cerraron el acceso” (cit. en Cortés 342).

y, por el otro, la tradición paternalista y colonial que el gobierno sandinista exhibió en su trato de las diferencias identitarias –étnicas, culturales, religiosas, económicas– de los costeños entre 1979 y 1984. Si bien el “espíritu contestatario” (Somarriba, cit. en Cortés 341) del filme es innegable, en estas páginas propongo examinar no solo el cuestionamiento de la política sandinista que la cinta articula, sino también, y sobre todo, qué lugar le otorga al sujeto caribeño en la economía de la visibilidad.

Zona de contacto, colonialidad del poder e (in)visibilidad

Durante toda su historia desde la colonización, la Costa Caribe de Nicaragua había sido lo que Mary Louise Pratt denomina “zona de contacto” (*contact zone*) del encuentro colonial: un lugar que supone “the spatial and temporal co-presence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures” (7), y donde se establece una relación asimétrica y desigual de culturas y poderes vinculados con ellas. Separada de la región pacífica, mestiza e hispanizada por una geografía difícil y una naturaleza indómita, Miskitía fue incorporada al Estado nicaragüense tardíamente, en 1894, por un decreto del presidente José Santos Zelaya. A pesar de que la Costa Mosquita formaba parte de la zona “descubierta” por los conquistadores españoles, no fue conquistada y dominada por la Corona como las regiones más accesibles de Centroamérica. Fue un protectorado británico desde mediados del siglo XVII hasta 1797, cuando Gran Bretaña cedió el control sobre la Costa Mosquita a España. En 1840, sin embargo, “renewed economic and geopolitical interests had brought the British back to the Mosquito Shore and to their previous role of unquestioned dominance within the Mosquito Government” (Hale 39). En 1848 llegaron los primeros misioneros moravos, enviados por el príncipe prusiano Schönburg-Waldenberg para evangelizar la región. En poco tiempo, la Iglesia Morava fue aceptada por la población y estableció su autoridad religiosa; a finales del siglo XIX era ya la principal institución de la sociedad civil en la Costa (ver Gordon 55). En 1860, Gran Bretaña cedió el protectorado sobre Miskitía a Nicaragua mediante el Tratado de Managua (revisado en 1881), que estableció la Reserva Miskita y garantizaba la autonomía cultural y económica a la región costera. Durante la segunda mitad del siglo, la Costa Mosquita sucumbió al expansionismo estadounidense y fue explotada por las compañías bananeras, mineras y madereras norteamericanas (ver Hale 39), las que, al retirarse dejaron la región sumida en pobreza y afectada por enfermedades (como la silicosis). La anexión en 1894 a Nicaragua no acabó con el aislamiento económico y cultural de la Costa Caribe con respecto a la región del Pacífico, y el régimen de Somoza no hizo nada para modificar esta situación. De hecho, para Somoza, los costeños representaban un vestigio del pasado, un otro inculto, subdesarrollado y no integrado, “who must be culturally assimilated as Mestizos into the Nicaraguan nation” (Gordon

En cambio, *Los hijos del río* tuvo bastante más proyección en el extranjero. Se transmitió en la televisión canadiense, en la BBC de Inglaterra, en la Public TV de Estados Unidos, en Italia a través de la RAI y en Brasil en O Globo (ver Cortés 342; Gaitán Morales, “A 30 años”).

123). Lo interesante es que los grupos de oposición a Somoza a finales de los 60 y principios de los 70, y aquí me refiero tanto a la burguesía nacional reunida en torno a *La Prensa* de Pedro Joaquín Chamorro como a los intelectuales que posteriormente pertenecieron a las filas del FSLN y desempeñaron funciones ministeriales en el gobierno sandinista (como Ernesto Cardenal), también percibían la costa caribeña como un espacio no integrado a la nación, pobre, atrasado y marginal. A modo de ilustración, se puede mencionar el poema “Reino mosco”, que Ernesto Cardenal publicó en 1973, una historia tragicómica del reinado miskitu y la dominación anglo-americana en la Costa Atlántica (se mencionan el coronel McDonald, Walker, Vanderbilt), en la que el rey figura como un títere iletrado, servil y culturalmente enajenado, un borracho que vende “grandes porciones de su reino / por barriles de ron” (64). La diferencia más relevante con respecto a las representaciones somocistas de la Costa residía en el hecho de que la oposición atribuía el atraso de la región a la corrupción e inacción del gobierno y al imperialismo norteamericano (Gordon 126-141).⁸

Después de la Revolución, en la que los costeños no participaron directamente, el gobierno sandinista se propuso integrar la Costa Atlántica como parte real, y no solo formal, de Nicaragua (ver Buchsbaum 199), con el objetivo de promover “‘la nivelación socio-económica de la región’ (integracionismo revolucionario)” (González Pérez 184). No obstante, el gobierno revolucionario, cuyo programa se concentraba en la unidad nacional y la modernización estatal, no supo reconocer las diferencias y aspiraciones de las comunidades costeñas. Los discursos de Daniel Ortega y Ernesto Cardenal publicados en *Barricada* entre octubre y diciembre de 1979 repiten los estereotipos mestizos (de la región del Pacífico) sobre la Costa Atlántica y sus habitantes, representados como racialmente inferiores (en particular, los creoles), atrasados, primitivos, deformados por una cultura “ajena” (anglo-americana), sin agencia política, no integrados a la nación y, por lo mismo, potencialmente peligrosos para el nacionalismo revolucionario. Las palabras integrar, restaurar y rescatar, que se repiten como un mantra en los discursos mencionados, resumen el proyecto sandinista para la Costa Atlántica, señalando el impulso asimilador de la visión sandinista (ver Gordon 143-149). El desarrollismo revolucionario que los sandinistas propusieron y trataron de imponer sobre la región, siguiendo las decisiones puestas en práctica en la región del Pacífico, era paternalista y colonial en su esencia, porque no reconocía la especificidad histórica, étnica y cultural de la región, y asumía una relación asimétrica de poder entre el gobierno en Managua y las comunidades locales. Siguiendo a Sara Ahmed, es posible argüir que este intento por parte del gobierno sandinista de incorporar la Costa Caribe en un proyecto nacional homogeneizador constituyó un encuentro colonial (*strange encounter*) interno que en el presente de los 80 reemprendía los encuentros coloniales (extraños) del pasado: era un acercamiento antagónico (“is not between two subjects who are equal and in harmony” [8]) que implicaba sorpresa y conflicto y presuponía la asimetría del poder (ver 6-8). Para la investigadora

⁸ Sobre la historia del Caribe nicaragüense y, en particular, sus relaciones con la política revolucionaria, consúltese González Pérez, Gordon, Hale, Hooker, Moore, Pineda y Vilas.

británico-australiana, los encuentros extraños del presente (“contemporary modes of proximity”) permiten observar “*how and where colonialism persists after so-called decolonisation*” (13; énfasis en el original). Sin mencionar las teorías de Aníbal Quijano (a quien probablemente no ha leído), Ahmed se refiere a la colonialidad del poder, es decir, la persistencia de las prácticas coloniales en las operaciones del poder moderno. El gobierno revolucionario en Managua, obsesionado con la integración y modernización nacional, no escapó a este legado. Una contradicción o, como sugiere Leonel Delgado Aburto en otro contexto, una “memoria colonial” (60) en la práctica del poder, cuyo costo político fue muy elevado para el FSLN y el gobierno: un desastre para la imagen internacional y las relaciones públicas, un pretexto para los intereses estadounidenses en la región, el agravamiento de la guerra en la frontera norte y su propagación a la frontera sur del país cuando Brooklyn Rivera, el líder miskitu de MISURASATA, se unió a la antifrentista Alianza Revolucionaria Democrática (ARDE) de Edén Pastora.⁹ Obligado por la situación económica, militar y política, en 1984 el gobierno sandinista aceptó las negociaciones de la autonomía que terminaron tres años más tarde, con la aprobación y publicación de la Ley Nº28, Estatuto de Autonomía de las Regiones de la Costa Caribe de Nicaragua.¹⁰

La colonialidad del poder revolucionario ante la diferencia étnica, cultural y religiosa de la Costa Caribe es un tema de algunas novelas nicaragüenses de los 90, como *El Reino Mosquito (La novela de la Costa Atlántica)* (1991) de Bayardo Tijerino Molina, *Vuelo de cuervos* (1997), de Erick Blandón y *La zarza y el gorrión* (1999) de Róger Mendieta Alfaro.¹¹ Delgado Aburto señala que *Vuelo de cuervos* expone “la discordancia, de origen colonial, entre discurso y

⁹ MISURASATA (Miskitu, Sumu, Rama y Sandinistas Juntos) fue creada en noviembre de 1979 para representar a los costeños. Su primer dirigente fue Steadman Fagoth. Entre 1979 y 1981 MISURASATA suscribió un acuerdo con el gobierno sandinista sobre la gestión de los recursos naturales y la educación bilingüe en la Costa Atlántica. A la vez, en poco tiempo MISURASATA llegó a ser una potente fuerza política. Cuando en 1981 sus demandas se radicalizaron, planteando el reconocimiento por el gobierno de los derechos aborígenes de las naciones indígenas y la pertenencia comunal del 38% de las tierras que los sandinistas consideraban nacionales, el FSLN acusó a MISURASATA de voluntad separatista, disolvió la organización y encarceló a numerosos dirigentes, entre ellos, Steadman Fagoth. Con la excepción de este último, todos los demás fueron liberados dos semanas después. A Fagoth, muy popular entre los miskitus, el gobierno le ofreció en mayo de 1981 una beca para estudiar en el extranjero. Sin embargo, al salir de la cárcel, Fagoth cruzó a Honduras junto con unos mil miskitus y creó MISURA (Miskitu, Sumu y Rama), una organización guerrillera que se alió abiertamente con el ejército de la Contra, financiado y entrenado por los Estados Unidos. Como una facción de MISURA, nació una nueva MISURASATA, que fue dirigida por Brooklyn Rivera y se unió más tarde con la Alianza Revolucionaria Democrática (ARDE) de Edén Pastora, creando en 1982 un frente de la Contra en la frontera sur de Nicaragua (ver Hale 133-136, Hooker 31, y Sklar 102, 120 y 140).

¹⁰ Los documentos oficiales nicaragüenses de aquella época usan los términos “Costa Caribe” (el Estatuto) y “Costa Atlántica” (la Constitución de 1987, Título IX, Capítulo II, Artículos 180 y 181) como si fueran sinónimos, obliterando de esta manera la polémica política y étnica de la que nacen. En 2014, se aprueban enmiendas a la Constitución y entre ellas se sustituye “Costa Atlántica” por “Costa Caribe” (ver [https://www.poderjudicial.gob.ni/pjupload/archivos/documentos/LA_CONSTITUCION_POLITICA_Y_SUS_REFORMAS\(3\).pdf](https://www.poderjudicial.gob.ni/pjupload/archivos/documentos/LA_CONSTITUCION_POLITICA_Y_SUS_REFORMAS(3).pdf)). A lo largo del texto, empleo el término Costa Caribe (o equivalentes), reservando Costa Atlántica a las instancias en las que resumo el discurso sandinista de la época.

¹¹ Ver Mackenbach para un análisis de estas tres novelas.

práctica” (53) del Estado sandinista, cuya política identitaria y cultural se apoya en “la identificación de lo nicaragüense [...] con la región del Pacífico” (83) y cuya actuación frente al Otro tiene rasgos de “colonialismo interno, [que] es disfrazado por el discurso utópico revolucionario” (85). Valeria Grinberg Pla, a su vez, llama la atención sobre la crítica que la novela de Blandón articula con respecto a la actitud etnocéntrica y paternalista en la que se cimienta el proyecto nacional sandinista y que les impide a los dirigentes revolucionarios “ver a los miskitus como sujetos de la historia” (103; ver también 105, 108).

Este punto ciego de la mirada hegemónica nacional, la que, paradójicamente es también una mirada crítica con respecto a los proyectos nacionales liberales, produce entonces una invisibilidad política de procedencia colonial. Siguiendo a Rancière, podríamos decir que la memoria colonial de los dirigentes revolucionarios y su desconocimiento de la realidad del Caribe nicaragüense reafirma en la década de los 80 un margen de los que no tienen parte creado por las prácticas coloniales en el pasado. El otro lejano y (pos)colonial se sitúa fuera de la zona de visibilidad y, por lo mismo, no tiene derecho de formular y enunciar su deseo político. Para poder hacerlo, debería asimilarse, transformándose en un mestizo, siguiendo el modelo nacional hegemónico, pero esta operación conduciría, irremediabilmente, a otra forma de invisibilidad. La invisibilidad del sujeto colonial es una de las preocupaciones fundamentales de Eduardo Lalo, novelista, ensayista, poeta y fotógrafo puertorriqueño, quien explica de manera magistral este concepto en conexión con la colonialidad en el espacio del Caribe insular. Dice Lalo sobre Puerto Rico: “Somos el producto de un gesto lejano que nos ignora” (*donde* 24). “Gesto lejano” es una metáfora para el proyecto de dominación colonial estadounidense, que se elabora a miles de kilómetros de distancia con respecto al territorio y la población cuyo destino político, social y económico determina, sin tomar en cuenta las reivindicaciones o necesidades locales. Ignora y a la vez define, porque tiene el poder de hacerlo o porque se otorga este poder. La invisibilidad es, entonces, el punto de partida (porque se es ignorado, desconocido, simplificado, exotizado) y el resultado de la operación epistemológica colonial, sea esta interna (como en Nicaragua, según Delgado Aburto) o externa (como es el caso de Puerto Rico). Por lo tanto, “la invisibilidad”, sostiene Lalo, “no es exclusivamente una función ocular o relativa a otros sentidos (lo que se escucha, lo que se siente...) sino que es un lugar en la historia, la posición que se ocupa en una estructura ante los discursos de dominio” (*Los países* 27-28). Al comentar la distinción que, en *Los nueve libros de la Historia*, Heródoto establece entre los griegos y los bárbaros basándose en la denotación lingüística (hablar o no hablar el griego) y en la estructura social-administrativa (ser ciudadano o ser súbdito de un rey), concluye el autor puertorriqueño: “Probablemente Heródoto enunciaba un hecho bastante sencillo, producto de algo parecido al sentido común. No podía, como es lógico, vislumbrar que establecía dos órdenes de existencia. Esta diferenciación [...] es la que, en nuestros tiempos, separa lo visible de lo invisible” (*Los países* 89). El gesto lejano del gobierno nacional instituido e institucionalizado después de la victoria sandinista,

que dicta su política económica, cultural e identitaria ignorando a los pueblos costeños como sujetos de su historia y su deseo político, coloca a estos pueblos –percibidos como anacrónicos y atrasados, y, por lo tanto, necesitados de un proyecto modernizador– en una posición de invisibilidad política. La mirada hegemónica, exterior y lejana, los evalúa, clasifica y subordina; el discurso “experto” del otro los estereotipa y, pretendiendo integrar, aparta; su intervención económica ignora tanto la realidad como las necesidades y reivindicaciones de los pueblos costeños.

Esta objetivación disfrazada del discurso revolucionario aparece en las producciones anteriores de INCINE sobre la Costa del Caribe, como el noticiero 11, *La Costa Atlántica*, del otoño de 1980. Filmado por Ramiro Lacayo y María José Álvarez con los espectadores de la región del Pacífico como destinatarios implícitos, el filme presenta la historia de la Costa Mosquita desde la conquista hasta Sandino, muestra las consecuencias de la explotación por parte de las compañías mineras, fruteras y madereras estadounidenses, describe la discriminación de los costeños durante el somocismo, para concentrarse finalmente en la necesidad urgente del desarrollo y la modernización. Esta última es expresada por los cuadros del FSLN delegados a la Costa (William Ramírez) a través de una retórica desarrollista trasplantada del Pacífico que ignora la conexión inextricable entre lo étnico y lo político. La película no distingue entre la población afrodescendiente y los grupos indígenas ni sus necesidades específicas, más bien exotiza y desconoce tanto las cuestiones culturales como la especificidad económica de la región (ver Buchsbaum 40-44). Jonathan Buchsbaum concluye que “[t]he film reflects both the FSLN’s naïve idealism and their tragic incomprehension of the costal population’s concerns” (38).

En junio de 1984 INCINE realizó el documental *Rompiendo el silencio* (*Lamnika laka ba krinkl*), dirigido por Iván Argüello.¹² El título señala la necesidad de comunicarse, de escuchar y ser escuchado, y el tema del filme es la construcción de líneas telefónicas hacia la Costa Atlántica. Es la primera vez que la lengua miskitu se lee y escucha en los noticieros (y el cine nicaragüense): el título en miskitu aparece debajo del título en español y en las primeras escenas de la cinta, filmadas en la comunidad de Sumubila, un niño canta en miskitu. Sin embargo, quienes “rompen el silencio” trabajando de sol a sol en condiciones adversas (la guerra, el calor, la vegetación, los pantanos y los animales), son los compañeros de la brigada Camilo Ortega que trabaja para la telefónica nacional TELCOR. Son ellos quienes, con un espíritu épico de esfuerzo, entusiasmo y fraternidad, llevan el desarrollo hacia los costeños para integrarlos mejor a la nación nicaragüense; estos últimos, pasivos, reciben el don de la modernización (la línea telefónica) y la lengua miskitu fluye hacia el Pacífico y el espectador del noticiero. Como señala Buchsbaum, el título del noticiero juega con las tensiones en torno a la comunicación entre el gobierno y un grupo étnico marginado geográficamente y políticamente. Por un lado, da a entender que después de tres años (1981-1984) durante los cuales los costeños habían afirmado *in crescendo* su

¹² *Rompiendo el silencio* fue el noticiero no. 46. Su duración es de 14 minutos.

identidad étnica, el FSLN finalmente se mostró receptivo a sus reivindicaciones. Por otra parte, el título implica también que antes de la construcción de la línea telefónica solo había silencio del lado de la Costa Atlántica, mientras que “the silence never existed, for the Miskitos were constantly speaking. The FSLN did not hear, or did not understand” (Buchsbaum 140). No entendió ni el esfuerzo por que se reconozca la agencia política del sujeto costeño, ni la inconformidad con las “políticas anacrónicas” en el tratamiento de su región (ver González Pérez 185), ni las tensiones en torno a la representación (el integracionismo y centralismo propios del proyecto sandinista *versus* la articulación regional de las demandas de la Costa). También la película misma, observa Buchsbaum, “is deaf to that speech” (211).

Un espíritu contestatario desde dentro y la enfermedad de la mirada

Filmado apenas un año más tarde, después de numerosas confrontaciones entre los costeños y el Estado sandinista, y después de que este último reconociera la necesidad de negociar en vez de confrontar, *Los hijos del río* es una película crítica con respecto a las operaciones del gobierno revolucionario en la Costa Atlántica/Caribe y su proyecto inicial de una Nicaragua moderna que buscaba asimilar el borde étnico y cultural (miskitu, creole, garífuna) de la nación. ¿Cómo se estructura la dinámica entre visibilidad e invisibilidad en este filme crítico? Y también, ¿cómo se articula esta dinámica en relación a la materialidad filmica, en particular, pero no únicamente, su soporte visual y técnicas cinematográficas? En otras palabras, y pensando en la famosa intervención de Jean-Luc Godard que cito en el segundo epígrafe, es fundamental examinar cómo la forma estética determina el sentido ético de un objeto cultural. Arguyo que la película de Somarriba, a pesar de su manifiesta intencionalidad crítica en relación con el encuentro extraño entre el gobierno revolucionario nacional y los intereses locales de la población costeña, también incurre en una contradicción: su argumento y relato hacen un esfuerzo por visibilizar al sujeto caribeño (miskitu, creole, garífuna) y su deseo político, pero su propia configuración estética adolece todavía de la “enfermedad de la mirada” (Lalo, *Los países* 30) cuyo origen se sitúa, como sostiene Ahmed, en el pasado.

La cinta se abre con un breve prólogo (30 segundos): tres imágenes del río y una reflexión en *off* sobre el río Coco como frontera entre Nicaragua y Honduras, y la guerra que se ha desatado a lo largo de y entre sus orillas.¹³ Enseguida, sobre un plano general fijo aparece el título en español y, sobre otro plano general fijo del río, el título en miskitu, con la traducción al inglés entre paréntesis. Una panga cruza la pantalla de izquierda a derecha, toma que introduce una serie de encuadres que muestran varias actividades cotidianas relacionadas con el

¹³ *Los hijos del río* se realizó en dos versiones. La primera, en castellano (1987), es de 90 minutos; la segunda, en inglés (1988), dura 60 minutos (ver Buchsbaum 203-204). Mi análisis se basa en la versión inglesa, la única a la que tuve acceso. Para una comparación de ambas y un resumen del filme en castellano, ver Buchsbaum 203-212.

río, mientras la voz en *off* explica que para los indígenas miskitus, quienes han vivido en ese lugar desde hace por lo menos 300 años, el río Wanki no es una frontera, sino una vía de circulación, un lugar de pesca, el centro de sus vidas y el hogar de sus dioses.¹⁴ Sin embargo, aclara el narrador, sus vidas han sido interrumpidas y perturbadas, palabras a las que sigue la imagen de una patrulla militar que, como la panga antes, cruza la pantalla de izquierda a derecha, con las casas de una aldea en segundo plano. Un corte introduce una serie de imágenes que exponen las actividades militares en la zona, mientras que la narración nombra las partes del conflicto y resume sus consecuencias para el pueblo miskitu. Enseguida, la voz en *over* enuncia el objetivo del filme: “Esta película explica lo que les pasó y por qué”, y cede la palabra a un soldado miskitu de la Contra, quien frente a la cámara enumera en español los derechos que pide su pueblo: el derecho a la tierra, a la autonomía, a la autodeterminación y al subsuelo.

Esta secuencia introductoria, que en totalidad, junto con el prólogo, dura 3 minutos y 12 segundos, crea un horizonte de expectativas para el espectador. Primero, la presentación dual del río como frontera entre dos Estados nacionales y como un espacio vital-cultural de una comunidad local anticipa la posibilidad de dos perspectivas, una estatal, y otra, cultural y comunitaria. Segundo, la importancia que, desde el primer encuadre, la película le otorga al río como sinécdoque de una geografía y metonimia de un modo de vida, insinúa un intento de (re)conocer esta geografía y esta cultura, sin que este reconocimiento dependa de su incorporación en la narrativa histórica del progreso. Tercero, el hecho de que el nombre del río y el título de la película se den en español y en miskitu, sugieren una igualdad lingüística entre el lenguaje de las instituciones estatales y el idioma que habla la comunidad local. Y, por último, la inclusión de entrevistas con individuos miskitus, incluso si estos se comunican en castellano, indica un reconocimiento tácito de que estos sujetos tienen la capacidad de una palabra común (sobre este último concepto, ver Rancière 19). El espectador puede inferir, por lo tanto, que si bien la película representa, es decir, habla de y por el Otro, la introducción apunta a una voluntad de proponer otro reparto de lo sensible, modificando la distribución de la (in)visibilidad tanto de los espacios como de los sujetos y las culturas. ¿Qué sucede a continuación?

Como documental, *Los hijos del río* es un ejemplo de la modalidad expositiva que plantea una argumentación acerca del mundo histórico a través de un comentario dirigido hacia el espectador y una banda de imagen que, en este caso, sirve de ilustración.¹⁵ La narración en *off* construye una historia de la Costa y sus habitantes, cuya organización temporal es lineal y lógica, como suele suceder en los documentales expositivos: comienza en el siglo XVIII, pero se concentra en los últimos 5-6 años, desde la insurrección sandinista y la toma del poder, hasta el momento que corresponde al presente de la filmación entre 1985

¹⁴ Si bien *Los hijos del río* traza la historia de la Costa Caribe, su énfasis cae sobre los miskitus, los que, según Vilas, eran en 1981 el grupo étnico más numeroso de la región, después de los mestizos hispanohablantes (ver 4). Además, “for the FSLN, the problem revolved around the Miskitos” (Buchsbbaum 200).

¹⁵ Esta clasificación y las características de la modalidad expositiva son de Nichols (ver 34-38).

y 1986, cuando el gobierno sandinista aceptó la inevitabilidad de la autonomía como la única solución al conflicto con los deseos y la política identitaria de los miskitus (y los costeños, en general).¹⁶ Se relatan los momentos más relevantes y/o traumáticos de esta compleja trayectoria marcada por la desconfianza mutua, con el énfasis en la muy controvertida decisión de trasladar a los campesinos miskitus de las orillas del río Coco-Wanki al campamento de Tasba Pri en el interior, a unos 300 km de distancia, donde estarían protegidos de la guerra pero tampoco podrían colaborar con las guerrillas de la organización MISURA dirigida por el rebelde Steadman Fagoth.¹⁷

Para crear una factura de objetividad, el comentario en *off* no se identifica con ninguna instancia política ni se asocia explícitamente con ningún lugar (Managua, la región del Pacífico). Es históricamente preciso, está documentado con cuidado y, en principio, no es sentencioso. Con el fin de respaldar la información presentada en la narración, crear un contrapunto o, presentar un juicio, se incorporan a través del montaje entrevistas con ocho personas que estaban involucradas en el conflicto entre el gobierno y las organizaciones indígenas de la Costa Caribe y que, se supone, representan las distintas posiciones étnicas, culturales y políticas: Tomás Borge (el Ministro del Interior), Hazel Law (activista miskitu de MISURASATA), Brooklyn Rivera (el rival de Fagoth dentro de MISURASATA), Mirna Cunningham (doctora de origen miskitu, ministra

¹⁶ En orden cronológico, los sucesos más relevantes que se muestran y comentan en *Los hijos del río* incluyen: la creación de MISURASATA y las aspiraciones separatistas de Steadman Fagoth, designado como el dirigente de la organización y su representante en la Asamblea Nacional; la cruzada de alfabetización que en el primer momento no tomó en cuenta que en el Caribe se necesitaban voluntarios que pudieran enseñar en lenguas locales; el papel de la Iglesia Morava en las comunidades y en el conflicto con el gobierno; la detención de los dirigentes indígenas de MISURASATA y de los pastores moravos; la liberación de los líderes miskitu y la traición (según Borge) de Fagoth quien huyó a Honduras con 20 mil miskitus; la creación de MISURA; la Navidad Roja (diciembre de 1981-enero de 1982); la decisión, a principios de 1982, de trasladar a la población de las aldeas en las orillas del río Coco a campamentos de refugiados situados en el interior del país (Tasba Pri/Tierra Libre) y la compleja operación de este desplazamiento; la represión y la destrucción de las aldeas ribereñas; la aceptación de la idea de autonomía, negociaciones con MISURASATA, viajes de Tomás Borge al Caribe, negociaciones de un cese de fuego con KISAN Pro-Paz; la división interna entre los miskitus; los ataques de las guerrillas de MISURA en el territorio nicaragüense a pesar del cese de fuego en vigencia; la decisión del gobierno de organizar el regreso de los indígenas encampados en Tasba Pri al río Coco y la epopeya de este regreso en plena estación de lluvias; la toma de las comunidades por las guerrillas de KISAN Pro-Guerra y las nuevas confrontaciones con el Ejército Popular Sandinista; la reconstrucción de las aldeas ribereñas.

¹⁷ Sobre Steadman Fagoth y MISURA, ver la nota 10. Tasba Pri (Tierra Libre en miskitu) fue un campamento de reasentamiento adonde, en enero de 1982, el gobierno sandinista decidió trasladar entre 8500 y 9000 miskitus y sumus que poblaban las orillas del Río Coco. Se encontraba a unos 80 kilómetros al sur del río. Según el gobierno, el traslado protegería a los indígenas de los ataques de la Contra que incursionaba en Nicaragua cruzando el Río Coco. En realidad, se trataba de eliminar la base material para los combatientes de la alianza FDN-MISURA. El traslado, realizado en contra de la voluntad de los trasladados y acompañado de actos de violencia (por ejemplo, la destrucción de las casas, los cultivos y el ganado), dio motivos para que los Estados Unidos acusaran al gobierno sandinista de genocidio (ver Hale 98-99; Sklar 103-104). Holly Sklar observa también que “the ill-chosen name [del campamento] was a sign that the government had a long way to go in distinguishing between just Indian grievances and pro-contra secessionism” (103).

del gobierno en la Zona Atlántica Norte desde 1984), Leonardo Hogson (investigador del Centro de Investigaciones y Documentación de la Costa Atlántica, CIDCA), Reverendo Andy Shogreen (Superintendente de la Iglesia Morava), Reynaldo Reyes (comandante guerrillero de KISAN Pro-Paz) y dos campesinos costeños. Todos los entrevistados hablan español. Varias secuencias de un discurso de Tomás Borge y un rodaje de archivo de la “confesión” de Steadman Fagoth de 1981 complementan lo que parece ser una orquestación polifónica de voces.¹⁸ El montaje de la narración, las entrevistas y otros actos de palabra respetan tres continuidades: la retórica de la argumentación, la continuidad espacial (el único espacio representado es la Costa caribeña y los desplazamientos dentro de este espacio corresponden al desarrollo cronológico de los sucesos tal como se presentan en el relato filmico) y la continuidad temporal que avanza desde 1980 hasta 1986, después de haberse resumido la historia de la región desde el siglo XVII hasta los años 70 del siglo XX.¹⁹

La banda visual, como ya he anticipado, está supeditada al texto verbal de la película, en tanto que este le otorga sentido y ella lo ilustra. En la mayoría se trata de imágenes documentales que representan los eventos evocados, las condiciones geoclimáticas, la situación económica, la infraestructura o, más bien, su falta, las secuelas del conflicto a nivel local y personal. Solo muy de vez en cuando aparecen tomas de intencionalidad más estética que informativa, que funcionan mediante una sugerente combinación de encuadre, profundidad de campo, tipo de plano y música. La composición visual del filme resalta, mucho mejor que el comentario verbal, una cierta dimensión circular del relato que, en este caso, tiene un significado positivo de “final feliz” porque implica un retorno a la “normalidad” de la vida cotidiana y contiene una promesa de paz: de la existencia apacible en las orillas del río Wanki, pasando por el trauma de la guerra y del desplazamiento forzado a Tasba Pri, las imágenes nos llevan de regreso al río, donde la comunidad antes exiliada construye una nueva aldea, las mujeres preparan la comida y los niños juegan entre la maleza y las construcciones. La última toma encuadra durante 8 segundos, en plano medio fijo, a tres niños miskitus que sonríen sentados debajo de un techo provisional en esta aldea que va surgiendo a su alrededor. Es sobre esta imagen fija de niños que se proyectan los créditos del filme.

No cabe duda de que *Los hijos del río* aborda críticamente, dentro de los límites de lo posible y permisible en aquella época, la tensión contradictoria entre la utopía revolucionaria y la colonialidad del poder del gobierno revolucionario. Uno de los argumentos centrales del filme es que la separación entre la cuestión étnica y lo político es una práctica que invisibiliza al Otro y suscita

¹⁸ Antes de su liberación condicional en mayo de 1981, Fagoth fue obligado a confesar sus “errores” en la televisión nacional.

¹⁹ Curiosamente, el relato casi no aborda la “reincorporación” de Miskitía a Nicaragua en 1894, por la decisión del presidente José Santos Zelaya. Presentada con frecuencia como un evento épico en la narrativa nacional nicaragüense, la “reincorporación” fue resentida por los costeños, quienes enviaron peticiones de ayuda a la reina Victoria y el gobierno estadounidense. La política de Zelaya y el estado nicaragüense con respecto al territorio “reincorporado” fue manifiestamente colonial (ver Gordon 63, 65; Hale 43).

un resentimiento que puede convertirse, como sucedió en Nicaragua, en energía política. Por eso, sugiere la película, trasladar mecánicamente las experiencias de la región del Pacífico a la Costa del Caribe y resolver un problema político desplazando la “cuestión étnica” a un campamento, evidencia lo que Lalo llama “una enfermedad de la mirada y el entendimiento” (*Los países* 30), es decir, “una geopolítica de la ceguera” (*Los países* 49) que conduce a formas (previsibles) de violencia neocolonial. Es una crítica fundamentada y categórica, pero cabe preguntarse si, en realidad, *Los hijos del río* construye una verdad otra. Por un lado, el filme articula la crítica de la contradicción sandinista *después de que* los costeños levantaran la voz y tomaran las armas para reclamar su subjetividad política, y el gobierno tuviera que entender su posición *the hard way*. En consecuencia, el contenido de la película registra el proceso realizado o que se está realizando en la práctica y que, se podría argüir, representa en cierto grado la línea oficial (por lo menos, suscrita por Tomás Borge). Sin embargo, esta constatación no agota el cuestionamiento de la intención crítica que se manifiesta en la película de Somarriba. Por esta razón, es imperativo examinar también el efecto político de su configuración estética, en otras palabras, el sentido que construyen tanto la modalidad expositiva como el montaje fílmico de imágenes y palabras. Se trata de reflexionar sobre el sentido del concepto de visibilidad. ¿Qué significa dar visibilidad? ¿Representar, mostrar, hacer visible ante los ojos? Es evidente que *Los hijos del río* visibiliza a la comunidad costeña y miskitu de esta manera. Pero si la invisibilidad no es “exclusivamente una función ocular” (*Los países* 27), como sostiene Lalo, sino “un lugar en la historia, la posición que se ocupa en una estructura” (*Los países* 27) ante el poder, entonces la visibilidad entraña mucho más que hacer ver. Supone una ruptura de y con una memoria y un imaginario; significa la reescritura y el desplazamiento de la imagen (el imaginario) que emergió del encuentro extraño (colonial) en el pasado y perdura en el presente.

En mi lectura, *Los hijos del río* pone en jaque la esperanza de visibilidad que se plasma en la secuencia introductoria y, de este modo, repite, por lo menos parcialmente, el gesto lejano que establece dos órdenes de existencia. A nivel visual, llama la atención la profusión de imágenes cuyo léxico connota la pobreza (la desnudez de los niños, la suciedad, la precariedad de las viviendas, el vacío de los interiores, el caminar descalzo), un sistema económico que, en el lenguaje del desarrollismo, se llamaría ‘atrasado’ o ‘primitivo’, una infraestructura inexistente, una existencia al borde de la subsistencia. Y si bien es cierto que el comentario en *off* sitúa estas condiciones en la explotación de Miskitía por las compañías extranjeras en el pasado, en el presente del espectador (1987), las imágenes no solo denotan, sino que connotan: corroboran la inferioridad racial y económica de la población costeña en el imaginario hegemónico a la vez que refuerzan el mito de la superioridad racial del mestizo indohispano y la urgencia de una intervención desarrollista.²⁰ Roland Barthes observa en su ensayo sobre

²⁰ Se me ocurre en este momento una interesante analogía: durante la invasión estadounidense a Puerto Rico en 1898, fueron tomadas fotografías, publicadas a posteriori en una crónica titulada *Our Islands and Their People* (“our islands” son Cuba, Puerto Rico, Hawai y Filipinas), que

“Retórica de la imagen” que “el espectador de la imagen recibe *al mismo tiempo* el mensaje perceptivo y el mensaje cultural” (130). La frase “al mismo tiempo”, que Barthes subraya, implica que el espectador puede no distinguir entre estos dos mensajes, porque en su simultaneidad se funden en uno solo, que parece ser denotativo (perceptivo, natural), mientras que, en realidad, siempre es connotado. El mensaje connotado se forma a partir de los objetos representados y su sintaxis. Los objetos seleccionados, dice Barthes, “constituyen excelentes elementos de significación: [...] son los elementos de un verdadero léxico” (“Mensaje” 120). La secuencia une cada uno de estos significados o léxicos en una sintaxis más extendida, en la que “el significante de la connotación ya no se encuentra [...] a nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino a nivel [...] del encadenamiento” (Barthes, “Mensaje” 121). Entonces, la plétora de léxico visual que, *al mismo tiempo*, denota y connota la pobreza, el atraso, las condiciones primitivas (“naturales”) de vida, pareciera confirmar la necesidad de un programa desarrollista y modernizador para la región y sus gentes, incapaces de ayudarse a sí mismos.

Se podría argüir, desde luego, que la Costa Caribe nicaragüense ha sido y es una región extremadamente pobre y explotada, por lo cual no mostrar estas condiciones sería también un engaño o una tergiversación visual. Sin embargo, todo depende de *cómo* se las muestre. Al respecto, se hace imprescindible mencionar la exposición fotográfica *Estampas del Caribe nicaragüense*, de las fotografías nicaragüenses María José Álvarez y Claudia Gordillo, inaugurada en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) de la Universidad Centroamericana (UCA) en Managua en 2000. Álvarez y Gordillo no eluden el tema de la pobreza, pero le dan un trato distinto. Los sujetos de sus fotografías, muchas de las cuales fueron tomadas en la Costa Atlántica en la década de los 80 (*al mismo tiempo*, más o menos, que la película de Somarriba), a menudo visten sus mejores trajes y posan con dignidad, frente a o dentro de sus casas, que lucen ordenadas y limpias, aunque sean humildes. En los retratos, los sujetos miran con confianza y sosiego a la cámara, controlando ellos el intercambio de miradas e interpelando al espectador. El encuadre, la composición y la luz contribuyen a dignificar a las personas representadas, mientras que el esfuerzo evidente de las fotografías por determinar y escoger estos componentes de la técnica fotográfica transforma su trabajo documental en una forma de homenaje.²¹ Numerosas fotografías capturan la intimidad de las casas, otras muestran la belleza y elegancia de la arquitectura local, o develan las tareas de la vida

representaban, en su mayoría, el subdesarrollo de las islas y la necesidad de una urgente acción modernizadora. De esta forma, se justificaba y legitimaba la empresa colonial ante el público estadounidense (ver Bryan). Esta analogía sugeriría que, en el fondo, el significado connotado del filme confirma la política oficial de antes de 1984, cuyo trasfondo era colonialista. Sobre la supuesta superioridad del nacionalismo mestizo, ver Hooker.

²¹ Vienen a la mente los espléndidos retratos de campesinos norteamericanos durante la depresión, realizados por Walker Evans para la Farm Security Administration entre 1935 y 1936, y publicados en el fotoensayo *Let Us Now Praise Famous Men*, con texto de James Agee.

cotidiana, las tradiciones, los ritos, la diversidad étnica y cultural, y, desde luego, la potente naturaleza que tanta influencia tiene sobre la vida de la región y sus habitantes.²² El léxico y la sintaxis de esta exposición (y el catálogo que la acompañó) construyen un relato muy distinto al que hilvanan la filmación y la posproducción de *Los hijos del río*. Es un relato de conciencia histórica, dignidad y autoafirmación: “Una sociedad en movimiento, orgullosa de su identidad, digna de su historia y autoafirmando constantemente ante la mirada silenciosa pero reveladora de la lente” (González 31). Al aludir a *Estampas del Caribe Nicaragüense* y comparar la estética y ética de este proyecto visual con el de la película, quiero subrayar que si bien la pobreza (y el atraso económico) es un estatus, casi siempre infligido, el modo y la forma de retratarla pueden repetir un “saber” dominante conocido o cuestionar este saber y desplazarlo; excluir y marginar, o dignificar. “No se ve con los ojos; se ve con un concepto de la vida”, afirma Luis Cardoza y Aragón refiriéndose a la obra de Manuel Álvarez Bravo (cit. en Aróstegui 13). Es el concepto de la vida, esa vida distinta, singular y diversa del Caribe nicaragüense, el que produce dos proyectos de visibilidad tan distintos como la exposición de Álvarez y Gordillo y la película de Somarriba.

Al igual que sucede en *Rompiendo el silencio*, la lengua miskitu, que aparece en la secuencia introductoria junto al español (el título, el nombre del río), no se escucha en la banda sonora del filme, con una sola excepción.²³ Entre los entrevistados, todos los representantes locales hablan español y, con la salvedad de los dos campesinos y quizá el comandante guerrillero de KISAN, tienen educación superior, obtenida en Managua. Además, tres de ellos representan agencias o instituciones estatales. Uno se pregunta entonces si esta orquestación polifónica, como dije antes, o “a cacophony of voices” (Buchsbaum 211), en realidad contribuye varias perspectivas singulares al debate sobre la contradicción entre la política del gobierno y las reivindicaciones identitarias de los costeños, o si todas estas voces, en menor o mayor grado, fundamentan la premisa sandinista del filme (el atraso de la Costa y su necesidad de modernización e integración al proyecto totalizador de la nación) que, a pesar del cuestionamiento, subyace en el fondo. Es importante recordar que en un documental de tipo expositivo, como explica Nichols, las voces incorporadas confirman, incluso por medio de la contraposición, el argumento desarrollado en el comentario narrativo:

The voices of others are interwoven into a textual logic that subsumes and orchestrates them. They retain little responsibility for making the argument, but are used to support it or provide evidence or substantiation for what the commentary addresses. The voice of authority resides with the text itself rather than with those recruited to it. (37)

Esto implica que una construcción en apariencia polifónica puede manifestar, en realidad, una tendencia hacia la monología del discurso hegemónico. Los

²² Sobre la relación, en la época colonial (1620-1790), entre la geografía, el paisaje y la naturaleza, por un lado, y la identidad miskitu, por el otro, ver los estudios de Offen.

²³ Me refiero aquí a una secuencia de un minuto (minutos 37-38), en la que Mirna Cunningham y Railey Wilson (de KISAN Pro-Paz) les presentan a los habitantes de la aldea Yulu, en miskitu, las ventajas del centro médico ofrecido por el gobierno.

comandantes sandinistas que vieron en *Los hijos del río* “un trabajo de la CIA” (Somarriba, cit. en Cortés 341) claramente no captaron el subtexto monológico del género utilizado ni la autoridad del comentarista que subsumía todas las voces en un argumento que, pareciendo crítico, en realidad favorecía al gobierno. Por otra parte, la posición miskitu es escuchada y representada, cierto, pero ¿se trata de una sola? Según la película así es, y la que cuenta es una posición moderada (Hogson, Law, Cunningham; o Eduardo Pantin, un comandante de KISAN Pro-Paz, muerto en 1985, después de firmar un acuerdo con los sandinistas y en circunstancias nunca aclaradas) cuyos reclamos parecen razonables y se pueden atender. En cambio, las voces beligerantes de Fagoth y Rivera, quienes reclaman, protestan y desmienten, si bien se incluyen, connotan traición y la deshonestidad del radicalismo.

Ahora bien, quienes siguen distantes y casi ausentes, sobre todo ante esta presencia contundente de representantes y líderes políticos, son los costeños cuyas vidas se discuten y deciden frente a la cámara. Los dos campesinos que intervinieron al comienzo y al final del filme son los únicos que no se nombran entre los entrevistados. La cámara encuadra desde cierta distancia las figuras de los campesinos ribereños y de los exiliados en el campamento de Tasba Pri. ¿Es el respeto, el reconocimiento de una situación difícil o una falta de interés/deseo/necesidad de acercarse y hablar también con *esta* gente? ¿Se trata de una dificultad de comprensión y comunicación entre el equipo que llega de la zona hispanohablante y los sujetos representados del Caribe multilingüe? Sin embargo, Herzog y Reichle se acercaron a las comunidades, entraron en las casas y, sirviéndose de un traductor, hablaron con la gente, registraron sus vivencias y experiencias. El efecto de esta distancia cinematográfica de Somarriba, incluso si no es intencional, es la lejanía simbólica y la mudez de la población costeña. Se habla de ellos, se habla por ellos, incluso se habla con sus representantes políticos, pero ellos no hablan, la palabra no les pertenece. A veces, en cambio, la cámara fija sus caras desconcertadas y unos ojos que observan con reserva y desconfianza, apenas interesados en el proceso político que determina su destino. Por momentos, estos “hijos del río”, mudos, parecen ser víctimas pasivas de las decisiones que se toman por ellos o, como reconoce Leonardo Hogson delante de la cámara, incluso de las tretas que se urden para que obedezcan las decisiones lejanas que, de otra manera, rechazarían. Este, al parecer, es el límite de la intervención revolucionaria o crítica en el reparto de lo sensible: reconocer al otro como un sujeto de su historia, un sujeto visible, no el objeto de un discurso otro y un gesto lejano. Admitiendo sus errores y entablando la negociación hacia la autonomía de la zona atlántica, el gobierno hizo un esfuerzo por escuchar las voces y reconocer la subjetividad política de los costeños, pero no desistió de controlar la “conversación” y homologar a menudo la agencia del otro con una intervención imperialista externa. La película de Somarriba, como objeto cultural que surge de y responde a esta tensión política, revela una conciencia contradictoria similar (ver Hale 30). Por un lado, escenifica con comprensión la posición política de los costeños y se esfuerza por retratarlos como sujetos con agencia; por otro, no desplaza del todo el imaginario y las prácticas de represen-

tación de la cultura dominante, originados en el pasado colonial y sostenidos por el “nacionalismo mestizo” que fue promovido y defendido tanto por los poetas conservadores del movimiento nicaragüense de Vanguardia (1927-1940) como por el gobierno sandinista y su proyecto de unidad nacional (ver Hooker 14-31). Lo interesante es que la misma dificultad, paradoja o imposibilidad se plasma en las novelas posrevolucionarias, como la ya mencionada *Vuelo de cuervos* de Blandón. La mirada crítica se posa sobre el proceso revolucionario, sus contradicciones, manipulaciones, ambiciones y deficiencias, sobre su “geopolítica de la ceguera” y la invisibilización (neo)colonial del indígena caribeño, pero su propia configuración estética (me refiero aquí a la estructuración de las voces narrativas en la novela) contiene un punto ciego que es justamente la cuestión de la palabra, de quién posee la palabra, lo que es una forma de visibilidad. Creo que, con sus limitaciones y contradicciones en relación a la cultura hegemónica y la (in)visibilidad, películas como *Los hijos del río* y novelas como *Vuelo de cuervos* hacen más que plasmar la conciencia contradictoria de un poder estatal y articular una crítica de sus paradojas; con sus propias cegueras o mudeces nos alertan sobre el atrincheramiento, a menudo invisible, imperceptible, y por esto, muy persistente, del *sensorium* de la cultura dominante en discursos y prácticas que se definen como revolucionarias, radicales, políticas o, simplemente, críticas.

Obras citadas

- Agee, James, y Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1960. Impreso.
- Ahmed, Sara. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000. Impreso.
- Álvarez, María José, y Claudia Gordillo, eds. *Estampas del Caribe nicaragüense*. Managua: IHNCA-UCA, 2008. Impreso.
- Aróstegui, Alejandro. “La Costa Atlántica con amor y dignidad/The Nicaraguan Caribbean Coast, with Love and Dignity”. *Estampas del Caribe nicaragüense*. Eds. María José Álvarez y Claudia Gordillo. Managua: IHNCA-UCA, 2008. 13-19. Impreso.
- Ballade vom kleinen Soldaten*. Dirs. Werner Herzog y Denis Reichle. Süddeutscher Rundfunk (SDR)/Werner Herzog Filmproduktion, 1984. Film.
- Barthes, Roland. “El mensaje fotográfico”. *La semiología*. Roland Barthes et al. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 115-126. Impreso.
- Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”. Roland Barthes et al. *La semiología*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 127-140. Impreso.
- Blandón, Erick. *Vuelo de cuervos*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 1997. Impreso.
- Bryan, William S., ed. *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil*. St. Louis, New York, Chicago, Atlanta: N.D. Thompson Publishing Co., 1899. Impreso.
- Buchsbaum, Jonathan. *Cinema and the Sandinistas. Filmmaking in Revolutionary Nicaragua*. Austin: University of Texas Press, 2003. Impreso.
- Cardenal, Ernesto. “Reino Mosco”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 271 (1973): 63-68. Impreso.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Entre la máquina y el mundo real”. *Luna córnea* 1 (1992-1993): 19-27. Impreso.

- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Madrid: Taurus, 2005. Impreso.
- Delgado Aburto, Leonel. *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2002. Impreso.
- Gaitán Morales, Karly. "A 30 años del premio de cine Paloma de Oro recibido por Fernando Somarriba". *La Prensa* 21 de diciembre 2017. Web.
- Gaitán Morales, Karly. "Los hijos del río". *La Prensa* 27 de septiembre 2008. Web.
- Godard, Jean-Luc, et al. "Hiroshima, notre amour". Mesa redonda con la participación de Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette y Eric Rohmer. *Cahiers du Cinéma* 97 (1959): 1-18. Impreso.
- González, Miguel. "El encuentro con la Nicaragua Caribe/An Encounter with the Nicaraguan Caribbean". *Estampas del Caribe nicaragüense*. Eds. María José Álvarez y Claudia Gordillo. Managua: IHNCA-UCA, 2008. 29-39. Impreso.
- González Pérez, Miguel. *Gobiernos pluriétnicos: La constitución de Regiones Autónomas en Nicaragua. Un estudio sobre el Estado Nacional y el proceso de Autonomía Regional en la Costa Atlántica-Caribe*. Madrid: Plaza & Valdés, 1997. Impreso.
- Gordon, Edmund Taylor. *Disparate Diasporas. Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*. Austin: University of Texas Press, 1998. Impreso.
- Grinberg Pla, Valeria. "La crítica al discurso nacionalista moderno en la narrativa contemporánea: las sagas de incorporación de 'La Mosquitia' en dos novelas nicaragüenses". *Revista Iberoamericana* 242 (2013): 95-110. Impreso.
- Hale, Charles R. *Resistance and Contradiction. Miskitu Indians and the Nicaraguan State, 1894-1987*. Stanford: Stanford University Press, 1994. Impreso.
- Hooker, Juliet. "'Beloved Enemies': Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua". *Latin American Research Review* 40.3 (2005): 14-39. Impreso.
- Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan: Tal Cual, 2005. Impreso.
- Lalo, Eduardo. *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual, 2008. Impreso.
- Los hijos del río*. Dir. Fernando Somarriba. INCINE, 1987. Film.
- Mackenbach, Werner. "Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 5 (2003): s.p. Web.
- Moore, John H. "The Miskitu National Question in Nicaragua: Background to a Misunderstanding". *Science & Society* 50.2 (1986): 132-147. Impreso.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Impreso.
- Offen, Karl H. "The Miskitu Kingdom: Landscape and the Emergence of a Miskitu Ethnic Identity, Northeastern Nicaragua, 1600-1800". Ph.D. Diss. Austin: University of Texas, 1999. Web.
- Offen, Karl H. "El mapeo de la Mosquitia colonial y las prácticas espaciales de los pueblos mosquitos". *Mesoamérica* 50 (2008): 1-36. Impreso.
- Pineda, Baron L. *Shipwrecked Identity: Navigating Race on Nicaragua's Misquito Coast*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 2007. Impreso.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". *Cuestiones y hori-*

zontes. *Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección y prólogo Danilo Assis Clímaco. Buenos Aires: CLACSO, 2014. 777-832.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014. Impreso.

Rompiendo el silencio (Lamnika laka ba krinkl). Dir. Iván Argüello. INCINE, junio 1984. Film.

Sklar, Holly. *Washington's War on Nicaragua*. Cambridge: South End Press, 1988. Impreso.

Vilas, Carlos M. *State, Class, and Ethnicity in Nicaragua. Capitalist Modernization and Revolutionary Change on the Atlantic Coast*. Trad. Susan Norwood. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers, 1989. Impreso.