



**LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y DE CREACIÓN
EN CENTROAMÉRICA**

ANDREA CABEZAS VARGAS & SOPHIE LARGE (ÉD.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2022
© Les auteurs, 2022

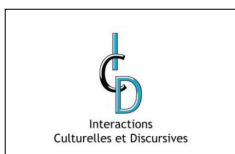
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.com

LIBERTAD
DE EXPRESIÓN Y DE CREACIÓN
EN CENTROAMÉRICA

*Ouvrage publié avec le concours du laboratoire
3L.AM – Langues, Littératures, Linguistique
des Universités d'Angers et du Mans
et
de l'unité de recherche interdisciplinaire ICD,
Interactions culturelles et discursives, EA 6297
de l'Université de Tours*



LIBERTAD
DE EXPRESIÓN Y DE CREACIÓN
EN CENTROAMÉRICA

Andrea Cabezas Vargas y Sophie Large
(dir.)

Éditions Orbis Tertius

Situados en el centro del continente americano tanto a nivel geográfico como cultural, los siete países que conforman el istmo centroamericano suelen ser considerados –irónicamente– como periféricos con respecto a los retos regionales y globales. Sin embargo, histórica y políticamente, Centroamérica concentra en un espacio reducido la mayoría de los fenómenos observados a nivel continental –desigualdades, violencia, corrupción, multiculturalismo–.

En este contexto, las problemáticas relacionadas con la libertad de expresión y de creación son de primera importancia desde el fin del periodo colonial (1820). En aquella época un debate político se abre paso en las columnas de los periódicos a propósito de la formación de los Estados nacionales, a través de disputas que configuran divisiones políticas sucesivas –independencia de España, anexión a México, federalismo frente a centralismo, liberalismo frente a conservadurismo, etc.–. Durante el siglo XX, Centroamérica sufre guerras civiles y dictaduras que ponen en peligro la libertad de prensa –como lo evidencia, por ejemplo, la «desaparición» de la periodista Irma Flaquer en Guatemala en 1980–, a la vez que impactan la libertad de expresión, con la publicación desde el exilio de *El Señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de literatura en 1967.

La situación política actual en los países de América Central plantea, por otra parte, numerosas dudas en cuanto a las libertades de expresión y de creación. De hecho, aunque Costa Rica aparece a menudo entre los diez países que mejor respetan la libertad de información en el mundo, según la lista de Reporteros Sin Fronteras, el país no está libre de corrupción e impunidad como lo muestra el asesinato de diez ambientalistas entre 1989 y 2014, así como la muerte del líder indígena Sergio Rojas, en marzo de 2019,

por su compromiso con la defensa del territorio indígena. Pero la situación del resto de la región es más preocupante todavía. Se puede pensar, por ejemplo, en el asesinato de la activista ambientalista e indigenista Berta Cáceres en Honduras en 2016, o en la represión de los movimientos estudiantiles y populares en Nicaragua por el régimen de Daniel Ortega desde 2018, lo que acarreó el cierre temporal de algunos establecimientos de enseñanza superior, como la Universidad Centroamericana de Managua. En el mismo país, las elecciones se ven marcadas desde hace varios años por muchas irregularidades, que frecuentemente provocan vivas críticas por parte de la comunidad internacional.

¿Qué lugar puede ocupar entonces la libertad de expresión y la libertad de creación en este contexto? ¿En qué medida la corrupción, la impunidad y la represión condicionan la opinión, creando mecanismos, directos e indirectos, de censura y autocensura? A la inversa, ¿qué espacios alternativos de creación y expresión emergen, en la era de las nuevas tecnologías y de las redes sociales, en una sociedad muy marcada por las desigualdades? ¿Qué espacio puede ocupar la prensa? ¿Qué espacio puede ocupar la creación artística, cuando a veces es recuperada por las autoridades con fines propagandísticos, como ha sido el caso en Nicaragua con la figura de Carlos Mejía Godoy, cantautor mítico de la Revolución sandinista que amenazó con denunciar ante los tribunales a la pareja presidencial por el uso político de algunas de sus canciones? Estos ejemplos evidencian que la libertad de expresión y la libertad de creación dependen de un contexto sociopolítico específico, a la vez que se relacionan estrechamente entre sí.

Desde el punto de vista de la creación, Centroamérica, a pesar de su posición periférica en el mercado cultural mundial, tiene una tradición fértil, en particular a nivel literario, como lo atestiguan los casos de varios escritores reconocidos internacionalmente como el nicaragüense Rubén Darío (padre del modernismo), el guatemalteco Miguel Ángel

Asturias (premio Lenin de la Paz en 1966 y premio Nobel de literatura en 1967), el costarricense Carlos Luis Fallas (miembro de la Generación del 40 y del partido comunista, encarcelado por haber dirigido la huelga en contra de la United Fruit Company en 1934), el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (conocido por su obra literaria centrada en la memoria histórica de su país, exiliado dos veces, primero por la guerra civil 1979-1992, luego en 1997 tras haber recibido amenazas de muerte después de la publicación de su novela *El asco*), el hondureño Ramón Amaya Amador (quien tuvo que abandonar su país en 1944 por persecuciones políticas) o la escritora feminista Gioconda Belli, entre otros ejemplos. A nivel cinematográfico, la región también empieza a ser conocida con obras que dan voz a las minorías como *Ixcanul* o *La Llorona* de Jayro Bustamante, director guatemalteco premiado en la Berlinale con el oso de plata en 2015 o, más recientemente, *Nuestras madres*, de su compatriota César Díaz, quien fue recompensado en Cannes con el premio Cámara de oro. La música y las performances también se abren paso con artistas jóvenes y comprometidos/as como Rebeca Lane quien, después de la desaparición de su tía en la guerra civil guatemalteca, militó a favor de la justicia social y del deber de memoria, y lucha por la emancipación de las mujeres y contra los feminicidios en su país.

Más allá de las consideraciones políticas, que en ciertos contextos reactivan la cuestión del compromiso del o de la artista, la problemática de las libertades de expresión y de creación también se plantea en términos más prosaicos, como la economía de mercado. En efecto, ¿de qué libertades puede gozar un·a artista en contextos en los que las redes editoriales son escasas? ¿Qué lugar puede ocupar la creatividad en un espacio periférico donde las obras tienen escaso acceso a una difusión amplia, a los premios literarios y a la crítica? ¿En qué medida este contexto periférico influye en la creación en un sentido posiblemente dictado por las

necesidades culturales de los espacios hegemónicos? ¿Cómo se restringe o se transforma la creatividad en estas condiciones, no solo en un plano estrictamente artístico, sino también a nivel estructural? Se puede pensar, por ejemplo, en las estrategias de autofinanciamiento, o en las creaciones colectivas que ponen en tela de juicio la concepción del derecho de autor heredada de la Ilustración.

Este libro interroga entonces las nociones de libertad de creación y de libertad de expresión en este espacio periférico que es Centroamérica, a partir de una pluralidad de objetos de estudio, ya sean jurídicos, literarios, fílmicos o icónicos. Las contribuciones aquí reunidas evalúan las posibles especificidades de la libertad de expresión y de creación en el contexto centroamericano, así como el impacto de la situación geopolítica y cultural del istmo en ellas. Está estructurado en tres partes: en la primera, se recogen textos que estudian la dimensión política de las libertades de expresión y de creación, las cuales están integradas en redes y relaciones de poder que informan en gran medida sus posibilidades de desarrollo. Una segunda parte reúne textos que analizan los lazos entre la libertad de expresión y de creación y la noción de subalternidad, mostrando en qué medida, en determinado contexto, el hecho de pertenecer a un grupo minoritario —afrodescendientes, mujeres, inmigrantes— modela la capacidad, así como las formas de expresión y de creación. La última parte cede la palabra a los artistas, al mismo tiempo que les ofrece un espacio donde expresarse y reflexionar con total libertad, ya sea a través de un texto personal o de una entrevista, según las preferencias individuales.

El volumen se abre con un texto de Garance Robert, quien presenta un panorama detallado de la libertad de expresión en Centroamérica en la actualidad, mostrando cómo el derecho funciona de manera ambivalente en Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua: puede ser utilizado alternativamente para proteger y respaldar

legalmente la libertad de expresión pero, al mismo tiempo, para reprimir desde las más altas esferas del Estado, a través de mecanismos que reflejan una práctica autoritaria del poder en los países considerados. En esta perspectiva, la autora opina que la creación artística puede ser un medio apropiado para canalizar la libertad de expresión, en países donde el derecho puede llegar a ser usado en contra de la misma. Una vez planteado este contexto, se abre paso a los estudios de casos, cuyas dinámicas pueden ser leídas a la luz de esa presentación general. En primer lugar, Nathalie Besse analiza la relación específica que mantienen los escritores nicaragüenses con el poder, interrogando la existencia efectiva de una libertad de expresión y de creación en el país. La contribución, de mucha actualidad puesto que hace eco a la orden de detención emitida en septiembre de 2021 por el presidente Ortega en contra del famoso premio Cervantes Sergio Ramírez, considera tres ejemplos concretos —el propio Sergio Ramírez, Erick Aguirre y Arquímedes González—, centrándose en sus formas particulares de enfrentarse al poder, tanto en sus posicionamientos como en sus creaciones, las cuales constituyen una modalidad específica de contradiscurso. Esta primera parte se cierra con un texto de Julio Zárate que propone una lectura de dos novelas centradas en la realidad guatemalteca: *Insensatez* (2004) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, y *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* (2020) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. La contribución analiza las diversas formas de denuncia que aparecen representadas en ambas obras, así como sus consecuencias para quienes se atreven a formularlas, en un contexto de impunidad que implica, para las víctimas indígenas, una imposibilidad de obtener justicia. El texto refleja entonces las dinámicas que rigen las posibilidades de romper el silencio frente a las instancias de poder, en los casos considerados el ejército y la iglesia; de forma más general, también muestra el papel que puede

llegar a desempeñar la ficción en la defensa de la libertad de expresión.

El tema de los crímenes y abusos contra indígenas, evocado en el artículo de Julio Zárate, sirve de transición hacia la segunda sección del libro, dedicada a la relación entre las libertades de expresión y de creación, y la subalternidad. Una primera contribución, a cargo de Amanda Alfaro Córdoba, estudia las estrategias de resistencia utilizadas por el documental *Antojología de Carl Rigby* (2019) de María José Álvarez y Eduardo Spiegeler, que rescata la figura y la labor literaria del poeta nicaragüense, cuya obra poética mezcla mecanismos de denuncia y reflexiones en torno a la historia afrodescendiente de América Central. La propuesta de Amanda Alfaro Córdoba pone de relieve los mecanismos por los que el documental rescata la postura de resistencia de Carl Rigby, quien sufrió en carne propia la opresión y la limitación de sus libertades de expresión y de creación, llegando a ser encarcelado en dos oportunidades por el contenido comprometido de sus poemas. La película, en este sentido, es en sí misma un ejercicio de liberación y de libertad creativa. El poder liberador del cine para las minorías es también el tema de la siguiente contribución, presentada por María Lourdes Cortés y centrada en el cine realizado por mujeres en Centroamérica. La autora analiza las propuestas artísticas de las cineastas costarricenses para hacer frente a la invisibilización de las mujeres en el cine de la región, haciendo hincapié en sus estrategias creativas para resistir el silencio y la marginación, desde la construcción de personajes femeninos como sujetos históricos, hasta la denuncia de la opresión, pasando por la expresión del deseo y la reapropiación del cuerpo y la sexualidad femenina. Al mismo tiempo, el texto muestra cómo estas mujeres cineastas se atreven a abordar temas difíciles, como el aborto, el infanticidio o el abuso dentro de la familia, siempre desde una mirada femenina que evita la trampa del *voyerismo* y constituye una forma de liberación. Sergio Villena Fiengo

cierra esta segunda sección del volumen con un texto en el que estudia las creaciones visuales de tres artistas: la guatemalteca Regina Galindo, el costarricense Guillermo Habacuc Vargas y el nicaragüense Marcos Agudelo. Centrándose en las formas oblicuas de ejercer las libertades de expresión y de creación, a lo que el autor llama «mirar de otro modo», la contribución discute varios ejemplos de performances que abren espacios de resistencia y de denuncia, pero también de memoria y de sanación, para grupos subalternos —inmigrantes, indigentes, opositores políticos—. Al mismo tiempo, las obras analizadas cuestionan los discursos de identidad nacional, llegando a generar contradiscursos que irrumpen las narrativas dominantes.

La última sección reúne textos diversos de artistas de Centroamérica, que han aceptado compartir sus reflexiones en torno a las libertades de creación y de expresión en la región. Estas voces representan miradas diversas sobre esta cuestión, a la vez que tendencias, generaciones y géneros artísticos plurales. En esta presentación no pretendemos pues dar cuenta de sus planteamientos, que abarcan múltiples temas y que cada lector-a podrá ir descubriendo en las entrevistas o los textos de expresión libre. Simplemente queremos proporcionar algunos elementos contextuales y biobibliográficos para situar las voces que ejercen su libertad de expresión en las últimas páginas de este libro.

Anacristina Rossi, quien abre la tercera sección, es una reconocida escritora costarricense, nacida en 1952, que ha sido traducida en varias lenguas. Es cuentista, ensayista y novelista; entre sus libros más destacados figuran *María la noche* (1985), *La loca de Gandoca* (1992), el díptico *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007) y, más recientemente, *Tocar a Diana* (2019). Su obra trata temas relacionados con la opresión y, sobre todo, la emancipación humana a lo largo de la historia, como la lucha ambiental, las relaciones entre los sexos o las herencias del racismo. Es una autora premiada varias veces, en Costa Rica y en el resto

del mundo: recibió el Premio Nacional de Novela de Costa Rica por *María la noche* en 1985; la Medalla Presidencial del nacimiento de Pablo Neruda, otorgada por el Gobierno de Chile en reconocimiento del conjunto de su obra, en 2004; el Premio Latinoamericano de Narrativa José María Arguedas, otorgado por Casa de las Américas por su novela *Limón Blues*, también en 2004.

Marcela Zamora es una cineasta salvadoreña-nicaragüense, nacida en Nicaragua en 1980 durante la estancia de sus padres en dicho país, exiliados a raíz del conflicto armado en El Salvador. Es periodista y documentalista. Estudió en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde se graduó en 2007. Dirigió, entre otras obras, los documentales *María en tierra de nadie* (2011), *Las Aradas: masacre en seis actos* (2014), *El Cuarto de los Huesos* (2015), *Los Ofendidos* (2016) y *Comandos* (2016). Entre otros reconocimientos, recibió el premio al mejor largometraje documental iberoamericano en el Festival de Biarritz por su película *María en tierra de nadie* en 2010, el premio Amnistía Internacional por *El Cuarto de los Huesos* en 2015 y el premio del Público en el Festival de Cine de Costa Rica en 2016, por *Los Ofendidos*. En sus obras se acerca a temas difíciles, como las desapariciones de personas, la tortura o la migración. Aparte de su labor artística, también es una destacada figura de la lucha a favor de los derechos humanos en Centroamérica.

Jayro Bustamante, nacido en 1977, es un cineasta guatemalteco; vivió en la infancia a orillas del lago de Atitlán, en Guatemala, en una comunidad maya. Estudió publicidad y comunicación en la Universidad de San Carlos de Guatemala, antes de seguir estudios cinematográficos en París y en Roma. En su filmografía figura la película *Ixcanul*, estrenada en 2015, que le valió el premio Alfred Bauer en la Berlinale, así como varios otros premios internacionales. Con *La Llorona* (2019), obtiene otra vez un amplio reconocimiento internacional; el mismo año también

estrena *Temblores*. Fundó la compañía de producción La Casa de Producción, así como La Sala de Cine, un espacio de difusión del cine independiente guatemalteco. Su obra, que cuenta con tres largometrajes y varios cortometrajes de ficción, explora temas como la memoria, la justicia, el racismo o el machismo.

Este libro ofrece entonces una reflexión colectiva sobre las libertades de expresión y de creación en Centroamérica. Se acerca a este tema desde una perspectiva pluridisciplinaria, que combina enfoques contextuales —desde las ciencias políticas— con enfoques artísticos —desde los estudios literarios, fílmicos e icónicos—, sin olvidar tomar en cuenta la visión sobre el tema de las y los artistas centroamericanos, que están entre los más afectados por las limitaciones a la libertad de expresión y creación, como lo muestra el reciente y terrible ejemplo de Sergio Ramírez. Así, el volumen llega a conformar un panorama bastante amplio, aunque siempre incompleto, del estado actual de esta cuestión en los países del istmo. Esperamos que esta contribución colectiva pueda servir para alimentar la reflexión académica, pero también para incentivar la lucha a favor de las libertades de expresión y de creación, en Centroamérica y en el resto del mundo, en el marco más general de la defensa de los derechos humanos.

Andrea CABEZAS VARGAS, *Universidad de Angers*
Sophie LARGE, *Universidad de Tours*

Primera parte

LIBERTAD Y PODER

LA LIBERTÉ D'EXPRESSION EN AMÉRIQUE
CENTRALE : ENTRE CRIMINALISATION ET
DÉFENSE D'UN DROIT HUMAIN

Garance ROBERT
Université de Montréal

INTRODUCTION

La liberté d'expression est une caractéristique essentielle des régimes démocratiques libéraux, dont la majorité des pays de l'isthme centraméricain se réclament. Droit tout à la fois essentiel et complexe, elle est le fondement de nombreux autres droits, mais elle ne peut être envisagée comme illimitée, et les débats sur les limites nécessaires à lui apposer pour éviter qu'elle ne devienne liberté d'insulte, ou une liberté d'appel à la haine, sont également foisonnants dans l'espace public, notamment français. En Amérique centrale néanmoins, la situation de la liberté d'expression est telle que les questionnements sur ses limites nécessaires semblent très éloignés des enjeux découlant de la pratique de celles et ceux qui la défendent au quotidien.

Afin de délimiter les limites de l'analyse, il convient dans un premier temps de partir de sa définition légale la plus courante et plus amplement acceptée : celle de la Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen de l'ONU de 1948, qui la désigne comme comprenant « la liberté d'opinion sans ingérence et la liberté de rechercher, de recevoir et de répandre des informations et des idées par quelque moyen d'expression que ce soit et sans considération de frontières » (ONU 1948).

Cette définition permet de souligner le lien très étroit qu'entretient la liberté d'expression avec la liberté de la presse (incluant elle-même la liberté de s'informer et de diffuser l'information). Mais elle est également essentielle à d'autres libertés fondamentales, comme le montre l'illustration du dessinateur et caricaturiste nicaraguayen

PXMolina¹, qui la définit comme inhérente à la liberté de pensée, de conscience et de religion, sans laquelle celles-ci ne pourraient être pleinement réalisées.



Illustration 1 : « Pourquoi la liberté d’expression est-elle si importante ? Demandez-le à ses enfants : Liberté de choix, liberté de religion, liberté économique, liberté numérique, liberté de presse. », <<http://www.confidencial.com.ni/pxmolina>>, 8 septembre 2014)

Cette illustration omet toutefois une autre catégorie de droits, entretenant également un rapport direct avec la liberté d’expression : la liberté d’association, ou liberté de réunion pacifique (dans la sphère privée ou publique), qui permet aux opinions de pouvoir être exprimées librement dans l’espace public, même si ces opinions vont à l’encontre des intérêts des personnes qui détiennent le pouvoir. Ainsi, afin de dresser notre panorama de la liberté d’expression

1. Notamment très actif au sein du média d’opposition en ligne *Confidencial*, Pedro X Molina a reçu de nombreux prix internationaux pour son travail de dénonciation des crimes du régime Orteguiste à travers ses dessins.

en Amérique centrale, puis de tenter d'en dégager ce qu'il révèle de la nature des régimes et des systèmes politiques centraméricains, il semble qu'il faille également traiter plus largement du droit à la protestation sociale, c'est-à-dire d'une liberté d'expression qui concerne surtout la contestation lorsqu'elle se fait publique et visible.

Nous proposons donc de comprendre ici comment la question du droit à la liberté d'expression en Amérique centrale est un point d'entrée qui nous permet de comprendre l'ambivalence du droit en général (entendu comme outil juridique), qui peut être à la fois (1) un instrument de répression par les États autoritaires mais aussi (2) une ressource pour l'action collective dans les luttes sociales. Nous examinerons notamment en quoi la situation de la liberté d'expression permet de conclure au caractère fondamentalement autoritaire des régimes de l'ensemble des pays centraméricains. Dans le cadre de cette contribution, je me concentrerai exclusivement sur les pays du Triangle Nord et le Nicaragua. En effet, le Costa Rica, en raison de ses particularités institutionnelles dans la région, de sa stabilité et de la permanence de garanties démocratiques, demeure une exception régionale dont la situation est difficilement comparable à celle des autres pays. Le propos n'est néanmoins pas d'affirmer que le Costa Rica constitue un lieu exempt de toute contradiction ou répression, mais les enjeux abordés ici se déploient à des degrés moindres dans ce pays.

La première partie de cette réflexion s'attache à offrir un panorama global de la liberté d'expression en Amérique centrale, à l'aide de données chiffrées ainsi que d'exemples parfois plus anecdotiques mais révélateurs, qui soulignent notamment le fossé qui existe entre, d'une part, certaines dispositions légales visant à protéger la liberté d'expression et d'autre part, les pratiques les plus communes.

La seconde partie abordera plus spécifiquement le thème de la criminalisation de la liberté d'expression, c'est-à-dire

une situation de « perversion du droit » (Lefort, 1984) dans laquelle *le* droit est employé pour porter atteinte *aux* droits. Je montrerai en quoi ces phénomènes de répression (extra-légaux et légaux) révèlent très nettement le caractère fondamentalement autoritaire de l'exercice du pouvoir en Amérique centrale, malgré l'apparence démocratique (à des degrés divers) des régimes et des institutions.

Enfin, la troisième partie tentera de montrer comment le droit comme outil juridique peut également être mis au service de la liberté d'expression, en tant qu'elle constitue un droit humain. J'aborderai ainsi rapidement la question plus large des formes diverses et hétérogènes de défense de liberté d'expression, qui passent par l'existence certaine d'une grande liberté de création artistique, celle-ci contrastant de manière frappante avec les libertés réelles existant dans ces pays.

ÉTAT DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION EN AMÉRIQUE CENTRALE EN 2020 : FAIBLE PROTECTION, RÉGLEMENTATION ET RÉPRESSION

Des dispositions légales variables et non intégrales mais existantes

Dans les quatre pays centraméricains considérés (le Guatemala, le Salvador, le Honduras et le Nicaragua), il existe un certain nombre de dispositions légales (conventions internationales, lois fondamentales ou lois secondaires), certes imparfaites et rarement cohérentes, mais dont la fonction est explicitement de protéger formellement les droits et en particulier la liberté d'expression et d'association.

Au niveau international d'abord, ces quatre États ont signé et ratifié les principaux accords internationaux en la matière, en particulier les textes fondateurs tels que la Déclaration universelle des droits de l'homme de l'organisation des Nations Unies (ONU) de 1948, le Pacte relatif aux

droits civils et politiques de 1966 et, au niveau interaméricain, la Convention interaméricaine des droits de l'homme de 1969 de l'Organisation des États Américains (OEA) ; mais également des textes plus récents et spécifiques, élaborés au sein de ces mêmes organisations internationales².

En outre, au niveau national, ces droits sont explicitement garantis par les Constitutions (Assemblée Constituante du Guatemala, 1983 ; Assemblée Constituante du Honduras, 1982 ; Assemblée Législative du Salvador, 1982 ; Assemblée Nationale du Nicaragua, 1987). Ces principes fondamentaux se traduisent également enfin en lois spécifiques, notamment en « Lois d'accès à l'information publique », qui datent respectivement pour le Honduras de 2006 (Congrès National du Honduras, Décret n° 170, 2006), pour le Nicaragua de 2007 (Assemblée Nationale du Nicaragua, Loi n° 621, 2007) pour le Guatemala de 2009 (Congrès de la République, Décret n° 57, 2008) et enfin pour le Salvador de 2011 (Assemblée législative du Salvador, Décret n° 534, 2011). Ces corpus prévoient globalement que les personnes qui le demandent puissent avoir accès à l'information publique, la protection des données personnelles des individus détenues par l'État, et la possibilité pour ces dernières de les consulter, et enfin des mesures qui permettent d'accroître la transparence de l'administration publique vis-à-vis des citoyens.

Néanmoins, certains textes ultérieurs entrent en contradiction directe avec les principes et les mécanismes prévus par ces dispositions, ce qui ajoute une difficulté supplémentaire à leur protection, puisqu'en plus d'être bafoués en pratique, les restrictions et les atteintes à la liberté d'expression deviennent officiellement légales. Cette

2. Pour le détail de ces textes et les pays signataires, voir notamment (pour l'ONU) : <<https://www.ohchr.org/fr/professionalinterest/pages/coreinstruments.aspx>>, et (pour l'OEA) : <<http://www.oas.org/fr/cidh/mandato/documentosdebase.asp>>.

dimension contradictoire de l'usage de la loi comme facteur de violations des droits sera développée plus loin.

Le fossé entre la loi et les pratiques : la multiplicité et la permanence de formes « illégales » de menaces

La liberté d'expression est donc mal protégée par la loi et l'État lui-même, voire est souvent la cible des agents qui contrôlent l'État, ce dernier devenant le responsable des violations du droit à la liberté d'expression. Il convient alors de distinguer deux modalités d'atteinte à la liberté d'expression auxquelles sont confrontés les individus qui l'exercent et la défendent. La première est extra-légale. Ces actes peuvent en effet être le fait de groupes criminels non directement liés à l'État, ou relever de la responsabilité d'agents de l'État. Parmi ces pratiques illégales figurent les menaces, le harcèlement, les atteintes à l'intégrité physique (par exemple les enlèvements ou les tortures, pouvant aller jusqu'à l'assassinat), ou encore les effractions illégales et les vols, englobés plus généralement dans la catégorie de « dommages à la propriété privée ».

Ce qui caractérise ces pratiques, c'est qu'elles sont théoriquement punies par la loi. Généralement néanmoins, les responsables de ces actes jouissent d'une grande impunité, voire d'un soutien direct des autorités. En Amérique centrale, ces phénomènes sont particulièrement récurrents, et ils font partie intégrante de la stratégie des États pour limiter la liberté d'expression et plus généralement les droits humains. Malgré la validité de ce constat au niveau de l'ensemble des pays concernés, les situations peuvent varier notablement d'un espace à l'autre. Afin de préciser ce panorama, il convient donc de citer un certain nombre de statistiques récentes étant représentatives de ces tendances et de la situation propre à chaque pays. Les dates et les données diffèrent également en fonction des sources, et ne sont pas harmonisées sur l'ensemble de l'isthme, puisque

les organismes chargés de produire ce genre de données ne disposent pas nécessairement des mêmes capacités ou ressources.

Le Guatemala représente le pays où l'on constate en moyenne et sur la durée le plus grand nombre d'agressions et de meurtres de défenseurs des droits humains et de journalistes de la région. En 2019 par exemple, l'organisme Global Witness a recensé 15 meurtres et un total de 494 agressions contre des défenseurs des droits humains. Au premier semestre 2020, 677 agressions et 10 meurtres ont été enregistrés (Global Witness, 2020). En ce qui concerne les journalistes, selon les rapports relevés par la Commission sur la Liberté d'expression de l'association de journalistes du Guatemala, au cours de l'année 2020, un total de 149 agressions de communicants ont été enregistrées (Prensa Comunitaria, 2021). Le pays se situe de ce point de vue à la 116^e position sur 179 pays pour la liberté de la presse, selon le classement de Reporters Sans Frontières de 2020.

Si au Salvador, malgré l'image d'un pays particulièrement violent du fait des taux d'homicides très élevés du pays (Banque Mondiale 2018), la situation est préoccupante – notamment du fait du contexte actuel lié à la présidence de Nayib Bukele – les agressions demeurent moins nombreuses. Ces chiffres sont toutefois à relativiser puisque le Salvador compte une population nettement moins importante (environ 6,5 millions d'habitants contre 16,6 au Guatemala) et un total en hausse constante depuis quelques années de 173 agressions contre des journalistes et des défenseurs des droits humains enregistrées dans la première partie de l'année 2021, contre 125 pour l'ensemble de l'année 2020 et 73 l'année précédente (Nalvarte, 2021). Le pays occupe ainsi la 76^e position sur 179 au classement RSF (voir Tableau 1). Les journalistes insistent particulièrement sur l'aggravation récente de la situation, marquée par la multiplication des attaques verbales et une

stigmatisation constante de la part des autorités et particulièrement du président. La Commission Interaméricaine des droits humains (CIDH) est allée jusqu'à accorder des mesures de protection à 34 journalistes du média d'investigation *El Faro* en janvier 2021 (SIP, 2021).

Au Honduras, les chiffres disponibles sont moins systématiques qu'au Guatemala et au Salvador, notamment du fait de la difficulté d'exercer ce travail dans le contexte politique et – plus prosaïquement – sécuritaire du pays. Il est néanmoins possible d'affirmer que les attaques et les disparitions de personnes, qu'il s'agisse de journalistes ou de défenseurs des droits humains, y sont également très fréquentes (ERMADHC, 2020). Au niveau de la liberté de la presse, le pays obtient une place encore plus basse que le Guatemala, puisqu'il occupe la 148^e position sur 179 (voir Tableau 1). Depuis 2001, le nombre de journalistes assassinés est porté à 85, le dernier en date ayant eu lieu en septembre 2020, de Luis Almeyda, un journaliste indépendant, alors même que ce dernier avait déposé plus de dix plaintes pour menaces de mort auprès de la police (RSF, 2020). Les exemples récents suivants sont révélateurs de la gravité et de l'ampleur du problème : la disparition de quatre leaders Garifunas³ (Milton

-
3. Les Garifunas sont descendants d'Africains déportés dans les Caraïbes et du peuple autochtone Arawak, originaire de l'île de Saint-Vincent dont plusieurs milliers furent déportés en Amérique centrale au XVIII^e siècle. Ils sont aujourd'hui majoritairement présents sur la côte Caraïbe hondurienne, ainsi qu'au Guatemala, au Nicaragua, au Belize et à Saint Vincent, et forment également une communauté importante aux États-Unis. Les Garifunas, à l'instar de l'ensemble des Peuples autochtones et des populations afro-descendantes d'Amérique centrale, souffrent de discrimination et d'une forte marginalisation au sein de la politique traditionnelle de ces pays. La politisation des identités autochtones, entamée dès les années 1980, connaît depuis plus de vingt ans un dynamisme grandissant et a permis la reconnaissance de certains droits, notamment au niveau international. Néanmoins dans les faits

Joel Martínez Álvarez, Suami Aparicio Mejía García, Gerardo Misael Trochez Calix et Albert Snaider Centeno Thomas) en 2020 (AI, 2020), l'assassinat de militants écologistes et de personnes liées à la défense de la nature et des biens communs la même année (Marvin Damián Castro, José Antonio Teruel et Arnold Joaquín Morazán Erazo) et enfin l'assassinat de Scarleth Campbell, célèbre défenseuse des droits des femmes transgenre (Front line defenders, 2020, A).

Enfin, au Nicaragua, depuis 2018 et l'escalade de la violence répressive de la part d'un gouvernement manifestement tyrannique, plus de 2400 attaques contre des journalistes ont été reportées, sans même inclure les agressions perpétrées contre les « défenseurs des droits » (Días López, 2021). Parmi celles-ci, on peut en particulier rappeler les différentes attaques et confiscations de locaux qui ont été relayées dans la presse internationale, telles que celles des programmes *Esta Semana* et *Esta noche*, et du média digital *Confidencial*, connus pour leur position anti-régime (Fernández, 2021). Le contexte autoritaire de plus en plus verrouillé du Nicaragua rend les données et informations relatives à ces agressions, menaces, confiscations etc., difficiles à estimer exactement, puisque les organisations qui se consacrent à la collecte et la publication de ce type de données subissent des menaces et des agressions de la part du gouvernement. C'est notamment le cas de la Fondation Violeta Barrios de Chamorro, dont les locaux ont été mis à sac et le matériel saisi, et la structure privée récemment de sa personnalité juridique. Plusieurs de ses membres ont été accusés de blanchiment d'argent et sont détenus illégalement depuis plusieurs mois (Enríquez, 2021). En 2021, après la fermeture d'un nombre important d'organisations qui étaient parvenues à maintenir leurs activités, c'est le quotidien *La Prensa* qui s'occupe de centraliser

(et comme dans l'intégralité des Amériques) les communautés autochtones continuent à ne pas bénéficier des mêmes droits ni des mêmes conditions de vie que les autres citoyens.

ces informations et a enregistré 53 cas d'agressions pour le premier trimestre 2021 (Días López, 2021). Le Nicaragua occupe ainsi la 117^e position sur 179 au sein du classement RSF (voir Tableau 1).

Comme mentionné précédemment, ces actes n'émanent pas toujours d'acteurs directement liés à l'État ; ils peuvent être le fait de groupes criminels, par exemple lorsque des journalistes enquêtent sur leurs activités illégales (ERMADHC, 2020). Mais l'impunité dans ces cas demeure très élevée, c'est-à-dire que le fait de ne pas trouver le responsable d'une attaque ou d'un meurtre constitue la règle et non l'exception. Au Honduras, par exemple, le taux d'assassinats non résolus est estimé à environ 90 % (Bow, 2016). Dans le cas d'El Salvador, comme évoqué précédemment, l'attitude violente envers les journalistes et/ou les défenseurs peut être encouragée par des déclarations officielles sans être nécessairement le fait direct de personnes au service de l'État. Dans le cas du Nicaragua, en revanche, c'est bien le pouvoir qui est directement responsable de l'immense majorité des atteintes à la liberté d'expression, d'information, et de réunion.

Pays	Position	Score
Costa Rica	7	10,53
El Salvador	74	19,70
Panamá	76	29,78
Guatemala	116	35,74
Nicaragua	117	35,81
Honduras	148	18,92

Tableau 1 : « Classement de la liberté de la presse dans les pays centraméricains 2020 », *Informe Centroamericano sobre Derechos Humanos y Conflictividad Social 2019-2020* (Décembre 2020) avec des données de Reporters Sans Frontières.

Si elles sont nombreuses et constituent tout à la fois de graves menaces à la liberté d'expression et des

facteurs importants de la piètre qualité du respect des droits humains en Amérique centrale, ces formes de menaces « extra-légales » qui pèsent sur les défenseurs des droits et les journalistes en Amérique centrale ne constituent qu'une partie de la stratégie de répression par les États de la liberté d'expression. En effet, la seconde forme de répression consiste en l'inscription des actes de répression dans un cadre légal, qui représente alors une forme de ce que Claude Lefort nomme une « perversion du droit » (1984). Cette perversion est notable lorsqu'au lieu de protéger les droits humains, comme le suppose la vision du droit selon une conception libérale de la démocratie telle que promue par la majorité des démocraties contemporaines, celle-ci sert à les réprimer. L'ensemble de ces mécanismes de perversion de la loi peuvent être désignés comme des actes de « criminalisation » de la liberté d'expression et plus largement, de la défense des droits.

PRATIQUES DE « PERVERSION DE LA LOI » :
LA CRIMINALISATION DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION EN
AMÉRIQUE CENTRALE

Les différentes formes de criminalisation

La criminalisation au sens strict renvoie à une pratique du domaine judiciaire qui attribue une dimension illégale ou criminelle à un acte qui n'était précédemment pas considéré comme tel. Relativement à la liberté d'expression et de protestation publique, cela signifie que les pratiques liées à la revendication des droits et des libertés, fondées sur le droit à la liberté d'expression et d'association, deviennent illégales, car elles menacent prétendument l'ordre et la sécurité : le processus de criminalisation rend l'État coupable de graves violations des droits humains, tout en respectant formellement, et en apparence seulement, la loi.

La criminalisation fait partie des stratégies répressives « imposées pour contrôler les actions considérées comme “déviantes” et implique donc une violence physique et symbolique dans un but de surveillance et de sanctions sélectives afin d’adopter un contrôle social sur certaines personnes, groupes ou territoires » (Torres Hernández, 2019 : 74). Ce phénomène n’est bien entendu pas spécifique à l’Amérique centrale, ni même à l’Amérique latine, et il a fait l’objet de plusieurs études au sein de la littérature scientifique – notamment dans la région – qui s’intéresse à ses dimensions comme à ses causes (Torres Hernández, 2019; Bastos, 2017 ; Doran, 2015 ; Peñafiel, 2015) et ce qu’il révèle de la nature des régimes nouvellement démocratiques et de la permanence d’*habitus* autoritaires dans l’ensemble de la région (Bataillon, 2020 ; Moallic, 2020 ; Lacombe, 2018).

Les mécanismes de criminalisation peuvent être divisés en deux catégories (Torres Hernández, 2019 : 74). La première n’est pas judiciaire à proprement parler, puisqu’elle passe davantage par une stratégie médiatique. Il s’agit d’une forme de stigmatisation qui est réalisée en présentant les personnes concernées comme des criminels potentiels, en délégitimant le travail de défense à travers les médias et les réseaux sociaux, favorisant ainsi une sanction sociale. Cette image négative, source de stigmatisation, s’observe dans la manière dont les médias rendent compte des protestations sociales, notamment « en occultant leurs motivations, la légitimité des revendications et en mettant l’accent sur les formes plus ou moins violentes d’expression du mécontentement social » (Korol et Longo, 2009 : 63).

Le second mécanisme de criminalisation passe par un processus de judiciarisation de ces actes à proprement parler. Il consiste à les associer à un délit qui peut être officiellement politique comme le terrorisme, les réunions et manifestations illégales (par exemple, représenter une menace pour l’ordre institutionnel ou l’ordre public). Mais il peut aussi passer par de simples accusations de droit commun, comme

le blanchiment d'argent qui est un motif d'arrestation et d'emprisonnement récurrent utilisé contre les opposants nicaraguayens exerçant leur métier dans des organisations recevant des fonds de la coopération internationale.

De manière plus extrême, cela peut également se manifester par la création de corpus législatifs spécifiques qui fixent et rendent systématique la criminalisation de certains groupes et certaines activités, là encore avec l'objectif de rendre illégales la diffusion d'information et l'action politique. Les exemples concrets qui illustrent la prégnance de ces stratégies sont nombreux.

De multiples exemples récents qui illustrent les stratégies de criminalisation de la défense de la liberté d'expression et de l'action collective en Amérique centrale

Au Salvador, le plus visible actuellement se rapporte à la première « étape » de la stratégie de criminalisation des autorités nationales, à savoir la stigmatisation des défenseurs des droits humains et des journalistes, que l'on peut notamment retrouver sur le compte Twitter très actif et très suivi du Président Bukele. Depuis peu, ce dernier a accentué cette attitude puisqu'il a commencé à exercer des pressions sur le Ministère public afin d'instaurer des poursuites contre les journalistes et les médias, en particulier le média *El Faro*, particulièrement critique du pouvoir et qui demeure le seul média d'investigation à proprement parler du pays (avec la Revue *Factum*, dont elle émane).

Au Guatemala, le cas récent d'Anastasia Mejía Tiriquiz, une journaliste autochtone, illustre très nettement le processus de poursuite en se fondant sur de fausses accusations, consistant à accuser la personne des événements qu'elle rapporte et contribue à faire connaître. Elle a en effet été poursuivie pour les crimes de sédition, d'incendie criminel et de coups et blessures, au moment de couvrir une manifestation d'hommes d'affaires contre un maire dans le nord

du Guatemala, qui s'est soldée par l'incendie de matériel et de mobilier de bureau ainsi par que le pillage des locaux. En retransmettant les images de ces événements sur le média auquel elle appartient, Xolabaj Radio, elle s'est fait accuser d'en être responsable. Anastasia Mejía est connue pour son activité de dénonciation des cas de corruption et d'irrégularités concernant la gestion de la municipalité de Joyabaj, dans le Quiché. La procédure judiciaire mise en place par les autorités guatémaltèques a été entachée d'irrégularités, puisque Anastasia Mejía est restée plus d'un mois en détention provisoire dans le centre de Quetzalténango où elle était emprisonnée. Elle n'a pas eu la possibilité de se défendre légalement, depuis la date de son arrestation jusqu'au moment de sa première audience, alors même que l'article 9 de la Constitution guatémaltèque établit que toute première audition devant un ou une juge doit avoir lieu un maximum de 24 heures après l'arrestation. Depuis le 29 octobre, elle est assignée à résidence après avoir payé une caution de 2500 dollars, toujours poursuivie pour « sédition et attaque aggravée » tandis que les accusations de vol avec circonstances aggravantes ont été abandonnées du fait d'un manque de preuves (Front line defenders, 2020, B). Toutes les charges qui pesaient sur elles ont finalement été abandonnées le 3 septembre 2021 (FIJ, 2021).

Le même mois, le journaliste d'investigation Sonny Figueroa a été arrêté pour trouble à l'ordre public, battu et faussement accusé de corruption. Contrairement à Anastasia Mejía, ce cas ayant été très médiatisé, il a permis au défenseur d'être libéré rapidement (Castañeda, 2020). Ce ne sont là que quelques-uns des nombreux cas au Guatemala qui visent les leaders sociaux et les journalistes qui luttent notamment contre la corruption et/ou sont impliqués dans des conflits liés à des projets extractivistes. Comme ce type de conflit se produit surtout dans les zones rurales, où vivent les communautés autochtones, ces dernières sont en moyenne davantage victimes de ce type de répression

(ERMADHC, 2020). Une déclaration du président Giamattei est à ce titre particulièrement représentative de son attitude à l'égard de la liberté d'expression dans le pays, lorsqu'il a affirmé le 21 mars 2020, en abordant la question du couvre-feu qui serait imposé la semaine suivante : « Je souhaiterais imposer un couvre-feu également aux médias, mais ce n'est pas possible » (López, 2020).

Au Honduras, la criminalisation touche également de manière plus aiguë les « défenseurs du territoire » et les journalistes qui couvrent ce type d'événement. Le cas de Berta Cáceres est à cet égard particulièrement emblématique, mais il n'est qu'un « épisode » parmi d'autres d'une attitude générale des autorités à la tête d'un pays de plus en plus étroitement lié au crime organisé, dont la « narco-politique » en croissance exponentielle est l'expression la plus significative (Vásquez, 2020).

Au Nicaragua et au Honduras, en plus d'accuser individuellement les journalistes et les défenseurs des droits humains de constituer des menaces à l'ordre public, il existe une tendance à promulguer des lois spécifiques pour ajouter des outils à l'appareil répressif légal de l'État, qui viennent contredire les lois de protection des droits humains déjà en place. En effet, au Honduras, la réforme du Code pénal est accusée par plusieurs associations de journalistes ainsi que par des représentants d'organisations internationales de criminaliser la pratique du journalisme et de limiter le droit à l'information et la liberté d'expression. Les articles 229, 230 et 231, en particulier, criminalisent la diffamation et l'injure, ce qui restreint la liberté d'expression et d'opinion car, selon la Commission Interaméricaine des Droits de l'homme (CIDH), « ils se prêtent à des abus comme moyen de faire taire les idées et les opinions, en réprimant le débat critique » (Artículo 19, 2020). De même, les réformes permettent une criminalisation accrue de la protestation, avec des définitions vagues et sujettes à des interprétations faciles par le personnel judiciaire des infractions pénales

de « réunions et manifestations illégales », « association de malfaiteurs », « troubles à l'ordre public » et « association terroriste » (*Ibid.*).

Au Nicaragua, la tendance est encore plus accentuée, ce qui révèle assez clairement le caractère totalitaire du projet politique du pouvoir. La récente « Loi sur la cybercriminalité », promulguée en octobre 2020, est également un parfait exemple de ce type de mesure : l'article 30 y prévoit en effet des peines de prison pour celles et ceux qui diffusent de fausses nouvelles sur les réseaux sociaux. Les organisations internationales l'ont ainsi qualifiée de « goutte d'eau qui fait déborder le vase de la censure qui sévit au Nicaragua » (Belchi, 2020). Celle-ci stipule que « Quiconque, en utilisant les technologies de l'information et de la communication, publie ou diffuse des informations fausses et/ou déformées qui provoquent l'alarme, la peur ou l'inquiétude de la population, d'un groupe ou d'un secteur de celle-ci, d'une personne ou de sa famille, sera puni de deux à quatre ans de prison et de 300 à 500 jours d'amende » (Assemblée Nationale du Nicaragua, Loi n° 1042, 2020). Elle prévoit également des peines de cinq à neuf ans d'emprisonnement pour la publication de fuites d'informations sur le gouvernement. Un autre article controversé, l'article 39, prévoit que le gouvernement peut obliger les fournisseurs de services Internet au Nicaragua à « collecter, extraire ou enregistrer les données relatives à un utilisateur, ainsi que le trafic de données en temps réel, par l'application de mesures technologiques » (*Ibid.*). La juriste et ex-magistrate de la Cour suprême Vilma Núñez, dissidente sandiniste depuis le début des années 1990 et présidente du Centre nicaraguayen des droits humains (Cenidh), estime que cette loi « établit *de facto* des structures et des mécanismes d'espionnage » (Miranda, 2020).

De plus, le gouvernement a promulgué la « Loi sur les agents étrangers », qui bloque les financements et les dons internationaux destinés à la société civile, aux ONG, aux

journalistes et, en particulier, aux opposants, afin de limiter leurs activités d'organisation politique (Assemblée Nationale du Nicaragua, Loi n° 1040, 2020). En réalité, cette loi ne fait que confirmer une tendance déjà bien visible du gouvernement Ortega à centraliser tout financement provenant de l'étranger depuis sa seconde arrivée au pouvoir en 2006.

Enfin, une troisième mesure juridique a été approuvée au même moment : elle prévoit l'introduction de la prison à vie pour « punir les crimes de haine », alors que la prison à vie est censée être illégale dans le système judiciaire nicaraguayen, puisque la Constitution empêche les peines de plus de 30 ans. Le projet consiste donc à faire approuver un amendement constitutionnel (EFE, 2021). Dans les faits, plusieurs prisonniers politiques avaient déjà été condamnés à des peines de prison dépassant les 200 ans de prison, comme le leader paysan Medarno Mairena.

Cette rapide évocation de ces différentes manifestations des stratégies de criminalisation de la part des États centra-méricains du Triangle nord (et le Nicaragua) montre que leur manière d'agir vis-à-vis de la liberté d'expression révèle leur caractère autoritaire, alors même qu'il se réclament de la démocratie. Dans le meilleur des cas, ces régimes se limitent en réalité à garantir une démocratie « minimale », purement procédurale (par opposition à substantielle, voir Habermas, 1997), où seules les élections sont respectées et où les droits humains se réduisent généralement à un usage principalement rhétorique.

Les formes d'opposition sont néanmoins multiples, du fait de l'adhésion (formelle) d'une grande partie de la société à la rhétorique des droits humains, et passent généralement par le rappel de la liberté d'expression en tant que droit humain. Si la loi peut représenter en Amérique centrale un outil entre les mains de pouvoirs autocratiques, pour criminaliser et réprimer, le discours des droits humains permet néanmoins à plusieurs secteurs de donner une légitimité

supplémentaire aux luttes pour la liberté d'expression, en l'ancrant dans un universalisme valorisé notamment au niveau international.

DÉFENDRE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION EN TANT QUE DROIT HUMAIN : RECOURS JURIDIQUES ET CRÉATIFS

Recours juridiques pour la défense de la liberté d'expression : utiliser la loi malgré un caractère essentiellement performatif

De nombreux journalistes se considèrent *de facto* comme des défenseurs des droits humains : par exemple, Sonny Figueroa a déclaré après son arrestation : « Je me considère comme un défenseur des droits humains, nous travaillons constamment avec des groupes de défense des droits humains pour défendre le droit à l'information, à la liberté d'expression » (HCDH, 2021). En effet, ce discours a acquis une légitimité telle que le fait de souligner à propos de la liberté d'expression qu'il s'agit d'un droit humain permet (1) une forme de convergence des luttes : puisque tout le monde se bat pour le même objectif de respect de ces droits, cela permet d'unir une opposition démocratique par ailleurs très fragmentée, et des groupes qui ne partagent pas nécessairement toujours les mêmes valeurs et objectifs politiques ; (2) une légitimité au niveau international, qui permet également de rendre ce type d'événements visibles dans les médias internationaux, et d'exercer une forme de pression sur les gouvernements répressifs ou autoritaires ; (3) la possibilité de porter des cas spécifiques devant des organisations internationales, principalement le système interaméricain de défense des droits humains (constitué par la CIDH et la Cour interaméricaine, CoIDH). En effet, depuis la construction du système interaméricain dans les années 1960, 6 décisions de la Cour ou de la CIDH ont porté sur la liberté d'expression et de protestation contre

l'État du Guatemala, 3 contre l'État du Honduras et 1 contre l'État du Salvador (OEA, 2020).

Outre le recours aux organisations internationales, souvent critiqué pour la durée de leurs procédures, et malgré le manque de confiance des organisations et des journalistes dans les institutions et les systèmes judiciaires de leurs pays, ces acteurs continuent de mobiliser le droit national comme l'une des ressources pour défendre la liberté d'expression. Les institutions les plus interpellées sont les Cours constitutionnelles.

Au Guatemala, le 3 avril 2020, un groupe de journalistes et de défenseurs des droits humains, membres de l'Association des journalistes du Guatemala, *Prensa Comunitaria*, et d'autres médias (*Factor 4*, *Artículo 35*, *Cooperativa y Fundación L'Olivera*, *Centro Civitas*, *La Hora*, La Commission internationale de juristes et la Fédération guatémaltèque des écoles de radio) ont présenté un mémoire d'*amicus curiae*⁴ à la Cour constitutionnelle du Guatemala sur la « limitation du droit à la liberté d'expression pendant l'état d'urgence », en relation avec le recours en *amparo*⁵ présenté par le procureur des droits humains à la même cour. Dans ce document, ils ont exprimé leur inquiétude quant à l'utilisation de la pandémie comme prétexte pour limiter la liberté d'expression, la nécessité de protéger les journalistes

-
4. Un *amicus curiae* (en latin « ami de la cour ») est une personnalité ou un organisme qui n'a pas de relation directe avec les protagonistes d'une affaire judiciaire, et qui offre à un tribunal des informations pouvant l'aider à trancher, sous la forme d'un mémoire, d'un témoignage non sollicité par une des parties, ou d'un document traitant d'un sujet en rapport avec le cas.
 5. L'*amparo* est un mécanisme juridique surtout présent dans le droit du monde hispanophone qui permet aux particuliers d'exercer une requête directe en contrôle de constitutionnalité. Il constitue un moyen de recours direct contre les actes juridictionnels nourrissant la quasi-totalité des contentieux constitutionnels en Amérique latine.

afin qu'ils puissent effectuer leur travail sans pression, les contradictions de la loi sur l'ordre public avec le droit international des droits humains, ainsi que le manque de respect des critères de nécessité, de proportionnalité et de légitimité pour déclarer une limitation de la liberté d'expression.

Un autre exemple est celui du Nicaragua où, malgré le démantèlement progressif d'institutions déjà fragiles, les jeudi 3 et vendredi 4 décembre 2020, des organisations et des activistes du Mouvement féministe nicaraguayen ont déposé des recours devant la Cour suprême de justice pour inconstitutionnalité de la loi sur la réglementation des agents étrangers (Castillo, 2020). Si ces actions ont peu de chance d'aboutir au sein du système juridique, et encore moins sur le plan politique, elles révèlent la volonté de certains mouvements de s'inscrire dans la défense d'une forme de légalité nécessaire au respect des principes d'un État de droit.

Au-delà de la loi : créativité des formes de défense de la liberté d'expression

Au-delà des instruments juridiques eux-mêmes, il existe par ailleurs des moyens de lutter et de « faire de la politique » de manière innovante, y compris à travers diverses expressions artistiques. Bien que les États d'Amérique centrale ne garantissent ni la liberté d'expression ni la liberté de création, les sociétés civiles, les journalistes et les artistes continuent de déployer diverses formes de participation et des manières non conventionnelles d'exercer leur citoyenneté. Avril 2018 au Nicaragua a, par exemple, à cet égard constitué un moment de grande production artistique sur de nombreux supports différents (chansons, photos, peintures, graphismes, performances...) qui ont eu une audience et une diffusion sans précédent grâce à internet et aux réseaux sociaux. Les articles qui composent ce volume témoignent ainsi plus généralement mais aussi de manière

plus variée et complexe de ces libertés d'expression et de création en Amérique centrale, bien qu'elles soient loin d'être encouragées par les pouvoirs en place.

CONCLUSION

L'état de la liberté d'expression dans l'isthme centraméricain demeure très préoccupant, et les dernières données semblent confirmer que la crise sanitaire aggrave les tendances observées ces dernières années.

La question de la liberté d'expression nous permet de montrer le contraste très important qui existe dans les pays d'Amérique centrale entre la forme de gouvernement des dirigeants – qui est autoritaire voire tendant à une forme de totalitarisme dans le cas du Nicaragua – et les aspirations des citoyens, ainsi qu'avec la grande créativité dont témoignent plusieurs individus et secteurs opposants de ces sociétés, qui ne sont pas nécessairement majoritaires mais qui ont une nouvelle visibilité permise par les nouvelles technologies de l'information et de la communication.

La question de la liberté d'expression nous permet également de découvrir le statut ambivalent du droit dans des sociétés où il est très souvent utilisé par les autorités comme des instruments qu'ils peuvent adapter à leur guise : il ne constitue pas un foyer de légitimité détaché du pouvoir et l'on retrouve là encore le dicton populaire datant de l'époque coloniale « *La ley se acata pero no se cumple* ».

En réalité, comme l'art, le droit possède une dimension performative, c'est-à-dire que les acteurs centraméricains le mobilisent parce qu'ils savent qu'il jouit d'un pouvoir symbolique important, mais il ne se traduit pas en une continuité administrative, elle-même propre aux pays européens ou nord-américains.

BIBLIOGRAPHIE

- AMNESTY INTERNATIONAL. « Des militantes autochtones sont toujours portées disparues au Honduras ». 2020. En ligne : <<https://amnistie.ca/participer/2020/honduras/des-militantes-autochtones-sont-toujours-portees-disparues-au-honduras>> [consulté le 26/09/2021].
- ARTÍCULO 19. « Honduras: Nuevo Código Penal exhibe a un Estado que criminaliza la libertad de expresión y el acceso a la información ». 2 mai 2020. En ligne : <<https://articulo19.org/honduras-nuevo-codigo-penal-exhibe-a-un-estado-que-criminaliza-la-libertad-de-expresion-y-el-acceso-a-la-informacion/>> [consulté le 25/05/2021].
- ASSEMBLÉE CONSTITUANTE DU GUATEMALA. « Constitución Política de la República de Guatemala ». 1983, dernière réforme 1993. En ligne : <https://www.oas.org/dil/esp/Constitucion_Guatemala.pdf> [consulté le 20/05/2021].
- ASSEMBLÉE CONSTITUANTE DU HONDURAS. « Constitución de la República de Honduras ». 1982, dernière réforme 2021. En ligne : <https://www.tsc.gob.hn/biblioteca/index.php/leyes/177-constitucion-de-la-republica-de-honduras> [consulté le 20/09/2021].
- ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE DE LA RÉPUBLIQUE DU SALVADOR. « Constitución de la República ». 1983, dernière réforme 19 juin 2014. En ligne : <<https://www.asamblea.gob.sv/sites/default/files/documents/decretos/EA1C26BE-E75B-4709-98AB-8BC6CA287232.pdf>> [consulté le 13/05/2021].
- ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE DE LA RÉPUBLIQUE DU SALVADOR. « Ley de acceso a la información pública ». Décret n°534, 8 avril 2011. En ligne : <<https://www.asamblea.gob.sv/sites/default/files/documents/decretos/FA6EB5A8-D51F-4190-A90F-0FA65913525A.pdf>> [consulté le 26/09/2021].
- ASSEMBLÉE NATIONALE DU NICARAGUA. « Constitución Política de la República de Nicaragua, 1987. Texto íntegro con reformas incorporadas a 2014 ». 10 février 2014. En

ligne : <<https://www.asamblea.gob.ni/assets/constitucion.pdf>> [consulté le 20/05/2021].

ASSEMBLÉE NATIONALE DU NICARAGUA. « Ley de acceso a la información pública, Ley no. 621, aprobada el 16 de mayo de 2007 ». *La Gaceta, Diario Oficial*, n°118, 22 juin 2007. En ligne : <[http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/\(\\$All\)/675A94FF2EBFEE9106257331007476F2](http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/($All)/675A94FF2EBFEE9106257331007476F2)> [consulté le 26/09/2021].

ASSEMBLÉE NATIONALE DU NICARAGUA. « Ley especial de ciberdelitos, Ley no. 1042, aprobada el 27 de octubre de 2020 », *La Gaceta, Diario Oficial*, n°201, 30 octobre 2020. En ligne : <<http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/803E7C7FBCF44D7706258611007C6D87?OpenDocument>> [consulté le 27/09/2021].

ASSEMBLÉE NATIONALE DU NICARAGUA. « Ley de regulación de agentes extranjeros, Ley no. 1040 aprobada el 15 de octubre de 2020 ». *La Gaceta, Diario Oficial*, n°192, 19 octobre 2020. En ligne : <<http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/9e314815a08d4a6206257265005d-21f9/3306286cd4e82c5f06258607005fdf6b?OpenDocument>> [consulté le 26/09/2021].

BANQUE MONDIALE. « Données 2018 ». En ligne : <<https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?locations=SV>> [consulté le 26/09/2021].

Santiago BASTOS. « El juicio a las autoridades comunitarias del norte de Huehuetenango: defensa del territorio y criminalización ». *Revista Eutopía*, n°4, 2017, p. 179-191.

Gilles BATAILLON. « Présentation ». *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 116, n°1, 2020, p. 5-9.

Antoni BELCHI. « Organizaciones periodísticas alertan que Nicaragua pretende “criminalizar la libertad de expresión” con nueva ley ». *Voz de América*, 29 septembre 2020. En ligne : <https://www.vozdeamerica.com/a/centroamerica_organizaciones-ortega-criminalizar-libertad-expresion-ley/6068270.html> [consulté le 12/05/2021].

- Juan Carlos Bow. « Crímenes sin castigo en Honduras ». *La Prensa*, 2 avril 2016. En ligne : <<https://www.laprensa.com.ni/2016/04/02/reportajes-especiales/2011611-crime-nes-sin-castigo-en-honduras>> [consulté le 24/05/2021].
- José Miguel CASTAÑEDA. « Periodista narra los detalles de su detención por parte de la PNC ». *Soy 502*, 12 septembre 2021. En ligne : <https://www.soy502.com/articulo/periodista-cuenta-detalles-detencion-63338> [consulté le 21/05/2021].
- Gabriela CASTILLO. « Movimiento Autónomo de Mujeres recurre por inconstitucionalidad contra Ley de Agentes Extranjeros ». *Artículo 66*, 1^{er} décembre 2020. En ligne : <<https://www.articulo66.com/2020/12/01/mam-recurso-inconstitucionalidad-ley-de-agentes-extranjeros-nicaragua/>> [consulté le 26/09/2021].
- CONGRÈS NATIONAL DU HONDURAS. « Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública », Décret n°170-2006, *La Gaceta, Diario Oficial*, 30 décembre 2006. En ligne : <https://www.tsc.gob.hn/web/leyes/Ley_de_Transparencia.pdf> [consulté le 26/09/2021].
- CONGRÈS DE LA RÉPUBLIQUE DU GUATEMALA. « Ley de acceso a la información pública », Décret n°57, 2008, 22 octobre 2008. En ligne : <https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_gtm_acceso.pdf> [consulté le 26/09/2021].
- Karen DÍAZ LÓPEZ. « Casi 2400 violaciones a la libertad de prensa perpetradas por el régimen orteguista desde abril 2018 ». *La Prensa*, 3 mai 2021. En ligne : <<https://www.laprensa.com.ni/2021/05/03/politica/2818251-casi-2400-violaciones-a-la-libertad-de-prensa-perpetradas-por-el-regimen-orteguista-desde-abril-2018>> [consulté le 26/09/2021].
- Marie-Christine DORAN. « La criminalisation de l'action collective dans la crise actuelle des droits humains en Amérique latine ». *Revue québécoise de droit international*, Hors-série « L'État de droit en Amérique latine et au Canada », mars 2015, p. 221-246.

- EFE. « Parlamento instaura la prisión perpetua para “crímenes de odio” en Nicaragua ». *Swissinfo*, 19 janvier 2021. En ligne : <<https://www.swissinfo.ch/spa/nicaragua-justicia-parlamento-instaura-la-prisi%C3%B3n-perpetua-para-cr%C3%ADmenes-de-odio--en-nicaragua/46298232>> [consulté le 21/05/2021].
- Octavio ENRÍQUEZ. « Régimen acusa a exfuncionarios de la Fundación Violeta Barrios y al director de *Confidencial* ». *Confidencial*, 24 août 2021. En ligne : <<https://www.confidencial.com.ni/nacion/regimen-acusa-a-exfuncionarios-de-la-fundacion-violeta-barrios-y-al-director-de-confidencial/>> [consulté le 13/09/2021].
- EQUIPO REGIONAL DE MONITOREO Y ANÁLISIS DE DERECHOS HUMANOS EN CENTROAMÉRICA (ERMADHC). *Informe Centroamericano sobre Derechos Humanos y Conflictividad Social 2019-2020*, Décembre 2020. En ligne : <https://centralamerica.lutheranworld.org/sites/default/files/documents/informe_centroamericano_sobre_derechos_humanos_y_conflictividad_social_2019-2020.pdf> [consulté le 15/05/2021].
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES JOURNALISTES (FIJ). « Guatemala: Desestiman los cargos de sedición contra la periodista indígena Anastasia Mejía Tiriquiz ». 7 septembre 2021. En ligne : <<https://www.ifj.org/media-centre/news/detail/category/press-releases/article/guatemala-desestiman-los-cargos-de-sedicion-contra-la-periodista-indigena-anastasia-mejia-tiriquiz.html>> [consulté le 26/09/2021].
- Herminia FERNÁNDEZ. « Nicaragua: denuncian asedio y allanamientos a ONG y medios de comunicación críticos ». *France 24*, 21 mai 2021. En ligne : <<https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20210521-nicaragua-acoso-medios-comunicaci%C3%B3n-ortega-elecciones>> [consulté le 26/09/2021].
- FRONT LINE DEFENDERS (A). *Global Analysis*. 9 février 2021. En ligne : <<https://www.rte.ie/documents/news/2021/02/fl-d-global-analysis-2020.pdf>> [consulté le 21/05/2021].

- FRONT LINE DEFENDERS (B). « Anastasia Mejía Tiriquiz ». *Profile*, 2020. En ligne : <<https://www.frontlinedefenders.org/en/profile/anastasia-mejia-tiriquiz>> [consulté le 25/05/2021].
- GLOBAL WITNESS. *Defender el mañana. Crisis climática y amenazas contra las personas defensoras de la tierra y del medio ambiente*. Juillet 2020. En ligne : <<https://www.globalwitness.org/es/defending-tomorrow-es/>> [consulté le 29/09/2021].
- Jürgen HABERMAS. *Droit et démocratie : entre faits et normes*, Paris : Gallimard, 1997.
- HAUT-COMMISSARIAT DES NATIONS UNIES AUX DROITS DE L'HOMME (HCDH). « Marvin Del Cid y Sonny Figueroa, Nuestra labor es fundamental », 20 mai 2021. En ligne : <<https://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/Marvin-Del-Cid-and-Sonny-Figueroa.aspx>> [consulté le 26/09/2021].
- Claudia KOROL et Roxana LONGO. « Criminalización de los movimientos sociales en Argentina ». In Claudia KOROL (ed.), *Criminalización de la pobreza y de la protesta social*. Buenos Aires : El Colectivo, 2009, p. 13-109.
- Delphine LACOMBE. « Le Nicaragua sous la terreur du couple Ortega-Murillo ». *Journal des anthropologues*, n°154-155, 2018, p. 307-323.
- Claude LEFORT. « Les droits de l'homme en question ». *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 13, n°2, 1984, p. 11-47.
- Esvin LÓPEZ. « VIDEO. Giammattei: "Yo quisiera ponerle toque de queda a los medios, pero no se puede" ». *Publinews*, 21 mars 2020. En ligne : <<https://www.publinews.gt/gt/noticias/2020/03/21/giammattei-toque-queda-periodistas.html>> [consulté le 27/05/2021].
- Wilfredo MIRANDA. « Nicaragua aprueba una ley que impone penas de cárcel a quienes el Gobierno considere que publiquen noticias falsas ». *El País*, 27 octobre 2020. En ligne : <<https://elpais.com/internacional/2020-10-27/>>

daniel-ortega-aprueba-una-ley-para-imponer-carcel-a-quienes-considere-que-publicuen-noticias-falsas-en-nicaragua.html> [consulté le 24/05/2021].

BENJAMIN MOALLIC. « El Salvador : la révolution introuvable. Bilan de dix ans de gouvernement du FMLN (2009-2019) ». *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 116, n°1, 2020, p. 103-125.

PAOLA NALVARTE. « Alarma en El Salvador donde se registran altos niveles de violencia y discursos estigmatizantes contra periodistas ». *LatAm Journalist Review*, 8 septembre 2021. En ligne : <<https://latamjournalismreview.org/es/articulos/alarma-en-el-salvador-donde-se-registran-altos-niveles-de-violencia-y-discursos-estigmatizantes-contra-periodistas/>> [consulté le 25/09/2021].

ORGANISATION DES ÉTATS AMÉRICAINS (OEA). *Relatoría Especial de la Libertad de Expresión, Jurisprudencia > Sistema Interamericano > Decisiones de la Corte IDH*, 2020. Portail en ligne : <http://www.portal.oas.org/es/cidh/expresion/jurisprudencia/si_decisiones_corte.asp> [consulté le 26/09/2021].

ORGANISATION DES NATIONS UNIES. *Déclaration universelle des droits de l'homme de l'ONU du 10 décembre 1948*, article 19. 1948. En ligne : <<https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>> [consulté le 12/05/2021].

RICARDO PEÑAFIEL. « La criminalisation de la participation citoyenne par des démocraties participatives ». *Revue québécoise de droit international*, Hors-série « L'État de droit en Amérique latine et au Canada », mars 2015, p. 247-271.

PRENSA COMUNITARIA. « Los ataques en contra de la Comisión de Libertad de Expresión de APG ». 4 août 2021. En ligne : <<https://www.prensacomunitaria.org/2021/08/los-ataques-en-contra-de-la-comision-de-libertad-de-expresion-de-apg/>> [consulté le 26/09/2021].

REPORTERS SANS FRONTIÈRES (RSF). « Asesinato de periodista en Honduras: "Hay que detener la espiral de violencia" ».

29 septembre 2020. En ligne : <<https://rsf.org/es/noticias/asesinato-de-periodista-en-honduras-hay-que-detener-la-espiral-de-violencia>> [consulté le 26/09/2021].

Selvin TORRES HERNÁNDEZ. « Conflictividad y represión en Guatemala. Criminalización de la defensa del territorio en Santa Cruz Barillas, Huehuetenango ». *Revista de la Carrera de Sociología*, vol. 9, n°9, 2019, p. 68-95.

SOCIEDAD INTERAMERICANA DE PRENSA (SIP). « Rechaza la SIP expulsión de periodista de *El Faro* de El Salvador ». 8 juillet 2021. En ligne : <<https://www.sipiapa.org/notas/1214610-rechaza-la-sip-expulsion-periodista-el-faro-el-salvador>> [consulté le 26/09/2021].

Daniel VÁSQUEZ. « Le Honduras dans l'abîme ». *Problèmes d'Amérique latine*. Vol. 116, n° 1, 2020, p. 89-101.

LIBERTÉ D'EXPRESSION ET DE CRÉATION
AU NICARAGUA : LES ÉCRIVAINS FACE AU
POUVOIR

(SERGIO RAMÍREZ, ERICK AGUIRRE, ARQUÍMEDES
GONZÁLEZ)

Nathalie BESSE
Université de Strasbourg

[...] *toda buena literatura es un cuestionamiento radical del mundo en que vivimos. En todo gran texto literario, y, sin que muchas veces lo hayan querido sus autores, alienta una predisposición sediciosa.*

(Vargas Llosa, 2002 : 393).

« Daniel Ortega asalta la redacción de un diario crítico con el régimen » (Salinas, 2018), titre *El País* en décembre 2018 lorsque le gouvernement ordonne la saisie du journal de Carlos Fernando Chamorro qui, craignant pour sa personne, s'exilera dix mois au Costa Rica ; « Simpatizantes de Ortega invaden el funeral del poeta Ernesto Cardenal para gritarle "traidor" » (Miranda, 2020), lit-on en mars 2020 parmi les titres du même journal, comme un écho, onze ans après, des insultes qui amenèrent Sergio Ramírez à annuler la présentation de son roman *El cielo llora por mí* à l'Université de León où des banderoles affichaient « El Centro Universitario de la Universidad Nacional CUUN–UNAN León repudia la visita del traidor, pelele y vende patria de Sergio Ramírez Mercado. ¡Hasta la victoria siempre! » (*El Nuevo Diario*, 2009).

Face à un gouvernement censeur qui entend museler la presse, les romanciers jouissent-ils encore d'une véritable liberté d'expression et de création ? Afin de répondre à cette interrogation, nous nous intéresserons à trois écrivains nicaraguayens en particulier : Sergio Ramírez, que le double itinéraire politique et romanesque ainsi que la renommée internationale rendent incontournable (sans omettre le prix Cervantès qu'il reçoit en 2017) ; Erick

Aguirre, journaliste, poète, essayiste et romancier, membre numéraire de la Academia Nicaragüense de la Lengua ; Arquímedes González enfin, Prix Centre-américain de Littérature Rogelio Sinán en 2012, entre autres récompenses pour ses fictions, et dont Sergio Ramírez a toujours salué les qualités d’auteur.

Il s’agira dans un premier temps de voir dans quelle mesure les écrivains exercent leur liberté d’expression face au pouvoir, une question d’autant plus opportune qu’en l’occurrence la profession ou la formation des trois romanciers retenus (journalistes et avocat) tend à l’expression libre, à la restitution des faits ou du réel, un aspect qui ne sera pas sans incidence sur la création fictionnelle, indépendamment d’ailleurs de l’espace, géographique et éditorial, à partir duquel ils s’expriment : qu’ils résident au Nicaragua ou à l’étranger, et soient publiés par des maisons d’édition nicaraguayennes ou autres, rencontrent-ils des problèmes de censure ou à tout le moins une hostilité manifeste ?

Nous verrons ensuite que la liberté critique ne semble pas entamée dans la création romanesque de ces auteurs qui, depuis toujours, interpellent le pouvoir, fussent-ce la révolution et l’actuel président Daniel Ortega, nommé contesté. Il nous reviendra de considérer les effets de ce contre-discours, parfois virulent, sur le plan narratif.

On observera même chez ces écrivains et leurs confrères, au-delà de la liberté critique, le sentiment d’un devoir de questionner, une sorte d’éthique de l’écriture, et avec elle un aspect particulier de cette création libre qui ne serait pas orientée en l’espèce par l’(auto)censure mais par l’aspiration première à “dire” le réel. Nous nous interrogerons sur les éléments probables qui influent sur ces fictions dans lesquelles le référent extra-littéraire inspire puissamment l’imaginaire.

ENTRE LIBERTÉ D'EXPRESSION ET EXPRESSION DU
POUVOIR

Les trois auteurs qui nous intéressent se rejoignent sur le fait que, probablement en vertu de leur formation professionnelle, qui n'exclut pas des dispositions personnelles, ils présentent une inclination à la libre expression, une propension à rapporter les faits, envers et contre toute contrainte ou oppression.

Sergio Ramírez (1942), qui obtient son diplôme d'avocat à l'université de Léon en 1964, s'ingénie dans ses romans à confronter les points de vue. Ajoutons que, encore étudiant, il co-fonde en 1960 la revue *Ventana* en 1960, puis en 1978 la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), et enfin en 1981 la Editorial Nueva Nicaragua, ce qui dit assez son aspiration profonde à soutenir la création littéraire. Il comprend combien cette dernière et le pouvoir sont antinomiques lors de son expérience politique à la vice-présidence du gouvernement sandiniste à partir de 1984¹.

Erick Aguirre (1961), qui a publié dans les plus grands journaux nicaraguayens et a été éditeur du supplément culturel de *El Nuevo Diario*, met en scène dans ses romans des journalistes d'investigation dévoilant parfois les sombres arcanes du pouvoir. Arquímedes González (1972), journaliste de formation, s'inspire explicitement de faits réels (faits divers ou événements historiques) à l'instant d'élaborer des fictions corrosives à l'endroit du pouvoir.

1. En 1995, il fonde le « Movimiento Renovador Sandinista » (MRS), de tendance centre-gauche dans la perspective des présidentielles de 1996 mais son insuccès aux élections l'amènera à abandonner définitivement la politique pour ne plus se consacrer qu'à l'écriture. On trouvera la bibliographie féconde de cet écrivain maintes fois primé, sur son site officiel où figurent également ses nombreuses distinctions honorifiques.

Le contexte dans lequel s'expriment ces écrivains est-il favorable à la liberté d'expression ? Daniel Ortega est président du Nicaragua depuis 2007 – il avait déjà gouverné le pays de 1979 à 1990 suite à la victoire de la révolution sandiniste sur le dictateur Anastasio Somoza Debayle² – et, depuis son retour, il cristallise les critiques, voire la désapprobation au niveau international, en raison d'un certain nombre d'entorses à la liberté lorsqu'il ne s'agit pas de dérives autoritaires.

La presse est naturellement dans la ligne de mire du gouvernement, notamment Carlos Fernando Chamorro, un journaliste d'investigation indépendant nicaraguayen qui animait une émission télévisée d'analyse politique et dont, déjà en 2008, on saisit abusivement archives et ordinateurs : « La deriva autoritaria de Ortega. El presidente de Nicaragua intensifica la persecución judicial contra periodistas y activistas a menos de un mes de las elecciones » (Rico, 2008) peut-on lire dans *El País*³ qui, dix ans plus tard, rapporte les mêmes faits ainsi que nous l'avons dit au tout début de ce travail. Le journaliste s'exile après avoir épuisé les recours légaux (Lafuente, 2019), et lorsqu'il revient au Nicaragua en novembre 2019 après dix mois d'exil, sévit une forte répression contre l'Église et les moyens de communication.

Face à cette politique du contrôle, les écrivains peuvent-ils encore s'exprimer librement ? Qu'en est-il de la libre expression face au pouvoir ou du pouvoir face à la libre

-
2. Daniel Ortega a été élu en novembre 2006 pour une prise de fonction en janvier 2007. Il assume actuellement son troisième mandat consécutif ; ses réélections fin 2011 et 2016, ont été contestées. Sa femme, Rosario Murillo, est vice-présidente du Nicaragua depuis janvier 2017.
 3. Carlos Fernando Chamorro est le plus jeune fils de l'ancienne présidente du Nicaragua Violeta Barrios de Chamorro et de Pedro Joaquín Chamorro, journaliste nicaraguayen et rédacteur en chef de *La Prensa*, qui a été abattu en janvier 1978 sous le régime Somoza dont il dénonçait les abus.

expression ? Les auteurs, dès lors qu'ils dénoncent sans détours les décisions et procédés de Daniel Ortega, ne sont pas plus épargnés que la presse.

Ainsi Sergio Ramírez s'est-il vu refuser, en décembre 2008, le prologue à l'anthologie du poète nicaraguayen Carlos Martínez Rivas dont le gouvernement a voulu s'octroyer les droits d'auteur, ce qui entraîna une réaction internationale. La même année, en septembre, le grand poète Ernesto Cardenal, qui bénéficiait pourtant lui aussi d'une renommée internationale, était menacé de détention domiciliaire, ce qui déclencha d'ailleurs également un tollé international. En 2008 encore, quelques mois auparavant, le chanteur nicaraguayen populaire Carlos Mejía Godoy, en son temps sandiniste mais ne permettant pas que le gouvernement instrumentalise ses chansons engagées, se heurtait au refus du couple Ortega.

Les partisans de Daniel Ortega, appelés sans hasard les « turbas sandinistas » lorsqu'ils se livrent à un zèle violent, veillent à la défense de cette politique inflexible : nous avons évoqué les déboires de Sergio Ramírez en 2009, empêché de présenter son roman – dans une université, lieu d'échanges d'idées par excellence –, ainsi que les funérailles houleuses d'Ernesto Cardenal.

Si la notoriété de ces artistes (ou le charisme de certains journalistes) et les réactions au niveau international n'empêchent pas le couple Ortega de récidiver, ces atteintes à la liberté individuelle ne sauraient suffire à bâillonner des personnalités qui ne renoncent pas à exprimer leur franc désaccord. Ainsi de Sergio Ramírez qui, outre la publication d'articles dans divers journaux hispanophones, poste depuis 2007 ses « billets d'humeur » – dont une sélection constitue d'ailleurs le livre *Cuando todos hablamos* (2008) – sur *El Boomeran(g)*, un blog littéraire hispanophone réunissant des écrivains de renom. Il partage passions et opinions sur la littérature ou l'actualité dans cet espace libre de débats,

ne manquant pas de dénoncer les entraves à la liberté qui se multiplient au Nicaragua.

Dans ces jeux d'espaces antagonistes que sont le pouvoir et la littérature, et avant d'aborder la création romanesque, rappelons depuis quels espaces, géographique et éditorial, s'expriment les trois auteurs retenus : Sergio Ramírez et Erick Aguirre résident tous deux au Nicaragua mais le premier publie ses romans exclusivement chez Alfaguara depuis 1995, tandis que le deuxième a d'abord fait paraître ses fictions chez des éditeurs nicaraguayens (Hispamer en 1998 et Anamá en 2002) puis, pour sa troisième fiction publiée en 2017, chez la maison costaricaine Uruk Editores. Arquímedes González, pour sa part, réside à l'étranger, et si ses deux premiers romans ont été édités par la Distribuidora Cultural de Managua, ses dernières fictions depuis 2011 sont publiées en auto-édition *via* Amazon.

Quoique ces données spatiales et éditoriales diffèrent, elles s'avèrent sans conséquence sur la liberté que ces romanciers prennent dans leurs écrits. Et, chose plus étonnante dans un contexte politique hostile à la liberté d'expression, la liberté de création demeure, ou résiste, ainsi que nous allons le voir avec des œuvres libres de leurs propos, divergentes au besoin, refusant de se conformer à quelque pression que ce soit.

CRÉATION ROMANESQUE ET LIBERTÉ CRITIQUE : ÉCRIRE SANS AMBAGES

Avant de nous intéresser à l'expression de la liberté créatrice dans les œuvres romanesques des trois écrivains qui nous occupent, rappelons quelle relation ils entretiennent, à titre personnel, avec le sandinisme : quoiqu'appartenant à des générations différentes, Sergio Ramírez et Erick Aguirre ont été tous deux sandinistes au temps de la lutte et confient leur nostalgie de l'idéal véhiculé alors, répondant par l'affirmative à la question de savoir si cela valait la peine.

Le premier a pu dire « Veo mi pasado con mucha ternura, con nostalgia. ¿Valió la pena? Yo creo que sí, pero eso no me sirve para resolver el futuro » (Ramírez, in Rodríguez Marcos, 2009). Le second, qui intégra autrefois le mouvement étudiant opposé à la dictature puis travailla au journal sandiniste *Barricada*, avant de renoncer officiellement en 1986 à sa condition de militant du FSLN (Aguirre, 2001 : 3), fait dire à son *alter ego* Carlos Vargas, dans son premier roman, que « siempre valdrá la pena haber vivido la experiencia » (Aguirre, 1998a : 241) ; il affirme quelques années plus tard, dans l'un de ses essais, qu'on ne saurait répondre de manière tranchée à cette question (Aguirre, 2005 : 89). Arquímedes González, qui appartient à une autre génération, s'avère plus mordant que les auteurs précédents.

Anciens sandinistes ou pas, tous trois se montrent critiques face à la politique de Daniel Ortega qui apparaît parfois, nominativement, dans les romans sans concession envers une révolution associée à la trahison – un aspect d'une récurrence notable, sinon un invariant, dans les romans nicaraguayens des dernières décennies. Devant des exemples à foison et afin d'éviter l'écueil du répertoire, nous sélectionnerons certaines occurrences à même de rendre compte, de façon synthétique, de cette création romanesque affranchie du pouvoir.

Sergio Ramírez, dont les romans refusent le manichéisme, a toujours eu le courage de ses opinions, et ce dès 1999 avec une autobiographie honnête (*Adiós Muchachos. Memoria de la revolución sandinista*) qui admet, sans animosité mais sans complaisance non plus, les erreurs du sandinisme au pouvoir. *Ya nadie llora por mí* (2017) – deuxième pan d'un diptyque de type policier qui dévoile la corruption généralisée de tout un système jusqu'aux plus hautes sphères du pouvoir politique – offre en guise de paratexte liminaire, une page Wikipedia (apocryphe) sur le protagoniste, dans laquelle on peut lire s'agissant du couple Ortega au pouvoir : « En la medida en que el matrimonio consolida

su poder familiar, se consolida también una nueva clase de capitalistas provenientes de las propias filas del FSLN, o de su periferia... » (Ramírez, 2017 : 14). Violence d'État et injustices sociales ajoutent à ce portrait d'un pouvoir sans état d'âme.

Erick Aguirre accuse le dogmatisme et la corruption des dirigeants sandinistes des années 80, notamment dans *Con sangre de hermanos* (2002) : fanatisme et manipulation – « el canto de sirenas del fanatismo pseudo-revolucionario » –, déclin de la morale révolutionnaire et malversations : « esa nueva clase de “empresarios sandinistas” » ou « el cinismo de tanta impostura » ; l'image de la trahison définit là encore une révolution foulant ses propres idéaux, « falsa, o insuficiente o incompleta o traicionada » (Aguirre, 2002 : 274, 38, 225, 109). Le troisième roman, *El meñique del ogro* (2017), questionne derechef ce vaste mensonge : « esa revolución se había corrompido » ou « esta revolución fue traicionada por sus propios hijos », pour mieux affirmer qu'en définitive il n'y a pas eu de révolution et, d'après un Erick Aguirre autofictionnalisé, que « solo han sido revueltas y disputas entre mafiosos por el poder » (Aguirre, 2017 : 42, 358).

La même négation de la révolution émerge explicitement sous la plume plus incisive d'Arquímedes González dans *Qué sola estás Maité* (2007) où les neuf commandants en prennent pour leur grade (« pasaron de ser míticos Comandantes a bíblicos ladrones », « rufianes y saqueadores » (González, 2007 : 24)) :

¿Hubo alguna vez revolución en este país? [...], parece que no, que lo que hubo fue una desilusión colectiva, un engaño o un atraco simultáneo a las esperanzas. La revolución produjo muerte, pobreza, odio, rencor, desgracia y tristeza. (González, 2007 : 59)

Le même auteur revient en 2012, dans *Dos hombres y una pierna*, sur le gouvernement d'Ortega, cette fois celui des années 2000, avec un narrateur dont le père révolutionnaire doit être amputé de la jambe gauche, une possible métaphore de la décomposition morale de la révolution. Ne nous attardons pas sur les critiques habituelles autour de la rapacité des dirigeants – « piñata », « robo », « mafia », « voracidad », « rateros », « atracadores », « rapiña » (González, 2012 : 76-77) – qui déploient un champ lexical du brigandage du reste connu des fictions nicaraguayennes ; remarquons en revanche qu'une sémantique de la maladie et de l'infection traverse l'œuvre, qui associe le retour du sandinisme à une bactérie rémanente, et la corruption à la peste⁴. À l'instar de la plupart des auteurs de son temps, Arquímedes González incrimine également l'autoritarisme et les manquements à la démocratie, comme un éternel retour de la dictature (González, 2012 : 119) :

Era la dictadura que sacaba las garras. Era de nuevo la Ley del Garrote que se imponía a como lo hacía la familia Somoza [...]. Se utilizaba otra vez el miedo para amordazar la democracia y a quienes denunciaban el sistema corrupto. La sangre volvía a correr. Se partía al país en dos. Estábamos de nuevo en el comienzo del círculo. Y, otra vez, una larga noche se posaba en Nicaragua.

-
4. On peut lire (González, 2012 : 36) : « el gobierno que se proclamaba izquierdista, se vino abajo en las elecciones presidenciales de mil novecientos noventa, cuando la gente sin nombres ni apellidos se armó de valor, se amputó el miembro podrido [...]. Pero la infección esparcida los diez años pasados, no desapareció porque faltó cortar un poco más. Sospechando esto, la bacteria se escondió, recuperó su fuerza, se hizo más malvada y esperó a que todos creyeran que la herida de la fracasada revolución estaba sanada, para esta vez desde dentro, corromper cada estrato de la sociedad y contagiar por completo el organismo hasta envenenarlo ».

Mais c'est le roman *Como esperando abril* (2019), inspiré du printemps 2018, qui aborde au plus près les abus du couple Ortega. Cet ouvrage, qui émane d'une investigation journalistique et du recueil de témoignages, est présenté comme la chronique romancée d'un épisode dramatique de l'histoire du pays d'après Sergio Ramírez, et comme un livre mémoriel qui offre à bien des égards la radiographie d'une dictature.

Ainsi cette fiction testimoniale en un sens, présente-t-elle bilan chiffré⁵ et inventaire d'irrégularités ou de violations ayant pu mener à l'insurrection d'avril 2018 : c'est le cas du chapitre sept tout entier construit sur l'accumulation et dont les quelque vingt pages énumératives offrent à grands traits une rétrospective vertigineuse sur l'histoire nicaraguayenne des trente dernières années depuis 1990, rappelant, entre autres nombreux « antécédents », « la Piñata », le pacte avec Alemán, le changement de la Constitution, la corruption, le canal, la violation des droits de l'homme avec des exemples datés, divers constats de népotisme, les fortunes inexplicables et les disparités sociales criantes, la répression

-
5. « entre abril y julio de 2018 murieron en las protestas unos quinientos civiles, entre ellos Alvarito Conrado y otros treinta menores de edad, incluyendo tres recién nacidos. Veinticinco víctimas fueron estudiantes de secundaria de entre trece y diecisiete años. Al menos tres mil personas resultaron heridas de bala y más de doscientas tendrían lesiones permanentes el resto de sus vidas. Otras setecientas personas estaban encarceladas y se dieron ejecuciones extrajudiciales, torturas, obstrucción a la atención médica, detenciones arbitrarias y violencia sexual. Esos meses los grupos de choque, paramilitares y policías hirieron de bala a un promedio de dos personas cada media hora y mataron a un ciudadano cada seis horas. Ocho de cada diez víctimas fueron heridas por disparos de alto calibre que impactaron en la cabeza, el cuello, el pecho y el abdomen. La mayoría de las víctimas eran menores de treinta años. Además, al menos setenta mil personas salieron del país huyendo de la violencia. » (González, 2019 : 304-305)

de la protestation des personnes âgées pour la réduction de la pension de vieillesse, jusqu'aux événements que l'on sait (González, 2019 : 106 *sq.*).

Aussi bien, Dieu lui-même prétend-il, dans un prologue romancé, que Somoza Debayle n'est pas mort dans un attentat à Asunción mais qu'il conseille Ortega qui ressemblerait de plus en plus à Pinochet, Trujillo, Batista, Castro, Videla, Stroessner mais également à Staline, Franco et Mussolini (González, 2019 : 18). Quoique les personnages référentiels deviennent, dès lors qu'ils entrent en fiction, des êtres de papier, on pourra difficilement avancer au seuil de ces fictions, que toute coïncidence ou ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé serait purement fortuite ; et force est d'apprécier la critique ouverte et limpide qui, bien que dans un contexte fictionnel, est adressée sans équivoque à une personnalité politique.

Les exemples que nous venons de voir nous permettent de relever certaines récurrences dont il convient de mesurer l'incidence sur le plan narratif. Le contre-discours dans lequel s'inscrivent les narrateurs de ces écrits à leur façon frondeurs, joue volontiers de la dichotomie et du contraste, allant jusqu'à opposer parfois aux forces du Mal des héros épiques (*Como esperando abril*), ou faisant du narrateur ce « perdedor ético » qu'Ana María Amar Sánchez repère dans les lettres latino-américaines récentes (le diptyque policier de Sergio Ramírez et les deux derniers romans d'Erick Aguirre en offrent des exemples) : remarquant que ces textes confrontatifs présentent des alternatives, d'autres façons d'agir à rebours des discours officiels, Ana María Amar Sánchez montre la différence entre les perdants éthiques qui ne transigent pas avec le pouvoir et ceux qui pactisent avec ce dernier sans grands cas de conscience (Amar Sánchez, 2010 : 77, 12) ; ces différents personnages sont autant de réponses de la littérature ou autant d'options de l'imaginaire présentées à l'histoire.

Le contre-discours, en tant qu'il est remise en question du dogme et de toute vérité, recourt également aux voix discordantes, déconcertant le narrataire amateur de certitudes, au gré de la polyphonie ou d'un multiperspectivisme confondant. Le contre-discours enfin goûte la parodie et les traits satiriques, particulièrement ceux qui atteignent les "grands" hommes et ridiculisent ou diminuent le pouvoir : Sergio Ramírez se rit allègrement de toute respectabilité dans chacun de ses romans, souvent au moyen de l'animalisation, de la démonisation et du thème scatologique, tandis qu'Arquímedes González rapetisse et déshéroïse à l'envi les neuf commandants prétendument héroïques de la révolution⁶.

La liberté de la création romanesque ne semble donc aucunement gênée par le contexte peu favorable dont nous avons parlé initialement : on est bien ici devant une liberté d'expression *dans* la création, mais également *par* la création (grâce à cet espace étranger au pouvoir) et *pour* la création qu'il est essentiel de préserver de quelque censure que ce soit. « A la libertad por la imaginación », paraît clamer Sergio Ramírez qui intitule ainsi son discours d'inauguration à *Centroamérica cuenta* en 2015 – et s'inspire visiblement de « A la libertad por la Universidad » de Mariano Fiallos Gil, recteur de l'université de León qui a eu une influence décisive sur le jeune Sergio. Ainsi Sergio Ramírez rappelle-t-il, au nom des droits imprescriptibles de l'imagination que revendiquait Aragon :

Leyendo novelas y relatos se pueden multiplicar las posibilidades del mundo real, y alterarlas [...]. La literatura es una escuela de libertad [...]. Y también es una escuela de pluralidad, de respeto por las diferencias y por la heterogeneidad del mundo [...].

Palabras en libertad. Las palabras son nuestra herencia y no debe haber límites para usarlas. El

6. On peut lire à plusieurs reprises, dans *Qué sola estás Maité*, « los nueve comandantes enanos ».

poder, cuando no es democrático, quiere siempre el silencio. Y no acatar el silencio que se impone desde arriba siempre trae riesgos. Pero bajo el silencio la escritura no existiría como instrumento privilegiado de la libertad, ni existiría la invención, que nos hace aún más libres. (Ramírez, 2015)

Le pouvoir, en l'occurrence sandiniste, ne réduit pas la critique dans la création romanesque et l'inspirerait plutôt, à en juger par bon nombre de romans nicaraguayens parus depuis les années 90, comme auparavant ceux-ci attaquaient la dictature. La création ne saurait, par définition, se soumettre. En l'occurrence, elle se laisse même "tenter" par la confrontation avec le pouvoir.

ENTRE LIBERTÉ DE CRÉATION ET « DEVOIR » CRITIQUE

Nous avons vu que les trois romanciers qui nous intéressent se sentent libres de leurs propos dans leurs différents écrits et que la liberté de création ne semble donc pas entravée. Si aucune censure ne contraint ces romans critiques, ne s'avèrent-ils pas "orientés" préalablement, en amont de leur création, par un souci éthique ou le sentiment d'un devoir critique, comme un impératif que l'auteur s'imposerait à lui-même, et qui sans forcer l'imaginaire le colorerait tout au moins ? Serait-on moins ici face à une limite extérieure, politique, qui « empêcherait de », que devant une aspiration intérieure, morale, qui « amènerait à » ? Car il faut bien reconnaître que les écrivains ressentent la nécessité de dire, de montrer.

Qu'on juge plutôt : entre un Sergio Ramírez qui, en 1984, disait déjà « Hablo aquí por los miles y miles de hombres y mujeres de mi patria [...]. La razón de mi vida es ser lengua de mi pueblo⁷ », ou en 1987 : « Para mí tanto el ensayo como la narración siempre han tenido una

7. C'était à l'occasion de la remise du titre de Docteur *Honoris Causa* de la Universidad Central del Ecuador.

motivación y un denominador común: la necesidad de explicar las realidades de Nicaragua y de Centroamérica » (Ramírez, 1987 : IX puis XXI), pour affirmer en 2000 « Un escritor, sin embargo, que no puede cerrar la ventana frente a la que escribe y negarse, por lo tanto, la visión de su país, por amarga y desolada que ésta sea » (Ramírez, 2000 : 29) ; et un Erick Aguirre qui écrit dans un essai « si yo permanezco interesado en opinar sobre política, primero, se debe a mi formación intelectual que parte del periodismo, y segundo, porque creo que los escritores tenemos el deber de criticar y analizar todo » (Aguirre, 1998b : 202)⁸.

Ces romanciers qui ne souhaitent se départir d'un regard critique envisagent donc aussi la littérature comme un possible contre-pouvoir, sans préjudice de l'imagination créatrice : pouvoir symbolique de l'écriture ou portée véritable d'une écriture qui serait donc agissante ? Quoi qu'il en soit, elle permet à l'écrivain de s'impliquer encore, et Sergio Ramírez lui-même prône une éthique tant en politique qu'en littérature : « con lo que opino y escribo, que es mi forma de participación, me gustaría poder contribuir a crear los cimientos éticos para que un día el panorama sea diferente », disait-il en 2004 en arguant de cette éthique qui lui est chère (Ramírez, 2004 : 244). Lorsqu'il a obtenu le Prix International « Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2014 », le jury a estimé que le romancier savait « conjugar una literatura comprometida con una alta calidad literaria y por su papel como intelectual libre y crítico, de alta vocación cívica » (Corea Torres, 2014). La critique, dans le roman, en vient-elle à rimer avec éthique et inversement ?

8. On peut lire, dans son premier roman, *Un sol sobre Managua*, « dej[ar] un testimonio “adicional” de su paso por la tierra. Personalmente creo que es un deber » (Aguirre, 1998a : 105). On pourrait citer encore Franz Galich qui se sentait le devoir de dire les problèmes de marginalisation des anciens combattants, ou Gioconda Belli dont l'implication est évidente.

La littérature n'offre pas à l'écrivain que l'espace de l'imaginaire mais également celui, en un sens "hors-la-loi", qui se joue de tout pouvoir autre que le sien. S'inscrivant dans un espace autre que celui du pouvoir, elle est à même de l'interpeller sans crainte, invulnérable de liberté : ces fictions contestatrices témoignent assez, au demeurant, de la contradiction entre littérature et pouvoir politique. Sergio Ramírez ne dit pas autre chose dans l'entrevue intitulée « Sergio Ramírez: "La literatura está reñida con la militancia" » : « la obra literaria debe abordarse desde la libertad y hablarle al poder, no plegarse a él; y eso es algo que, si uno pertenece a un partido, o forma parte de un régimen, se ve notablemente limitado » (Ramírez, *in* Gordo, 2015) ; un antagonisme qu'il souligne également, en connaissance de cause, lorsqu'il rappelle sa propre expérience au pouvoir :

El papel del escritor debe ser crítico; un escritor alienado sólo resulta una voz burocrática. Yo viví la experiencia en el poder. Defendía la causa como relacionista público de la revolución. Y realmente no podía ser crítico con lo que estaba viviendo. Hubiera sido un contrasentido. El espacio crítico es indisoluble de la escritura y el poder no te lo permite. (Ramírez, *in* Bono, 2015)

On peut se demander, au regard du nombre de romans volontiers critiques qui sont parus au Nicaragua ces dernières décades, si certains éléments externes contribuent à ce que les écrivains s'impliquent davantage, semble-t-il, qu'en d'autres aires géographiques, soumises à d'autres circonstances historiques : des écrivains à leur façon "sous influence" ? Se dégage d'emblée la prégnance du contexte socio-politique et de l'histoire – nous en avons assez parlé – qui, notamment en raison des atteintes à la liberté et parfois même à la dignité humaine, agissent fortement sur la vie des individus. Comment omettre également l'importance de la littérature de témoignage avant les années 90, et la

tradition d'une littérature de dénonciation (ou de l'écrivain engagé), devenue aujourd'hui implication éthique ?

Sans doute peut-on ajouter, dans le prolongement de ces possibles influx, la nécessité de connaître et de comprendre non pas seulement le présent mais aussi le passé, d'honorer vérité et mémoire, un aspect que l'on pourrait d'ailleurs rattacher à un processus de deuil collectif, à un besoin de catharsis après tous les morts de la dictature, des guerres civiles ou des cataclysmes, sans oublier la mort douloureuse du rêve révolutionnaire. Dans ce cas comme dans les précédents, la liberté d'expression, de création, de (ré)écriture serait, qu'elle se le propose ou pas, résolument constructive, empreinte d'un principe d'espérance que la critique ne réprime pas mais dont elle fraie le chemin – critiquer pour amender –, travaillant à faire avancer ?

Ces ripostes de la littérature face au pouvoir ou en regard de l'histoire, ces romans libres du politique, rendent-ils compte de la façon dont nombre de Nicaraguayens ressentent les faits ? Dans quelle mesure peut-on penser qu'ils ouvrent sur une conscience mais aussi un inconscient collectif, ou qu'il existe une forme de coïncidence entre l'imaginaire des écrivains et l'appréhension d'une histoire commune qui le nourrit en partie et qu'il réinvente ?

Il est loisible de considérer que l'intime des romanciers rencontre des ressentis collectifs, un imperceptible "esprit du lieu", qu'en cela ils nourrissent un lien subtil avec leur peuple, et que leur liberté de création permet, comme par procuration, l'expression libre de leurs compatriotes, fussent-ils ou non lecteurs de ces ouvrages. Ou quand la liberté des uns rejoint et exprime celle des autres.

La liberté de création s'avère dès lors, au-delà de la rencontre, partage et legs, car ce qui est transmis va nécessairement être reçu : qu'en fera le lecteur en sa pleine liberté de penser ? Cela le regarde, mais les textes travaillent,

souterrainement, à enrichir et affiner les points de vue, à faire prendre de la hauteur. « Plus les hommes seront éclairés, et plus ils seront libres » disait Voltaire, à quoi on ajoutera que plus les écrivains seront libres et plus les lecteurs pourront être avisés.

BIBLIOGRAPHIE

- Erick AGUIRRE. *El meñique del ogro*. San José : Uruk Editores, 2017.
- . *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa de postguerra*. Managua : Centro Nicaragüense de Escritores, 2005.
- . *Con sangre de hermanos*. Managua : Anamá Ediciones, 2002.
- . *La espuma sucia del río: sandinismo y transición política en Nicaragua*. Managua : CIRA, 2001.
- . *Un sol sobre Managua*. Managua : Editorial Hispamer, 1998a.
- . *Juez y parte. Sobre literatura y escritores nicaragüenses contemporáneos*. Managua : Instituto Nicaragüense de Cultura, 1998b.
- Ana María AMAR SÁNCHEZ. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona : Anthropos Editorial, 2010.
- Ferrán BONO. « Sergio Ramírez: “La mayor revolución es ver el mundo como lo ve el otro » ». *El País*, Madrid, 5 mars 2015.
- Roberto CORREA TORRES. « Contar para vivir, vivir para contar – Sergio Ramírez Premio Internacional Carlos Fuentes 2014 ». *Carátula* n°63, novembre 2014.
- Arquímedes GONZÁLEZ. *Como esperando abril*. Amazon Fulfillment, 2019.

- . *Dos hombres y una pierna*. Great Britain : Amazon, 2012.
- . *Qué sola estás Maité*. Managua : Anamá Ediciones, 2007.
- Alberto GORDO. « Sergio Ramírez: “La literatura está reñida con la militancia” ». *Noticias*, 6 mars 2015.
- Javier LAFUENTE. « El periodista Carlos Fernando Chamorro se exilia en Costa Rica ante las amenazas del régimen de Ortega ». *El País*, Madrid, 21 janvier 2019.
- Wilfredo MIRANDA. « Simpatizantes de Ortega invaden el funeral del poeta Ernesto Cardenal para gritarle “traidor” ». *El País*, Madrid, 4 mars 2020.
- El Nuevo Diario*. « Sergio Ramírez suspende presentación de libro en UNAN-León. CUUN orteguista reitera: “Muera la inteligencia” ». Managua, 27 mai 2009.
- Sergio RAMÍREZ. *Ya nadie llora por mí*. Madrid : Alfaguara, 2017.
- . « A la libertad por la imaginación. Palabras de Sergio Ramírez en la inauguración de Centroamérica cuenta 2015. Managua, mayo 19 de 2015 ». *Carátula*, n°66, juin 2015.
- . *Una vida por la palabra* (Entrevista de Silvia Cherem con Sergio Ramírez). México : Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Un sandinismo en el que creer, in Oficios Compartidos*. Poitiers : CRLA-Archivos, “Conferencias en el centro”, 2000.
- . *Las armas del futuro*. Managua : Editorial Nueva Nicaragua, 1987.
- Maite RICO. « La deriva autoritaria de Ortega. El presidente de Nicaragua intensifica la persecución judicial contra periodistas y activistas a menos de un mes de las elecciones ». *El País*, Madrid, 17 octubre 2008.
- Javier RODRÍGUEZ MARCOS. « Nicaragua se fastidió cuando los viejos guerrilleros se hicieron ricos ». *El País*, Madrid, 18 mars 2009.

Carlos SALINAS. « Daniel Ortega asalta la redacción de un diario crítico con el régimen ». *El País*, Madrid, 15 décembre 2018.

Mario VARGAS LLOSA. *La verdad de las mentiras*. Madrid : Ediciones Alfaguara, 2002.

¿LIBERTAD DE DENUNCIAR? DOS NOVELAS
SOBRE CRÍMENES CONTRA INDÍGENAS EN
GUATEMALA:

HORACIO CASTELLANOS MOYA Y RODRIGO REY ROSA

Julio ZÁRATE
Université Savoie Mont Blanc

La recurrente analogía indígena-víctima, en un contexto latinoamericano, hace referencia a una condición de subordinación que comprende varios siglos de exclusión y remonta al periodo de la conquista. Al estudiar el indigenismo en México, Luis Villoro destaca el aislamiento del indígena, que es percibido, «en cuanto grupo social homogéneo, como un grupo esclavizado a través de las épocas por los otros grupos sociales» (1996: 188). A partir del contacto con Europa, Villoro da cuenta de una situación en la que se ha ignorado la voz de los indígenas o incluso se ha buscado suprimir, de manera sistemática, todo rasgo específico de identidad.

«Dar a cada quien la ocasión de afirmar lo que piensa, buscar la verdad y hacer oír una diversidad máxima de puntos de vista y de argumentos» (2021: 9. Nuestra traducción), son algunas de las razones de ser de la libertad de expresión, que Canto-Sperber considera como valor inquebrantable, pero «poco practicable» cuando se confronta a la intimidación, al odio, al racismo. Al reflexionar sobre la censura, Philippe Roussin habla de una «lucha» (2020: 17) entre la libertad de expresión, entendida como el derecho a expresar una opinión, a manifestar una creencia, una ideología o incluso existir en tanto individuo o comunidad, y los intentos de diversas instancias de autoridad por reprimirla. Esta lucha evoluciona en torno a factores de orden político y social de un país o región y de un contexto histórico específico.

Si denunciar una injusticia o una serie de crímenes contra un grupo social o practicar de forma distinta una religión responden a las motivaciones de dicha libertad, la dificultad, en un contexto de restricción o de supresión de libertades, reside en la posibilidad de ser escuchado. Partiendo de esta dificultad, el presente artículo propone el estudio de dos

novelas contextualizadas en Guatemala: *Insensatez* (2004), del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya y *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* (2020), del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Ambas se estructuran en torno al acto de denunciar una injusticia: la expropiación de un terreno y, por ende, la imposibilidad de manifestar sus creencias religiosas (*Carta de un ateo*) y las masacres organizadas contra los indígenas durante la guerra civil (*Insensatez*).

En ambas ficciones, la denuncia permite establecer un vínculo con la realidad y se materializa mediante un soporte escrito de diversa índole y tono: un informe y una carta. El primero, un documento de carácter oficial, realizado en el marco de una investigación posterior al fin del llamado conflicto armado interno. La segunda, un documento personal que busca persuadir al Papa Francisco para que intervenga en favor de una cofradía en un conflicto legal. La denuncia, en su sentido etimológico, es decir declarar o notificar algo a una autoridad, pone en evidencia los conflictos que existen con instancias depositarias de alguna forma de autoridad, militar en *Insensatez* o religiosa, en *Carta de un ateo*. Cabe señalar que la Iglesia católica aparece como vector de la denuncia y partícipe en la búsqueda de la verdad en *Insensatez*. En ambos casos, la falta de justicia se traduce en impunidad para los responsables y ausencia de reparación para las víctimas.

En estas novelas, la posibilidad de denunciar se puede abordar desde dos perspectivas, la de los indígenas y la de los ladinos o mestizos. En *Insensatez*, la voz del indígena solo se percibe de manera indirecta y fragmentaria mediante los testimonios presentes en el informe; en cambio, en *Carta de un ateo*, se expresan los puntos de vista de un grupo de juristas mayas y de los miembros de la cofradía en pugna con la iglesia. En este caso, se puede hablar de una defensa activa, legal e ideológica de sus territorios y creencias, algo

que no es posible percibir en *Insensatez*, donde la voz de los indígenas aparece en tanto testigo y víctima de la violencia.

Si bien, se harán referencias puntuales a la voz y presencia de los indígenas, no son ellos los autores del soporte escrito de la denuncia –el informe y la carta–, en torno al cual se estructuran las novelas. Es por eso que el artículo se centrará, primero, en la figura del narrador y personaje principal. Es a partir de las reflexiones del corrector de estilo, en *Insensatez*, y del comparador de religiones, en *Carta de un ateo*, que se pone en evidencia un sistema que suprime o restringe el uso de la palabra a los indígenas y favorece la injusticia y la impunidad. El conocimiento de una situación de injusticia o de violencia suscita reacciones opuestas en los personajes; ambos sienten el impulso de escribir, pero solo el comparador lo concretiza. Este acto refleja su posición frente al conflicto, que puede situarse entre el miedo y la voluntad de denunciar.

La segunda parte del artículo se enfoca en las consecuencias de la denuncia frente a dos instancias de autoridad que entorpecen el acceso a la justicia: el ejército y la iglesia. La presión que ejercen supone un dilema para quienes, en ambas ficciones, denuncian los crímenes y abusos. Estos obstáculos fragilizan la libertad de expresión, entendida como un todo que concentra diferentes libertades, «la libertad de hablar en sociedad, la libertad de expresión política y la libertad de creencia religiosa» (Canto-Sperber, 2021: 13. Nuestra traducción). En ambas ficciones, estas libertades se ven coartadas por una atmósfera represiva y violenta donde romper el silencio y denunciar se convierte en un acto que puede implicar el exilio o la muerte. Este último punto nos permitirá establecer un vínculo con la realidad que sugiere la posición del autor, en ambas novelas, en torno a la posibilidad de expresarse sobre ciertos temas.

LOS PERSONAJES PRINCIPALES Y LA DENUNCIA

El personaje de Rodrigo Rey Rosa, doctor en Historia Comparada de las Religiones por la Sorbona, explica durante una reunión con abogados mayas que trabaja «en un libro centrado en los conflictos entre los practicantes de distintos cultos mayas y las iglesias cristianas¹» (C, 62). Su interés por el conflicto surge tras la lectura del «caso legal de los cofrades *versus* la Iglesia» (C, 38). Es a partir de esta lectura, precisa, que siente el «deseo» (C, 36) de ocuparse del tema, lo que provoca ciertas risas entre quienes lo escuchan e intuyen un interés puramente académico. En *Insensatez*, el personaje principal y narrador es corrector de estilo, «un ateo vicioso» (I, 16), como él mismo se define. Él acepta trabajar, a cambio de unos cinco mil dólares, para la «pérfida Iglesia católica» (I, 16) que pretende «recuperar la memoria de los centenares de sobrevivientes y testigos de las masacres perpetradas al fragor del mal llamado conflicto armado entre el ejército y la guerrilla» (I, 17). Su trabajo consiste en editar parte del informe sobre el exterminio militar que fue redactado por periodistas y académicos.

El corrector de estilo considera el informe como una insensatez, pero también se considera a sí mismo como un insensato por aceptar leerlo. Durante su lectura, anota en su libreta personal frases que atraen su atención. Es posible identificar 33 frases, en cursivas en la novela, que se pueden atribuir a algún testimonio del informe. Un ejemplo es la frase que abre la novela: «*Yo no estoy completo de la mente*» (I, 13), atribuida a un indígena cachiquel que fue testigo del asesinato de su familia durante la guerra. Esta frase presenta seis ocurrencias. La iteración, a lo largo del primer capítulo, permite desvelar de manera progresiva la tonalidad del informe y el contexto de violencia que vivieron las

1. Para simplificar las referencias a las dos novelas estudiadas, se utilizará una C más la página citada para *Carta de un ateo guatemalteco* y una I más la página citada para referirnos a *Insensatez*.

víctimas. Pese a la brutalidad de los testimonios, el corrector paladea la sonoridad de las frases, que califica de «intensas figuras del lenguaje» (I, 32), lo que genera incomodidad entre sus interlocutores, que lo consideran insensible al dolor presente en esas «historias de indígenas obsesionados con el terror y la muerte» (I, 31). No obstante, su aparente despreocupación es malinterpretada. Olivier ha precisado que la crítica del personaje se focaliza en el estilo pomposo de los analistas y mediadores que trabajan sobre los testimonios de las víctimas; lo que contrasta «de manera indecente con la justeza del decir patético, mutilado y poético de los sobrevivientes» (2018: 8. Nuestra traducción). El corrector de estilo no se mofa del sinsentido de una frase mal construida, pues los testigos, en su mayoría, no hablan español. Ahí donde se percibe indiferencia y frivolidad, se esconde una crítica al absurdo de su labor: ocuparse de la sintaxis de un informe que documenta un sinnúmero de masacres. La mofa subraya también la falta de trascendencia de los testimonios desde un punto de vista jurídico, ya que para el corrector las frases difícilmente serán escuchadas o aportarán a las víctimas alguna forma de justicia.

Cabe señalar que el lector no descubre el informe a través del corrector de estilo; solo percibe los efectos de su lectura en el personaje, ya que este pierde temporalmente la cordura. Leer implica involucrarse: al retirar el halo de silencio, el personaje asume la verdad de las víctimas. Su lectura activa, en tanto corrector, es asociada en su fuero interno a una forma de colaboración: «[...] yo era el corrector de las mil cien cuartillas en las que se documentaba el genocidio» (I, 102). La lectura conlleva un estado de paranoia², el corrector de

2. Cabe señalar que la paranoia, así como cierta verborrea compulsiva, son dos características comunes a algunos de los personajes de Horacio Castellanos Moya. Además del corrector de estilo, se puede mencionar como ejemplo a Erasmo Aragón, personaje presente en *Moronga* (2018) y otras novelas. Aragón realiza un viaje a Washington para investigar sobre el asesinato del poeta salvadoreño Roque

estilo se siente vigilado por los militares, responsables de las masacres, y teme sufrir una represalia. El desequilibrio interior es tal, que el personaje se sumerge en un estado de delirio y termina por huir, convencido de que sus perseguidores lo dejarán escapar para «incautar el informe» (I, 141) e impedir su publicación. De esta manera, decide huir del país, dejando inconcluso su trabajo. Desde el exilio, el corrector se entera de la publicación del informe que aparece como un triunfo de la verdad sobre los crímenes de la guerra. Sin embargo, este acto de libertad se ve perturbado por el asesinato brutal de Monseñor, el mismo día que el informe fue presentado.

La investigación que emprende el comparador de religiones, en *Carta de un ateo*, se plantea según dos enfoques distintos, uno responde a su curiosidad intelectual, que se convierte en simpatía por los cofrades mayas: «Investigar no es la palabra. Quiero conocerlos más. Pero tengo que decir que mi simpatía está con ellos, después de leer todos esos pliegos de pleitos» (C, 54). A través de sus conversaciones con los cofrades y, en particular, con Don Melchor, el comparador encuentra una explicación a lo que considera inicialmente como oportunismo religioso, pues los cofrades se vinculan al catolicismo, al anglicanismo y a la ortodoxia. Estos cambios responden a los conflictos de intereses, económicos y religiosos, que cada iglesia defiende y que siempre terminan por afectar a los cofrades, no solo en el plano material, los terrenos en conflicto en los cuales desean construir su propio templo, sino en una praxis religiosa claramente sincrética que no se ocupa de las diferencias entre creencias de romanos y ortodoxos: «Creemos en la Cruz, y lo demás son babosadas» (C, 50).

Dalton. Durante su estancia, Aragón se siente vigilado (p. 207) y a cada momento teme ser detenido a causa de sus antiguos vínculos con la revolución.

En cambio, el comparador sí investiga a los representantes de la iglesia –mediante diversas entrevistas y consulta de documentos– con respecto a los terrenos en disputa: «Era cierto que esperaba encontrar culpable de apropiación ilícita a la Iglesia católica, cuyo representante legal era el obispo de la diócesis de Solalá» (C, 54). Para esto, cuenta con la ayuda de la licenciada Menchú³, quien se encarga de realizar entrevistas o solicitarlas para el comparador. En una conversación que mantiene con el abogado de la diócesis, el comparador le habla de un documento, redactado veinte años atrás, en el que los cofrades se dirigían al obispo de Solalá para quejarse de las amenazas de un párroco: «Les hizo saber que tenía un hermano en el ejército que podía intervenir. Esto ocurrió antes de la firma de la paz. Era una amenaza grave que no podía pasarse por alto» (C, 61). Más adelante, el comparador hace referencia a la nota de un diario digital que señala: «*Líderes indígenas son asesinados por ejercer la defensa de sus territorios*» (C, 61). Este breve pasaje resume en dos ejemplos una situación de despojo constante y coerción que viven los indígenas. Ante las preguntas, el abogado desea saber si el comparador es periodista, luego decide acortar la entrevista sin dar mayor explicación.

El corrector y el comparador se definen por su relación crítica con la palabra, que les permite acercarse al conflicto. El primer contacto se ve motivado más por un interés personal (económico y universitario) que por la voluntad de intervenir a favor de víctimas y afectados. Sin embargo, la lectura del informe, así como la investigación sobre los cofrades, suscitan diversas reflexiones en torno a la violencia⁴ y la impunidad tras la guerra (el caso del corrector) y los

-
3. Cabe señalar la coincidencia entre el nombre de la licenciada Menchú, que ayuda al comparador en su investigación, y la activista indígena y ganadora del premio Nobel de la Paz en 1992, Rigoberta Menchú.
 4. Ortiz Wallner ha precisado que en la obra de Castellanos Moya «tanto la violencia como sus representaciones literarias conforman uno de

abusos contra los indígenas, así como la intolerancia hacia toda forma de sincretismo religioso (el caso del comparador). Estas reflexiones también determinan su reacción ante el conflicto: el comparador adopta una defensa activa de la causa de los cofrades; en cambio, el corrector, temeroso de una represalia, se desliga del informe y huye.

En ambas novelas, la lectura y la investigación provocan el deseo de escribir. La escritura aparece como la ocasión de expresar una posición clara frente a los abusos y es de esta forma que se manifiesta la denuncia: la publicación de un informe de 1.100 cuartillas sobre las masacres cometidas contra varias comunidades indígenas durante la guerra civil en *Insensatez*; una carta dirigida al Papa Francisco para exponer la querrela entre la Iglesia católica y un grupo de cofrades mayas por la propiedad de unos terrenos, en *Carta de un ateo*. En ambos casos se plantea una denuncia de los abusos contra los indígenas por parte de quienes aparecen como depositarios de una forma de poder, militar y religioso, en un país cuyo nombre el narrador de *Insensatez* parece no atreverse a pronunciar⁵.

Durante una conversación, el corrector de estilo evoca «la lectura de un testimonio que me pareció el argumento de una novela en alguna parte leída» (I, 71). Tal novela no existe, sólo ganas de escribirla, dice, aunque decide finalmente renunciar a su propósito, «porque a nadie en su sano juicio le podría interesar ni escribir ni publicar ni leer otra

los ejes medulares de su escritura. [...] sus narraciones escenifican con crudeza la disfuncionalidad de la sociedad y una permanente demolición de la identidad nacional y los valores que la construyen y constituyen» (2007: 89).

5. En una entrevista sobre *Insensatez*, Castellanos Moya reflexiona sobre la violencia de la guerra, que califica como «mal endémico» en América Latina a partir de los años setenta y precisa: «Esta historia puede suceder en cualquier lado, está planteada así porque no quiere hacer una denuncia expresa. La novela está montada a partir de un caso paradigmático» (Aguilar, 2005).

novela más sobre indígenas asesinados» (I, 74). Por su parte, el proyecto del comparador de religiones de escribir un libro sobre los conflictos entre cultos mayas y las distintas iglesias genera escepticismo entre los abogados mayas. Un muchacho mam le pregunta: «¿Qué sentido tiene escribir libros hoy en día en un país donde nadie lee?» (C, 38). El comparador percibe cierta hostilidad en la pregunta y duda sobre la manera de responder sin parecer afectado ni agresivo: «Poco [responde], pero ni modo. Es lo único que sé hacer» (C, 38). La respuesta reafirma la relación de ambos personajes con la palabra. Su acercamiento al conflicto se produce desde el ámbito intelectual, pero solo el comparador adopta una postura activa. El proyecto de escribir un libro queda en suspenso al enterarse de los abusos; el conflicto por la propiedad de la tierra adquiere una dimensión mayor al punto que decide intervenir de la única manera que sabe hacerlo: escribiendo.

La carta que envía al Papa, fechada en marzo de 2019, abre la novela. En ella expone la situación de los indígenas de Santa Cruz Canjá, un pueblo donde «viven pocos ladinos o mestizos [...] y subsisten varias *costumbres*, tradiciones que son inseparables de lo que podría llamarse “el-ser-y-estar-en-el-mundo-maya”» (C, 10). Asimismo, el comparador insiste en destacar los problemas que conciernen la región y busca la empatía del pontífice:

[...] me pregunto si imaginaré lo que es ser pobre y kaqchikel hoy en día en un lugar [...], donde la gente trabaja de sol a sol sembrando en la poca tierra que les queda y también en tierras ajenas, las tierras que fueron de sus antepasados y de las que han sido despojados. (C, 10)

La extensa misiva le permite contextualizar el problema, al exponer la situación de las cofradías en Latinoamérica y las de la religión maya en América Central. El comparador describe en detalle el conflicto legal de los cofrades e identifica los nombres de los responsables implicados en los

abusos, tanto abogados como clérigos, así como las distintas instancias jurídicas que han solicitado durante más de veinte años sin obtener una respuesta favorable. El comparador concluye con un exhorto:

[...] alzo la mirada y, con humildad, sí, en nombre de los cofrades kaqchikeles, cristianos ortodoxos (los que, por cierto, no me han pedido que lo hiciera), elevo a Usted esta queja o protesta con la esperanza de que, si Usted emitiera Su opinión al respecto, podría hacer que la balanza se incline en favor de quienes han sido víctimas de una injusticia y sufren, como juzgó algún magistrado, “un daño permanente”. (C, 26)

Enviar la carta implica una intervención que busca ser contundente en el sentido de que se expone el problema a una autoridad que sobrepasa el marco legal guatemalteco en el que se inscribe la querrela de los cofrades. El comparador apuesta por la intercesión religiosa para hacer justicia sobre la autoridad eclesiástica y funda su esperanza en que el Papa lea la carta, pues para él no se puede conocer una injusticia y no hacer algo para impedirlo. Por su parte, en *Insensatez*, la idea del corrector de estilo de escribir una novela podría responder a la certeza del personaje de que el informe no aportará mayor justicia a las víctimas pues para él, nadie lo leerá. Esta certeza coincide con la pregunta que le hacen al comparador sobre el sentido que puede tener escribir libros en un país donde nadie lee. Leer el informe implica asumir una responsabilidad que concierne no sólo a los culpables, sino a la sociedad, que presenció en silencio tales abusos. A diferencia del comparador, el corrector renuncia a escribir pues para él escribir es una insensatez; ni siquiera termina de corregir el informe, no sólo porque nadie va a leerlo, sino por el riesgo que implica denunciar en un país donde «la tortura es la medida de la inteligencia en los militares» (I, 109).

LAS CONSECUENCIAS DE LA DENUNCIA Y EL VÍNCULO
CON LA REALIDAD

El asesinato de Monseñor en la casa parroquial constituye uno de los vínculos que Castellanos Moya establece con la realidad en la novela. Una nota del diario *El País*, del 28 de abril de 1998, da cuenta del asesinato del obispo auxiliar Juan Gerardi, de 72 años, fundador de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, en 1989. Gerardi fue brutalmente asesinado delante de la casa parroquial, dos días después de la presentación del Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), titulado «Guatemala: nunca más», que trata sobre las masacres cometidas contra comunidades indígenas durante la guerra civil. La nota precisa que el asesinato «demuestra la vigencia de los odios incubados y la precariedad de la convivencia entre víctimas, verdugos, y quienes, como monseñor Gerardi, apostaron por la denuncia» (Aznárez, 1998). El informe, en la novela, tiene su fundamento en el reporte REMHI que pretende recuperar los testimonios de las víctimas afectadas por la guerra y contribuir con un proyecto de recuperación y construcción de una memoria colectiva que «reivindique la dignidad de las víctimas y las esperanzas de cambio de los sobrevivientes.» (REMHI, 2000: 24. Nuestra traducción). La construcción de la memoria, se añade, consiste no solo en el examen de los hechos pasados, sino que aparece como un apoyo a las peticiones de verdad, respeto, justicia y reparación tras los hechos ocurridos en Guatemala, mismos que son considerados como un requisito indispensable en la búsqueda de la paz.

Además del vínculo entre el informe y el reporte REMHI, es posible relacionar algunos personajes de *Insensatez* con los diferentes actores del proyecto. Batres (2014) ha establecido dicho proceso de identificación; asimismo, reconstruye una cartografía de la capital guatemalteca a partir del espacio referencial de la novela. Entre los personajes, Batres relaciona al autor con el narrador: «En calidad de corrector de

estilo del Informe REMHI fue contratado precisamente Horacio Castellanos Moya» (2014: 8). Por su parte, el comparador de religiones es identificado por su profesión a lo largo de la novela. Su identidad solo se descubre al firmar la carta: Román Rodolfo Roviroso. La triple R inicial sugiere el nombre del autor. Rodrigo Rey Rosa indicó en una entrevista «que también en la vida real envió una carta al pontífice, que aún no ha tenido respuesta» (Díaz, 2020). El caso relatado, añade Rey Rosa:

[...] es calcado de la realidad, y cuando investigaba me sorprendió comprobar que la Iglesia Católica tiene conflictos similares en muchos lugares, también en España hay cientos de casos, lo que ocurre es que aquí no está relacionado con el racismo, en Guatemala sí. (Díaz, 2020)

Rey Rosa considera los conflictos por la tierra como el principal problema de Guatemala, consecuencia de la guerra que dejó muchas comunidades desplazadas.

Ambas novelas establecen un vínculo entre autor y personaje y destacan una experiencia directa en torno al conflicto. En ambos casos, la indignación se hace evidente y suscita la voluntad de denunciar, pero también el temor a hacerlo. La libertad de expresión en estas novelas aparece como un acto de responsabilidad que implica aceptar sus consecuencias, pues la denuncia se salda con la muerte en *Insensatez*. El asesinato de Monseñor aparece como una advertencia sobre el riesgo de volver sobre el pasado y da la razón a la «paranoia irracional» (Olivier, 2018) del corrector de estilo, quien desde el exilio desea conocer el título que finalmente le pusieron al informe. Cabe señalar que su propuesta de título para el informe es, por demás, provocadora:

[...] mi propuesta había sido que lo titularan con la frase más contundente encontrada en testimonio alguno, la frase que decía *Todos sabemos quiénes son los asesinos* era para mí la propicia, la indicada para servir de título al informe, que en verdad quería

decir eso, que *Todos sabemos quiénes son los asesinos.*
(I, 153)

No obstante, nadie se atreve a pronunciar el nombre de los asesinos. Agamben, citando a Arendt, reflexiona sobre la noción de «culpa colectiva» (1999: 122) y menciona que los alemanes, después de la guerra, asumían una responsabilidad colectiva ligada al nazismo y decían sentirse culpables por lo que sus padres y su pueblo habían hecho; no obstante, tenían mayor dificultad para «reconocer las responsabilidades individuales y castigar los verdaderos delitos.» (1999: 122. Nuestra traducción). De esta forma, Agamben introduce una distinción entre responsabilidad moral y responsabilidad jurídica que requiere la aplicación de la ley. En el caso de la guerra en Guatemala, el informe REMHI no juzga a los responsables, sino que pretende condenar la violencia y aportar consuelo a las víctimas mediante la evaluación del pasado. El examen de conciencia se dirige a toda la sociedad para que cada quien evalúe su responsabilidad en torno a lo sucedido. Teniendo en cuenta lo anterior, la frase que el corrector propone como título va más allá del trabajo de responsabilidad moral planteado en el informe REMHI como parte del proceso para reconstruir el tejido social en el país. La frase subraya el hecho de que la impunidad persiste ante el temor de la represalia y confirma que la sombra de los militares aún se cierne sobre la sociedad. Entre las frases atribuidas al informe, en *Insensatez*, destaca la siguiente: «[...] *que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas*» (I, 144). Esta frase sugiere el deseo de olvido voluntario de las víctimas y de una porción de la sociedad, incluido el corrector, que encuentran en el silencio, pero también en el exilio, una suerte de paliativo ante el miedo a denunciar y a recordar.

CONCLUSIÓN. SOBRE LA VOZ DE LOS INDÍGENAS Y LA POSIBILIDAD DE DENUNCIAR

En estas novelas se puede señalar que no son los indígenas quienes desempeñan un papel activo en el acto concreto de la denuncia; son los otros, los ladinos, quienes más que darles la palabra, hablan por ellos. Esta dificultad para expresarse por sí mismo hace eco a lo que Villoro considera como el «elemento trágico» de lo indígena. Al ser confrontado a la historia universal desde el momento de la conquista y posterior colonización y evangelización, el indígena, dice Villoro, es definido y contado por el otro: «Su mundo adquiere significación distinta a la que él le había prestado porque ahora son otros propósitos e intenciones los que lo vertebran.» (1996: 89) Villoro reflexiona sobre la interpretación y conocimiento de la cultura indígena y su incompatibilidad con los intereses europeos, lo que ha determinado sus relaciones y su situación desde la conquista. Esta intención de contar e interpretar es la del comparador de religiones, quien contempla inicialmente a los cofrades mayas como objeto de estudio. Lo mismo sucede con el corrector, que paladea la sonoridad de las frases de los testimonios de los indígenas.

En *Insensatez*, los testimonios son producto de una serie de entrevistas hechas en el marco de una investigación; ningún indígena se expresa en un contexto que no sea el del informe, ni en otra condición que no sea la de víctima. El informe presenta fragmentos de testimonios, mínimos en la novela, lo que hace que la individualidad de cada víctima se pierda entre el concierto de voces que narran una y otra vez los mismos crímenes. En un sentido estricto, ninguna denuncia es interpuesta; el conjunto de testimonios del informe constituye en sí la denuncia de los crímenes y la violencia, pero poco se hace justicia desde un punto de vista legal.

En *Carta de un ateo*, las acciones de los cofrades de Canjá y las conversaciones con los abogados mayas demuestran cierta resistencia ante el despojo por parte de la Iglesia. En una entrevista sobre la novela, Rey Rosa señala que, si bien, hay una percepción que representa al mundo maya como campesino y eterna víctima, «también hay una elite maya que siempre ha tenido un poder, no económico pero sí político e intelectual, mucho más desarrollado de lo que el estereotipo refleja» (Díaz, 2020). En la actualidad, añade, lo que ha cambiado es «la posibilidad de manifestarlo, organizarlo y ponerlo en acción» (Díaz, 2020). Pese a esta presencia visible y activa, las acciones legales de los cofrades no son eficaces, ya que la justicia parece siempre estar de lado de la iglesia y de los militares: «La Corte Celestial⁶, cuando no se equivoca [...], es por error» (C, 37), dice la Filósofa en una conversación con el comparador quien, por su parte, habla de «racismo jurídico» (C, 37). Asimismo, los cofrades expresan su opinión sobre las diferentes iglesias y la manera en la que cada una ha tratado de sacar provecho de la cofradía. Pese a estos comentarios abiertamente críticos, el comparador genera desconfianza y reserva entre abogados y cofrades, ya que no conocen sus verdaderas intenciones.

En ambos casos, el corrector y el comparador toman conciencia de una situación de abuso y, ante esta constatación, su reacción es distinta. El comparador escribe una carta con el propósito de señalar una injusticia, su acción es desprovista de interés y representa acaso una última esperanza centrada en otra forma de justicia que requiere, sobre todo, fe. En cambio, el corrector de estilo elige, por temor, el silencio, y quizá por la certeza de que denunciar poco cambiará las cosas. Algunas de las víctimas en *Insensatez*

6. Corte de Constitucionalidad de Guatemala. La comparación que hace el personaje subraya el hecho de que dicho tribunal es inalcanzable y su justicia, inapelable. El sentido irónico de la frase sugiere que un fallo de dicha Corte solo puede ser favorable a una causa justa por error.

optan por el silencio y el olvido como una forma de descansar del horror de la violencia. El silencio adquiere una dimensión distinta, en *Carta de un ateo*. Los cofrades recurren al silencio para proteger sus secretos y mantener vivas sus creencias, pero no dudan en denunciar y movilizarse para reclamar sus derechos.

La denuncia se produce de forma distinta en ambos casos: para construir una memoria y evitar que los crímenes se olviden o para defender un territorio y una forma de practicar la religión. En ambos casos se exige justicia y reparación y las dos novelas dan cuenta de la falta de respuesta a estos llamados, entorpecidos por las mismas autoridades denunciadas: el ejército y la iglesia. Si la novela de Castellanos Moya termina con un ensordecedor crimen; Rey Rosa, en cambio, deja una esperanza: otra carta, la respuesta del Papa Francisco, cierra la novela. En dicha carta se compromete a actuar a favor de los cofrades, poniéndose del lado de quien es víctima de una injusticia. La ficción aparece como una manera de obtener una respuesta a la denuncia y permite también recuperar una individualidad que se pierde entre los testimonios de un informe que convierte a las víctimas en un ente abstracto.

Si la ley impone ciertos límites a la libertad de hablar, tanto para proteger a los individuos como para preservar el orden público, la definición de estos límites permanece ambigua. Canto-Sperber considera que el único motivo que puede justificar una restricción de la libertad de palabra es «evitar que un daño sea hecho al prójimo» (2021: 11. Nuestra traducción). Este argumento constituye precisamente la motivación para exigir el derecho a hablar en ambas novelas: romper el silencio que protege a las instancias depositarias de la autoridad y, a la vez, denunciar el daño que se ha hecho, como subraya el corrector de estilo, «contra sus mal llamados compatriotas» (I, 102).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Giorgio AGAMBEN. *Ce qui reste d'Auschwitz*. París: Payot & Rivages, 1999.
- Andrea AGUILAR. «Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie». *El País*, 2 de noviembre de 2005. En línea en: <https://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002_850215.html> [consultado el 08/06/21]
- Juan Jesús AZNÁREZ. «Asesinado a golpes el obispo de Guatemala dos días después de divulgar los crímenes del Ejército». *El País*, 28 de abril de 1998. En línea en: <https://elpais.com/diario/1998/04/28/internacional/893714406_850215.html> [consultado el 17/09/20]
- Ariel BATRES VILLAGRÁN. «*Insensatez* o la locura de un escritor. Ensayo crítico constructivo». 2014. En línea en: <www.academia.edu/6863022/Insensatez_o_la_locura_de_un_escritor> [consultado el 18/09/20]
- Monique CANTO-SPERBER. *Sauver la liberté d'expression*. París: Albin Michel, 2021.
- Horacio CASTELLANOS MOYA. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- . *Morongá*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Fernando DÍAZ DE QUIJANO. «Rodrigo Rey Rosa: “La Iglesia Católica tiene cientos de conflictos por la propiedad de tierras”». *El cultural*, 26 de febrero de 2020. En línea en: <<https://elcultural.com/rodrigo-rey-rosa-la-iglesia-catolica-tiene-cientos-de-conflictos-por-la-propiedad-de-tierras>> [consultado el 11/05/21]
- OFICINA DE DERECHOS HUMANOS DEL ARZOBISPADO DE GUATEMALA. «Guatemala Nunca más». Informe del Proyecto Interdiocesano REMHI. 2000. Versión condensada en francés. En línea en: <<http://www.odhag.org.gt/html/Default.htm>> [consultado el 20/06/20]
- Florence OLIVIER. «La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma». *América*, núm. 52, 2018. En línea

en: <<http://journals.openedition.org/america/2361>> ;
DOI : <<https://doi.org/10.4000/america.2361>> [consultado el 29/06/20]

Alejandra ORTIZ WALLNER. «Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya». *Centroamericana*, vol. 12, 2007, p. 85-100.

Rodrigo REY ROSA. *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre*. Barcelona: Alfaguara, 2020.

Philippe ROUSSIN. «Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure». *Communications*, núm. 106, París: Seuil, 2020, p. 17-32.

Luis VILLORO. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: FCE, 1996.

Segunda parte

LIBERTAD Y SUBALTERNIDAD

LA MODERNIDAD NEGATIVA Y LOS ANTOJOS
DE CARL RIGBY

Amanda ALFARO CÓRDOBA
Profesora Invitada, Universidad de Costa Rica

Los marcos de interpretación, curaduría, evaluación son determinantes en las dinámicas de legitimación intelectual. A pesar de los debates que retan los mecanismos de desprecio hacia personajes diversos y el impulso a voces diversas que ha surgido durante las últimas décadas en el istmo centroamericano, todavía quedan apreciaciones estéticas que se apoyan en discursos discriminatorios. En el presente texto, examino las estrategias retóricas del documental *Antojología de Carl Rigby*, dirigido por María José Álvarez y Eduardo Spiegeler, el cual reivindica la voz, figura y pensamiento del poeta nicaragüense estableciendo un ejemplo de cómo revertir el desdén estructural al que se enfrenta la diversidad cultural que nutre la región. La libertad de creación y de expresión se potencian cuando examinamos estrategias de opacidad cultural, y los mecanismos para resistirlas, como es el caso de este documental.

Inicio con una breve reflexión acerca de las herramientas de representación documental. Hablando de la historia del retrato, y de sus herramientas para construir aproximaciones a personajes por medio de las técnicas documentales, la maestra catalana Marta Andreu expone los retratos encontrados en la región de *El Fayum*:

El retrato nació con un cometido muy concreto, que se puede observar en los primeros [que se conservan del siglo I de la Era Común], su propósito era el de desafiar a la muerte, es decir, mantener viva la imagen de aquéllos que se iban. En otras palabras, permitir que su imagen les sobreviviera [...] podríamos ya estar de acuerdo en que el retrato nació como un gesto de memoria, y no solamente por el hecho de permitirnos recordar a quien se fue, sino sobre todo porque al hacerlo, nos recuerda que todos nos iremos [...] recordándole

[al espectador] la finitud que le llegará. (Andreu, 2021, min. 19:15)

Si bien el retrato no puede ser «lo que es el otro», apunta Andreu, claramente es «lo que ese otro es para el retratista». Esa mirada se extiende hacia lo performático en las dinámicas de representación cinematográfica: «hoy, representar al “otro” ya no es tanto lo que es para mí [...] ya no se trata tanto de lo que el “otro” es dado que el “otro” es muchas cosas [...] sino de intentar percibir y ahondar lo que el “otro” es para sí mismo» (Andreu, 2021, min. 40:10).

Lo performático encontró su auge en los últimos años, coincidiendo con el momento en el cual se concretan iniciativas como la Base de datos conjunta *Slave Voyages Data Base*¹ (desde el 2008) o el Centro para el Estudio de *Legacies of British Slave Ownership*² (desde 2009);

1. La *Base de datos del tráfico trasatlántico de esclavos (Slave Voyage Data Base)* es el producto de décadas de investigación e integra tres bases de datos: Trasatlántica, Interamericana y Nombres africanos que orientan en el estudio sobre las migraciones trasatlánticas y la diáspora africana con información académica, datos, mapas, revisiones críticas y representaciones de trayectos. Financiada principalmente por la Fundación Nacional para las Humanidades, en Estados Unidos, el proyecto es el producto de la colaboración entre un equipo multidisciplinario amplio, cuyo Comité Ejecutivo tiene integrantes de más de diez universidades de Estados Unidos y Reino Unido. A partir de abril del 2021 la Universidad de Rice hospeda el sitio web y los centros Hutchins, de la Universidad de Harvard, y Emory para la Academia Digital, de la Universidad de Emory; así como el Instituto Wilberforce, de la Universidad de Hull; apoyan el proyecto canalizando el esfuerzo de historiadores, cartógrafos, programadores, científicos de la información provenientes de universidades de África, Europa y las Américas.
2. El *Centro para el Estudio del Legado de la Esclavitud Británica* se estableció en University College London con el aporte del Centro Hutchins, de la Universidad de Harvard. El Centro continúa la trayectoria de investigación desarrollada por los proyectos *Legados de la apropiación británica de personas*

ambos acontecimientos derivan de aproximaciones a la tecnología que promueven la memoria y la democracia: el primero reconoce formas de poner en escena y procesar eventos traumáticos, el segundo revela las dimensiones de la violencia que han sobrellevado las personas racializadas del continente africano. El arte que procesa estos avances por medio de la expresión y la representación trata de dejar un espacio para el diálogo que establece el *otro* con su imagen, su existencia, su historia. La verdad del *otro*, nos dice Andreu, está precisamente en la fluctuación entre sus distintas existencias.

Josephine Wikström en su elaboración crítica de la *performance* establece un recorrido a través de las acepciones discutidas desde los años 50 del siglo XX señalando cómo en esta forma de expresión la atención se centra en la acción (Wikström, 2020: 6) y cuanto esta provoca, en un *curso de acción*, es decir una continuidad activa. Wikström recuerda que para Richard Schechner, editor de la revista especializada *The Drama Review*, la performance es un comportamiento comunicativo que forma parte de rituales, ceremonias o intercambios de información, bienes y costumbres: «cualquier acción que sea enmarcada, promulgada, presentada, subrayada o demostrada es una *performance*» (Schechner, 2003: 2).

La crítica que establece Wikström continúa con un recuento de los aportes de Shannon Jackson y Jon McKenzie, Martin Carlson y, claro está, Judith Butler; en esta propuesta quiero movilizar las partes más elementales de esta discusión sobre la *performance* para examinar el

esclavizadas y *Estructura y significado de la apropiación británica de personas esclavizadas en el Caribe (1763-1833)*, ambos financiados por el Centro de Investigación Económica y Social del Reino Unido (ESCR) y enfocados en el rastro del impacto que la apropiación de personas esclavizadas ha tenido sobre la formación del estado británico moderno.

dispositivo fílmico que activa la estrategia retórica en el documental *Antojología...* En consonancia con su estilo el documental registra desde la imagen en movimiento y la precisa vibración del sonido, la continuidad activa de la voz poética de Rigby.

La performance artística se entiende como una vía para conectarse directamente con la realidad social, la especificidad del espacio y la política de la identidad. La performance no es un medio, un soporte artístico sino una serie de preguntas que se plantean alrededor del arte y su relación con un mundo social más amplio. Más aún, complementa Andreu, la acción performativa en el documental encontró en el *reenactment* –en la *re-actuación*, o la recreación– una espléndida herramienta para hacer catarsis. Algunos de los ejemplos más turbadores son *S 21* (2003) de Rithy Panh (camboyano), *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer (británico-estadounidense) o *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora (salvadoreña). Todos documentales que abordan historias de genocidios y tortura en Camboya, Indonesia o El Salvador durante el período de la Guerra Fría.

Para examinar las estrategias retóricas del documental he enfocado la densidad de su discurso a través de seis marcos de interpretación que iré mencionando en lo que sigue, cada uno de estos marcos nos ofrece una mirilla, una perspectiva desde donde ver al mundo que se nos narra. Esta propuesta no pretende ser exhaustiva, aunque sí dar cuenta de tres elementos: la concordancia entre la mirada de Álvarez y Spiegelner desde la imagen en movimiento y aquella de Rigby en la plasticidad y el estilo de la lengua, la importancia de este documental ante la ausencia de otro soporte para el legado poético y la inscripción de esa ausencia en la violencia heredada de la narrativa de la modernidad. Inicio con una breve descripción de la vida e influencias del poeta.

La formación de Rigby se dio en dos fases: una primera etapa escolar primaria e intermedia en Laguna de Perlas bastante marcada por la educación protestante, y una segunda a finales de la década 1960 en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (en su sede de Managua). En Managua conoció y sostuvo lecturas de complicidad con Leonel Rugama y Beltrán Morales y producción poética, con un estilo distante de la «herencia colonial» (Álvarez, 2020). También gozó de acceso a una literatura norteamericana que no es la lectura de la vanguardia nicaragüense de la época sino la que llegaba vía Nueva Orleans.

La influencia de Rubén Darío, una referencia obligatoria dentro de la poesía nicaragüense y la de Pablo Neruda, como anclaje latinoamericano, juegan con los ritmos de Nicolás Guillén —a quien Rigby contrapuntea en muchos de sus versos, el más conocido *Sinfonía para los peces en Sim Saima en Sí Mayor*— y Allen Ginsberg; en la voz de Rigby, las estrategias de armonía coquetean con neologismos ingresando en la poiesis literaria descomponiendo y devolviendo cada influencia ístmica, latinoamericana, caribeña, global para ofrecer una perspectiva desde el *Nicaribe* —así nombrado por el poeta.

El primer marco con el cual *Antojología...* pone en escena esta poética es la intimidad. El documental nos lleva a través de quince capítulos que muestran al personaje en un prisma, en ese juego consigo mismo. La sensibilidad de Álvarez se complementa con la cercanía que comparte con Rigby y la paciencia, el ojo y el oído «tan cerca de su corazón» —como lo describe Álvarez misma— de Eduardo, quien se unió al proyecto desde el 2016.

Los planos cercanos del poeta, la decisión de registrar y editar el material en blanco y negro, los planos detalle de trazos que mueve sobre el papel y luego se convierten en el paratexto del documental (en su título, en sus capítulos numerados) nos despliegan una mirilla desde dónde darle la

mano, ingresar a su casa, su terraza, su estudio; construyen un mundo que detiene su voz en el tiempo mientras abstrae (limpia) los trazos de su poesía.

El segundo marco que Álvarez y Spiegelger abren es el de Rubén Darío, a través del busto que Rigby sostiene mientras celebra su centenario y le solicita «amigo, poeta, ayúdeme a que yo no pase cien años para poder publicar mi libro» (min. 00:23). La «convención», el centro, el canon de las poéticas nicaragüenses pasan por el poeta decimonónico y el diálogo entre ambos nos orienta hacia un tiempo anterior a las referencias contemporáneas nicaragüenses, anterior a Sandino, anterior a las heridas de las invasiones y guerras del siglo XX, anterior a las fantasías neoliberales, anterior a la precarización y al desgaste político. La conexión emocional entre esos significantes y nuestra propia memoria, nos orienta a través de la voz ronca y juguetona de Rigby que recorre una Managua en dos tiempos.

El tercer marco nos invita a bailar con los ritmos que se retomarán en los viajes por las aguas del Caribe. Ese mar lo escuchamos por primera vez hacia el minuto 28, ya hacia la mitad del documental, en la introducción apenas se anuncia una cadencia, un ritmo que empapa la declamación del poeta. Más adelante, la construcción fílmica de Bluefields y Pearl Lagoon se complementará con imágenes de archivo que Álvarez había registrado en la década de los años ochenta.

El cuarto marco cambia la textura de la imagen. La abstracción que nos ofrecía el blanco sobre negro ahora se convierte en un rojo crujiente que se expande y baja a borbotones sobre la arena negra. Mientras vemos la lava caer, la voz de Carl nos advierte: «el sandinosaurio es el volcanto de los pueblos en su plena erupción contra el imperial tiranosaurio» (min. 3:30).

Un gran plano general deja ver la arena negra al fondo, la vegetación en registro gris y la figura de Carl caminando hacia la cámara.

Apenas llevamos dos minutos de los 62 pero ya está el prisma delineado. Seis mirillas, seis marcos, desde dónde asomarnos a la complejidad de este personaje. Una meditación acerca de las muchas cosas que es Carl, al decir de Andreu, se expande a través del curso de acción, de una serie de preguntas que nos conectan al poeta, con su circunstancia y su voz.

Las últimas dos mirillas nos enmarcan a Managua y al libro prometido. Rigby vivió más de la mitad de su vida en Managua y, sin embargo, su voz va y viene entre su lengua materna (el inglés, la que llevaba como base y a la que volvía en sus viajes por el Caribe) y su lengua de estudio —el castellano—, la que lo conecta con una comunidad intelectual establecida en el litoral pacífico. Los paseos por las calles de Managua se registraron a lo largo de dos años y medio, siempre al ritmo de los antojos de Carl. Álvarez cuenta que un hurto que sufrieron durante el rodaje los dejó sin una parte del material, «como 7 horas de material y parte del equipo; ese hecho y el gusto mío junto con el de Eduardo [por] andar en los archivos más reflexionar sobre sus poemas me hizo ir investigando en las hemerotecas y archivos» (Álvarez, 2020). El ejercicio de rescate le sirvió a la cineasta para recuperar su propia memoria y también ilustrar su tiempo, este material suma un 40% de las imágenes utilizadas.

En el minuto 19:30 los versos se escuchan desde la voz del poeta, mientras lo vemos esperando un bus que parte para ser seguido por una carreta halada por un caballo blanco, encima una sonriente familia mestiza:

ni blanquinegro ni blanco y/o negro sino todo mezclado
para mí son todos los colores o nada
¿Cuántas vidas cuesta el dinero,
y la cantidad de muertos para mantenerlo con vida?
La música sutil apenas enmarca la voz del poeta.

El proyecto del libro sale una y otra vez en las declaraciones de Rigby en el segundo 20, en el minuto 2:16, en el 4:26, en el 7:54, en el 11:29, en el 58:19. En esta historia

el soporte en papel impreso aparece y desaparece como el tejido de Penélope, esperando la transcripción, aprobación, circulación, resistiendo el incendio con el que la Guardia Nacional ardiera sus «palabras inventadas» (min 9:25). Cada vez que lo encarcelan pierde (le queman, le entierran los «sacos» con sus poemas), pero además cada vez que está a punto de publicar un libro se muere alguien y el proyecto se vuelve a frustrar. Ante la ausencia de un libro Álvarez reconoce las dificultades de la memoria: poemas como *Para los terrematólogos* se habrían extraviado si no hubieran hecho el trabajo de búsqueda para el documental.

Álvarez y Spiegeler nos introducen primero el poema, Carl al lado de la pared donde está grafitteado:

es sobre el mar
que debemos mirar
si hemos de conocer
la verdadera edad del hombre.

Luego un plano cercano del poeta y sonido de las olas para finalmente entregarnos ese plano general en tonos grises de la costa caribeña. Entre algunas secuencias sobre el ambiente, la música, la religión, los directores sobreponen las campanas de la iglesia a un travelling que ingresa en la catedral del manglar.

Sigmund Rigby (1882-1960), el abuelo de Carl trabajó como «wachiman», como vigilante en la región mayagna, vigilante para las compañías que extraían la madera, vigilante para que no se robaran la madera que las compañías extranjeras explotaban/ extraían/ robaban.

«[A]serrín, hoyos y cáscaras de banano» (min. 23) había advertido Rigby en uno de sus poemas, «aserrín, hoyos y cáscaras de banano» es lo que dejan atrás las compañías que explotan los recursos de la región caribeña, esta advertencia da cuenta de la explotación que describe Achille Mbembé, como parte de la estructura que deja miradas visibles mientras oculta las resistencias, desde su perspectiva «el

capitalismo tuvo siempre la necesidad de subsidios raciales para explotar los recursos planetarios» (Mbembé, 2016: 279). Volviendo al documental, los cantos de los amigos de Carl se intercalan con la voz del poeta y el sonido ambiente, un bálsamo de aves y guitarras lejanas.

La narrativa de la modernidad es una esfera de arcilla que fue desgarrada en el siglo XIX, la estructura capitalista sobre la que operaba había producido acumulaciones, instituciones, subjetividades y, claro está, violencia que sostenían y sostienen su misma existencia. La manifestación de esta última no cesa pese a las evidencias de la agonía de lo que Eduardo Grüner describe como los discursos que integran una «Razón y un Sujeto monolíticos y omnipotentes en su voluntad totalizadora e instrumental de conocimiento y dominación» (Grüner, 2002: 113). Los caminos/ corrientes/ flujos que sostuvieron esos discursos continúan irrigados ya no –mayoritariamente– por los barcos que traficaban personas esclavizadas; ahora por las resistencias a problematizar la «imagen purificada y desconflictuada de la modernidad» (Grüner, 2002: 117).

Grüner subraya «[q]ue la ideología liberal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano [...] no garantiza en absoluto una auténtica democracia, ya que una democracia “radical” [...] tendría necesariamente que tomar en cuenta esas diferencias “inarticulables” por el Imaginario político liberal» (Grüner, 2002, 123). Ese imaginario político y sus narrativas culturales hacen que los datos que se hilan en las poesías de Rigby sean leídos como ocurrencias –«orate» dice la sinopsis escrita para presentarlo en el Festival de Cartagena– o la total negación de su talento como el que se lee en el *Réquiem por Charles Rigby* que escribiera J.E. Arellano en *El Nuevo Diario*, a diez días de su muerte.

Es esa resistencia la que hace que el documental cobre un sentido extraordinario. El asedio que vivió el poeta, preso por declamar (en 1976 y en 1978), con cargos por

«recitar poemas “subversivos”», marginado de los círculos canónicos, torturado por los *animales* de la guardia nacional se contrapone a la reactuación de su resistencia ante la hostilidad y el desdén.

El documental escucha, dialoga, entra en trance, participa de la continuidad activa de la voz poética, la figura y pensamiento de Carl Rigby. La armonía de sus espacios, el tono de su piel, la gravedad de la voz se muestra desde un registro íntimo anclado en ambas Nicaraguas (la hispana del Pacífico y la *nicaribeña*) mostrando por medio de esta diversidad la riqueza cultural que celebra, al tiempo que señala cómo ese patrimonio ha permanecido en una opacidad que sólo beneficia los discursos de explotación, discriminación y odio.

El poeta pide que lo recuerden con el epitafio «fue negro pero sobre todo vivió una poesía más interesante que su propia piel» (min. 55:43), ante la ausencia de libros publicados, este documental es un privilegio para ese ejercicio de memoria, generosidad y ética que proclama Rigby. También es un testimonio de la franqueza y el curso de acción de una subjetividad que escapa de la imagen purificada y desconflictuada que advierte Grüner. La orquesta de imagen, sonido y movimiento mezcla imágenes subacuáticas con imágenes volcánicas, las imágenes de Rigby caminando por Managua, explorando sus monumentos con el archivo de lo que fue esa ciudad, el ingreso al espacio de los manglares que metafóricamente son el espacio sagrado, los planos detalle de sus ojos, su pelo, su nariz ancha, su piel lisa, el sonido del ambiente que lo vio crecer y los motores alrededor de las paredes que sostienen sus poemas:

las únicas cosas que yo tengo son las que he compartido
y había todo un pueblo con el cual compartirlo
(min. 42:20)

La inmortalidad de Rigby, su calidad de *tesoro humano vivo*, porque como él mismo dice en cámara el reverso – ser

tesoro humano muerto – es peligroso, reside en la reactivación de sus palabras que nos protegen contra la sordera, el desamor y el descachimbe que un Carl a sus 35 años, en 1980, con el pelo negro nos advierte desde las imágenes de archivo en el *Primer tomo de los que vienen*. En su palabra, en su performance y en su acción poética Carl Rigby desafía la opacidad con la que las estructuras editorial, cultural y artística han querido invisibilizar las voces que abonan la libertad de creación y con ella una diversidad cultural vibrante. *Antojología de Carl Rigby* celebra, a través del personaje de Rigby, un istmo creativo y libre; al tiempo que reta los aspectos inarticulables de ese imaginario político liberal que Grüner nos advertía purificado, desconflictuado y, por esa razón, desligado de la pluralidad cultural necesaria para nuestras democracias.

REFERENCIAS

- Marta ANDREU. «Compartir el cine. Nuevas derivas para viejas cuestiones en el documental». *Frontera Sur Lab*, 26 marzo 2021. En línea en: <<https://fb.watch/6lWCIC6fDR/>> [consultado el 18/06/21].
- María José ÁLVAREZ. *Comunicación personal*. 10 de setiembre 2020.
- María José ÁLVAREZ y Eduardo SPIEGELER. *Antojología de Carl Rigby*. Managua: Luna Films, 2019.
- Jorge Eduardo ARELLANO. «Réquiem por Charles Rigby». *El Nuevo Diario*, 03 junio 2017. En línea en: <<https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/429746-requiem-charles-rigby/>> [consultado el 18/06/21].
- Eduardo GRÜNER. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Eduardo GRÜNER. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

Achille MBEMBE. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Ned ediciones, 2016.

Richard SCHECHNER. *Performance theory*. New York: Routledge, 2003.

SLAVE VOYAGES. *Tráfico trans-atlántico de esclavos-base de datos*. En línea en: <<https://www.slavevoyages.org/voyage/database>> [consultado el 18/06/21].

Josefine WIKSTRÖM. *Practices of Relations in Task-Dance and the Event-Score: A Critique of Performance*. New York: Routledge, 2020.

DESEO, CUERPO Y ESTÉTICA
PLURISENSORIAL EN ALGUNAS MUJERES
QUE FILMAN MUJERES

María Lourdes CORTÉS
Universidad de Costa Rica

El cine realizado por mujeres ha estado invisibilizado durante décadas, no solo en Centroamérica, sino en las historias del cine mundial. En nuestra región, la ausencia de mujeres cineastas en el siglo XX fue casi total. No fue sino hasta la década de 1980 cuando empezaron a integrarse algunas realizadoras a los incipientes cines nacionales. En la década de los noventa, una serie de jóvenes regresaron de hacer estudios formales en el extranjero y a partir del 2000 el cine regional ha tenido un auge en su producción, gracias a las nuevas tecnologías, la creación de escuelas y algunos fondos de apoyo (Cortes, 2005). Una buena cantidad de cineastas ha presentado sus trabajos con gran éxito, tanto en festivales internacionales como en sus propias naciones.

Es interesante destacar que en todos los países de la región –excepto en Costa Rica– el documental es el género más abordado. Costa Rica es un caso particular, especialmente por su pasado histórico. Con más de un siglo de democracia estable y a pesar de las contradicciones del subdesarrollo, ha logrado escapar de dictaduras, invasiones o guerras civiles. Esto hace que su cine –especialmente el realizado por mujeres– haya preferido abordar temas íntimos y que la ficción sea la que haya destacado recientemente. Si bien las mujeres no son mayoría entre los profesionales del medio, han sobresalido en importantes festivales y en el mundo del cine independiente. Es el caso de Ishtar Yasin, Paz Fábrega, Alexandra Latishev, Antonella Sudasassi, Sofía Quirós, Nathalie Álvarez y Valentina Maurel. Todas ellas han estrenado sus producciones en festivales como Cannes, Berlín, Rotterdam, Tribeca –algunas siendo reconocidas con importantes premios–. Con *Del amor y otros demonios* (2009), Hilda Hidalgo fue la primera mujer en adaptar una novela de Gabriel García Márquez (Cortés, 2016).

Estas cineastas proponen a las mujeres como sujetos históricos capaces de tener una agencia propia: son centro de la narración, ya sea denunciando las múltiples violencias que sufren desde hace siglos, ya sea para privilegiar sus deseos, sueños y fantasías, en una reapropiación del cuerpo. Este no se sitúa como fetiche para el deseo *voyerista* masculino, predominante en el cine hegemónico, sino como centro de otras experiencias como el surgimiento del deseo, la búsqueda de una sexualidad diferente, la elección en torno a la maternidad. Es un cine que abre el debate a temas poco tratados como el aborto, el infanticidio, la violencia y el abuso intrafamiliar, además de proponer un cuestionamiento a la maternidad, la familia tradicional y la moral conservadora.

El objetivo de este trabajo es explorar las estéticas y narrativas de algunas de las realizadoras costarricenses de los últimos años. Ellas –hasta hace poco inexistentes como artistas– han tomado la cámara y se han adueñado de la libertad que ésta les otorga para expresar sus deseos, fantasías, propósitos de vida, así como para preguntarse por sus cuerpos y su lugar en la sociedad. El cine les ha otorgado una libertad de expresión creativa, que se presenta con lenguajes que exploran múltiples sensibilidades.

HACIA UNA POÉTICA DE LO MULTISENSORIAL

No creemos ni en una pretendida «esencia femenina» ni mucho menos en una estética propia de la «mirada de mujer». Como han propuesto los estudios feministas recientes, el concepto «mujer» es una construcción sociohistórica atravesada por dimensiones de clase, etnia, cultura, edad, identidad sexual, entre otros factores. Las obras de las realizadoras varían en temas, propuestas estéticas, narrativas y problemáticas. No obstante, hemos encontrado en las producciones de algunas cineastas temáticas afines –abuso infantil, despertar del deseo sexual, exploración del cuerpo,

entre otros—, así como aproximaciones desde lo onírico y lo simbólico. Las imágenes no se entrelazan en un discurso lineal, sino que juegan con las rupturas, con los silencios, con una poética de lo sensual, ambigua y densa, cuyo sostén casi nunca es el discurso verbal. Los sueños y la infancia son los momentos privilegiados; la naturaleza se asocia con los ritmos vitales y los espejos —ríos o cristales reflejos— sostienen las miradas de estas mujeres que mediante el cine miran y nos muestran su interioridad, sus sueños y pesadillas, con una escritura fílmica que escapa a la lógica y al orden del logocentrismo.

Dichas creadoras han elaborado estrategias discursivas para escapar del ocularcentrismo propio del cine narrativo dominante y despertar en el espectador lecturas nuevas, como una manera de liberación, tanto en su necesidad de expresión, como en su capacidad creativa. Mediante estéticas multisensoriales, mayormente lo que llamaría una poética del tacto, nos sumergen en otras lógicas a las del cine patriarcal. De allí la importancia que otorgan a los primeros planos, no solo del rostro —ojos, labios— sino de texturas —piel, frutas— así como a una reiterada mostración de las manos. Los simbolismos también abundan siendo la presencia del agua, los espejos y los insectos los más reiterados. De igual manera, utilizan diversos materiales para difuminar —perturbar la mirada— de lo mostrado, jugando asimismo con el encuadre.

Kaja Silverman (1988) ya había estudiado la importancia de lo sonoro en el cine, y definió la pantalla como un «espejo acústico» que envuelve al público con sonidos, voces y música, y denunciaba cómo en el cine tradicional es la voz masculina la que impera. Las realizadoras actuales también han situado su palabra en un lugar de poder y han creado estrategias para evadir la palabra masculina dominante. Pero es Laura Marks quien en sus trabajos se refiere a una visualidad háptica frente a la tradicional visualidad óptica:

La visualidad háptica se distingue de la visualidad óptica, que ve las cosas desde una distancia suficiente para percibirlas como formas distintas en el espacio profundo: es decir, como solemos concebir la visión. La visualidad óptica depende de una separación entre el sujeto que mira y el objeto. La mirada háptica tiende a moverse sobre la superficie de su objeto más que a sumergirse en la profundidad ilusoria, no a distinguir la forma tanto como a discernir la textura. Se inclina más a moverse que a enfocar, más a rozar que a mirar¹. (2000, 162)

La visualidad óptica demanda una distancia tal que permite al espectador una posición omnisciente, es decir el lugar del poder. Lo háptico privilegia una mirada que se desplaza por la imagen, que privilegia la materialidad de la imagen misma e implica una participación del cuerpo del espectador en su totalidad, lo que convoca a otros sentidos más allá de la visión. El ojo sigue siendo clave en la experiencia cinematográfica –es el sentido más cerebral– el «gran hermano» orwelliano, el sentido del control. El tacto y el gusto se sitúan del lado del placer, de la sensualidad.

Marks advierte que no se debe caer en la tentación de entender esta visualidad como femenina, siguiendo la idea –hermosa, seductora pero esencialista al fin– de Luce Irigaray sobre la relación entre la mujer y la tactilidad. Para Irigaray (1977: 25), la mujer disfruta a partir de lo táctil y no de la mirada, porque «La mujer “se toca” todo el tiempo, sin que por otra parte se lo puedan prohibir, puesto que su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente». Creemos, con Marks, que lo háptico es más una estrategia –que una «esencia»– de algunas cineastas para bordear el oclocentrismo predominante en el cine hegemónico.

1. Traducción propia.

EL PLACER DE LA PIEL

En el cine dominante, el cuerpo de mujer es imprescindible y su representación, en términos generales, se reduce a un par de estereotipos: objeto de deseo, fetiche inalcanzable o mujer buena, maternal y hogareña, sin ninguna carga erótica. Sin embargo, como bien determinó Michel Foucault (1976) el cuerpo no puede concebirse fuera de los procesos de poder y de la mirada y en el caso de las mujeres este se resignifica y se convierte en un «espacio de reescritura», en términos de Irigaray o en un «campo de batalla», como lo ha llamado la artista conceptual Barbara Kruger (1999)², como veremos en las diversas propuestas fílmicas. Barbara Zecchi agrega que

[...] numerosas cineastas se aproximan a la corporeidad femenina –al erotismo de la mujer, al embarazo, a la vejez, a la enfermedad, a la imperfección física, etc.–, bien visibilizando lo que el discurso fílmico hegemónico tiende a esconder, o bien en un movimiento opuesto que traiciona las expectativas creadas por las premisas del discurso fílmico, ocultando el cuerpo y haciéndolo invisible. Si para la mirada cinematográfica tradicional el significado de la mujer es su significante, en los largometrajes dirigidos por las mujeres el significado deriva precisamente de la ausencia de significado del significante. (2014: 18)

Es el caso de las mujeres representadas en este cine de mujeres. El erotismo está presente en todos los filmes estudiados, ya como deseo en la pareja heterosexual, como parte de relaciones casuales, en el despertar de la sexualidad o en

-
2. Barbara Kruger es una artista conceptual estadounidense que mezcla imágenes y frases. En una de sus obras más conocidas, la foto de una mujer dividida en dos, se muestra de una parte el rostro positivado y del otro, en negativo. Las palabras en rojo «Your body is a battleground» aparecen superpuestas a la imagen.

el placer propio mediante el goce de la masturbación, así como en un cuestionamiento del lugar del cuerpo de mujer en nuestra sociedad.

Hilda Hidalgo introduce la temática del deseo femenino y una poética multisensorial con sus cortometrajes iniciales, sobre todo en *La pasión de nuestra señora* (1998). En este corto y en el resto de filmes que analizaremos, además de la multiplicidad de sentidos, la mujer es el sujeto que mueve la acción y las imágenes están plenas de simbolismos como espejos, agua e incluso animales. Las frutas –en una directa alusión al sentido del gusto– también son frecuentes. Las narrativas acuden a la imaginación onírica como veremos en este corto y otras de las películas analizadas y a cierta ambigüedad.

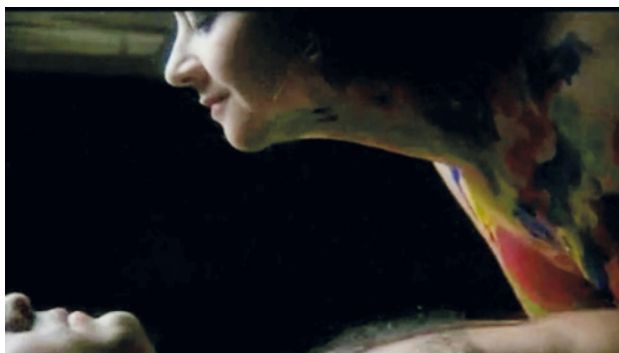


Imagen 1: *La pasión de nuestra señora*, Hilda Hidalgo (1998).

La obra de Hidalgo está realizada en su mayor parte con primeros planos que enfatizan en el rostro de la protagonista –sus ojos, su boca, así como el sudor del cuello– y en diferentes texturas –telas coloridas, la pintura corporal, la tierra y el agua, las frutas–, así como una insistente presencia de las manos. Deleuze (1985: 88) se refiere al primer plano del rostro, el más presente en estas películas como una «imagen afecto»: «En cuanto al rostro mismo, no diremos que el primer plano lo trata [*traite*] o lo somete a algún tipo de

tratamiento: no hay un primer plano del rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro y ambos son afecto, afecto imagen».

Viaje (2015), segundo filme de Paz Fábrega –Tigre de Oro del Festival de Rotterdam con *Agua fría de mar* (2009)– relata un encuentro sexual de fin de semana filmado en blanco y negro. La relación casual entre Luciana y Pedro indaga en el indeciso límite entre el deseo y el «amor líquido» en palabras del filósofo Zigmunt Bauman (2003), al crear un espacio lúdico/erótico, una elipsis en el espacio-tiempo de lo cotidiano. La poética de la directora nunca se pretende narrativa; nos invita al placer de la contemplación, al disfrute de los sonidos –la lluvia, los ruidos de la selva– y a imaginar el tacto con la naturaleza y con la piel de los cuerpos que se encuentran, convirtiendo al filme en un poema plurisensorial, un trozo de vida en el que parece que no pasa nada y que se abre a una intensidad irreductible a las palabras.



Imagen 2: *Viaje*, Paz Fábrega (2015).

EL DESPERTAR DEL DESEO

El despertar del deseo sexual es uno de los tópicos de estas mujeres ya sea durante la adolescencia o en el placer del autoerotismo. Las cineastas tienen claro que los cuerpos de

mujer cuentan con un exceso perturbador para la estructura masculina porque como hace notar Luce Irigaray:

Ahora, las mujeres tienen sexo en casi todas partes. Disfruta un poco en todas partes [...] la geografía de su placer es mucho más diversificada, múltiple en sus diferencias, compleja, sutil, de lo que imaginamos... en un imaginario demasiado centrado en el mismo. (1977: 28)³

Si bien el imaginario masculino se ha centrado en la penetración –en una relación de poder entre los sexos–, en los filmes de nuestro corpus, la representación del goce clitórico se muestra de manera sutil cuando la protagonista es aún niña o adolescente, y de manera explícita cuando la mujer está en pleno desarrollo de su sexualidad.

La estética táctil se presenta en *Del amor y otros demonios* (2009) de Hidalgo, largometraje en el que el argumento, la fotografía, el ritmo y la dirección de arte están puestos al servicio de la imaginación onírica y la sensorialidad. La novela de García Márquez relata la historia de Sierva María, hija única del Marqués de Casalduero y Bernarda Cabrera, en el siglo XVIII. La niña –blanquísima y con una cabellera rojiza que llega a los pies– fue criada por una esclava en el ambiente de la cultura popular negra. Sierva María encarna la vieja contraposición entre civilización y barbarie, una negra con cuerpo de blanca. A los 13 años es mordida por un perro rabioso y encerrada en un convento. Su reacción es confundida con una presencia demoniaca y será exorcizada por Cayetano Delaura, un cura joven que se enamora de ella.

3. Traducción propia.



Imagen 3: *Del amor y otros demonios*, Hilda Hidalgo (2009).

La ópera prima de Hidalgo se sitúa desde la mirada de la niña, a diferencia de la novela. Renuncia a los estereotipos del realismo mágico⁴ o a cualquier exotismo y se concentra en la historia de amor y deseo. La propuesta artística es minimalista, basada en una fotografía de claroscuros y planos cerrados. La mirada es a menudo obstaculizada por cortinas blancas que difuminan las figuras o las situaciones y se recurre a lo onírico con imágenes de un tono blancuzco que se acercan al blanco y negro y representan ensoñaciones, deseos y modos de evasión de los enamorados.

En la novela es Delaura quien descubre la sexualidad al contacto con la niña y oscila entre la pasión y pensar que el deseo carnal es una trampa del demonio. El filme es sutil en el despertar del deseo y Sierva María lleva la iniciativa. Más que una seducción se propone como una diversión para la niña, quien conoce mejor su cuerpo, quizá por la libertad que ha logrado en su vida junto a los esclavos, lejos de las rígidas normas del virreinato. Entre ingenua y traviesa juega con el cura y lo convierte en enfermero y cuidador. Él se

4. Las adaptaciones cinematográficas de García Márquez se han destacado por la exuberación de las imágenes, la evocación textual de los parlamentos literarios y la distorsión de la realidad latinoamericana. Cf. Cortés, 2014.

apresta a complacerla en lo que ella le pide. Paulatinamente, la pareja se limita a acariciarse el rostro, el cabello, los párpados, las cejas, los bordes de la boca, en primeros planos. Es el tacto el sentido que posibilita la evocación del despertar del deseo.

Así como Sierva María juega con animales –pequeñas lagartijas, insectos diversos– Antonella Sudasassi utiliza el simbolismo de las hormigas para su trilogía sobre el deseo femenino: el cortometraje *El despertar de las hormigas. La niñez* (2016), el largometraje de ficción del mismo título (2019) y un documental –en producción durante el 2021– sobre la sexualidad en mujeres mayores de 65 años.

Las hormigas despiertan en Isa, la protagonista del largometraje, su deseo sexual, pero también la protagonista, como hormiguita laboriosa va formando lenta pero sistemáticamente, el camino a una pequeña rebelión ante el destino programado para ella.

El filme muestra a una mujer atrapada en los roles de madre, esposa, ama de casa, costurera y hasta nuera ejemplar. Isa se resiste a quedar embarazada por tercera vez e intentar así el ansiado varón. La película pone en escena tanto la insatisfacción sexual de la protagonista como el lugar de su deseo. Pero no solo en lo erótico, también en cuanto a su futuro profesional, pues desea independizarse como modista.

La primera secuencia ejemplifica los roles sociales establecidos en la pequeña comunidad. Los hombres disfrutan hablando de fútbol y tomando licor, las mujeres se afanan en la cocina o sirven a los varones. En medio del bullicio, Isa se esfuerza por decorar un pastel, su hija se queja, la cuñada le reclama y la suegra muestra cómo hacer correctamente la decoración. Isa hunde sus manos destrozando la tarta y se lleva un trozo a la boca, disfrutando al saborearlo. Es una fantasía porque Isa entrega el pastel perfectamente decorado.

La sensación de las manos deshaciendo el pastel y el placer de Isa regocijándose con su sabor y textura –fotografiado en primeros planos– muestra una vez más la estrategia de las realizadoras al invitarnos a compartir sensaciones más allá de la distancia que impone la mirada. Estos elementos oníricos y plurisensoriales se reiteran en el filme.

La familia de Isa y Alcides, con sus dos hijas, es modesta y trabajadora, religiosa y tradicional. Isa cumple con las funciones del hogar y gana dinero extra como costurera. El inicio de la mañana es un pequeño caos –sirve el desayuno, arregla a las hijas, las ayuda a lavarse los dientes– pero al quedar sola aparece la primera imagen de las hormigas.

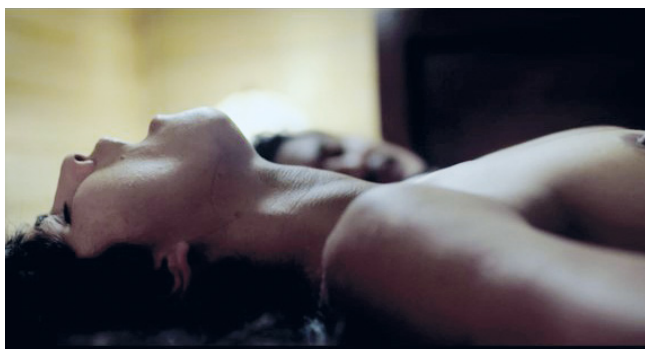


Imagen 4: *El despertar de las hormigas*, Antonella Sudasassi (2019).

Isa es feliz con su pequeña prole, ama y cuida de sus hijas y Alcides es un buen esposo que la quiere y la respeta. Hacen el amor de la única forma imaginable para Alcides: la penetra, eyacula y se duerme. Pero Isa sabe que hay otro tipo de placer –¿el de las hormigas?– y se masturba al lado del marido que duerme. Ella quiere su propio taller de costura o bailar pero, en especial, decidir sobre su maternidad.

El cabello de Isa –larguísimo hasta más debajo de la cintura– es quizá el símbolo más potente del filme. El

cabello largo es asociado con la fertilidad⁵ como una metáfora telúrica –cabellera de la tierra, de la hierba que crece–; también representa erotismo y seducción. A Alcides le gusta así e Isa lo lava con cuidado y lo acaricia. Isa lo amarra en una trenza y enseña a sus hijas el ritual del peinado. En una escena emblemática tenemos a las tres mujeres, sentadas una tras otra, haciéndose las trenzas. Esa trenza es también símbolo de la atadura del patriarcado. Al final del filme, la protagonista les propone a las niñas cortarles el pelo –simbólicamente, la siguiente generación no estará atada a la trenza– y toma la fuerza necesaria para decirle a Alcides que no quiere tener más hijos. El hombre, reflexionando por un momento, acaricia el cabello de la hija menor, comentando que se ve bonito el pelo corto.

Sudasassi presenta los micromachismos sociales, cuestiona el modelo de familia y maternidad tradicional y coloca el autoerotismo como un pequeño artilugio en el crecimiento subjetivo de la protagonista.

LA AUTONOMÍA DEL PLACER

El goce masturbatorio ha pasado en poco más de tres siglos de ser considerado un pecado y una enfermedad a comprenderse –sobre todo en cuanto el femenino– como un proceso de autoconstrucción e independencia (Laqueur, 2007). «El clítoris es una pequeña piedra alojada secretamente en el gran zapato de la imaginación sexual», dice Catherine Malabou en su libro más reciente (2020: 11). Para la autora, el clítoris ha sido históricamente borrado del discurso filosófico o reflexionado como ausencia o mutilación. A diferencia del orgasmo masculino –parte del

5. Según Erika Bornay, el cabello también puede ser símbolo de castración si se corta para castigar a las mujeres y avergonzarlas públicamente (1994: 57). De igual manera, el cabello suelto representa erotismo, fuerza y seducción, pero como algo mortífero para el hombre.

proceso de reproducción—, el femenino parece no tener función, salvo la de dotar a quien lo posee de un placer infinito. Y es este gozo inagotable el descubrimiento liberador para la mujer. Es el caso de Isa (*El despertar de las hormigas*, 2019), de Irene (*Irene*, 2014), como se verá a continuación, y especialmente de Clara, la protagonista de *Clara Sola* (Nathalie Álvarez, 2021).

Irene, de Alexandra Latishev, también gira en torno al descubrimiento del cuerpo y el placer sexual. Un primer plano de la protagonista disfrutando una manzana escarchada abre el filme. Irene trabaja en una pequeña fotocopiadora, es madre soltera y vive con su hijo y su madre Dinia, quien la controla y manipula. En su día a día tolera una serie de relaciones sexuales que le provocan frustración.



Imagen 5: *Irene*, Alexandra Latishev (2014).

En lo que será una constante para Latishev, el filme no entra en reflexiones intelectuales y la puesta en escena es sobria. Al igual que haría con su ópera prima *Medea* (2017), la directora escoge un encuadre cerrado —que apoya la asfixia existencial del personaje—, utiliza pocos diálogos y abunda en ruidos monótonos o exasperantes, como el de la fotocopiadora, el bus, el trompo con el que juega su hijo y el teléfono de la madre.

Irene está presa como resultado de haber sido madre adolescente, estar sola y tener un trabajo monótono y mal pagado. También está presa del control y la ira de su madre, a su vez sola y víctima de un embarazo joven. Irene quiere escapar –vivir– y carece de salida. La angustia, el sufrimiento y la soledad impregnan el rostro de la joven, que vemos durante casi todo el filme en primer plano.

Es de noche y hay fuegos artificiales. Irene se interna en un parque de atracciones y se acerca a un carrusel. La cámara fija capta el ritmo ascendente y descendente del movimiento de un caballito, y al fin Irene parece conectar –por breves segundos– con su cuerpo, en un canto al poder liberador del clítoris. Este acto íntimo y liberador que viven Isa –sola al lado de su marido– e Irene –silenciosa en el bullicio infantil–, es el tema central de *Clara Sola* (Nathalie Álvarez, 2021). A diferencia de las anteriores, Clara es una mujer virgen de 40 años, quien vive en un remoto poblado en la montaña con su madre y con María, su sobrina adolescente.



Imagen 6: *Clara Sola*, Nathalie Álvarez (2021).

Clara es la «santa» del pueblo. Se dice que habla con la Virgen y que es capaz de curar. Es solitaria, introspectiva y al parecer con un leve déficit cognitivo que nunca se explica ni se menciona. La familia, que recibe ganancias de

sus supuestos poderes, la viste de forma virginal e infantilizada, con ropas holgadas –para no apreciar sus formas de mujer– y de colores pastel. Clara posee una fuerza interior que se funde con la naturaleza y a veces parece un animal salvaje. Cuando contempla a una pareja besándose en la televisión desliza sus dedos en la entrepierna y su madre la castiga aplicándole chile picante a los dedos o quemándoselos. Clara acepta el castigo dócilmente y sigue tocándose.

El vínculo más fuerte de Clara es Yuca, una hermosa yegua blanca –pura como ella– que también busca liberarse. Todo está bajo control hasta que llega Santiago, un trabajador apuesto y cálido que atrae a Clara y a María. La sobrina mantiene relaciones sexuales con el joven mientras Clara se siente confundida y no tiene claro lo que despierta en ella. Santiago reacciona con ternura ante la mujer y sus torpes intentos de feminizarse, ya que la familia borró cualquier rastro de sensualidad en ella. Paulatinamente, Clara se rebela contra su papel de santa virginal y quiere disfrutar de su cuerpo.

Álvarez construye un mundo multisensorial y poético en el que la naturaleza, los primeros planos de Clara y del mundo que la rodean son fundamentales. El filme se abre con la mano de la mujer intentando en vano atrapar a la yegua. Esa mano, castigada por acariciarse, lo toca todo, no solo en sus curaciones milagrosas sino en su relación con la tierra, los insectos, el pelo de Yuca, la humedad de la maleza, el viento y el agua. Cuando logra tocar su cuerpo deseante, lejos de la mirada materna, las luciérnagas se iluminan a su alrededor.

El placer sexual de la masturbación nunca se nombra. Los filmes logran evocarlo o representarlo como un secreto tan íntimo que no puede ser verbalizado. No es necesario, recordemos que la única función del clítoris es la de ofrecer placer –un placer innombrable– a quien lo descubre y juega con él.

LA MATERNIDAD EN CUESTIÓN

En Latinoamérica, la asociación mujer/madre es indisoluble. En países eminentemente católicos el ideal de la mujer es ser madre; optar por no tener hijos solo es viable para ciertas clases sociales, aun cuando tampoco es bien visto. Esta ideología de la maternidad, sumada a una mala educación sexual, genera una enorme cantidad de embarazos no deseados, con el agravante de que el aborto no está permitido bajo ninguna forma en Honduras, Nicaragua y El Salvador —el cual tiene una de las leyes más duras del mundo con penas de hasta 30 años de cárcel—. En Guatemala y Costa Rica se admite el aborto terapéutico y, solamente en Panamá se permite en caso de violación, durante los dos primeros meses de gestación.

La concepción de que la mujer está «naturalmente» hecha para ser madre y reproductora de la especie solo es cuestionada en pequeños círculos de intelectuales. Los medios de comunicación, además, la han representado en la dicotomía de la mala mujer-erótica-prostituta frente a la buena mujer-asesual-maternal. El cine mexicano —el más influyente en la región— tuvo a la madre sufridora y abnegada como uno de sus personajes prioritarios durante décadas. Por lo tanto, hablar de la maternidad como una construcción cultural e ideológica, histórica y socialmente determinada, es una blasfemia en países que se aferran al imaginario del «instinto maternal» como la «esencia» que le da valor a una mujer. Lo contrario, es anormal, enfermo, blasfemo.

Como vimos en *El despertar de las hormigas*, no solo la maternidad es una idealización, es necesario ser madre de un varón y tener cuatro hijos aún se considera un ideal para ciertas familias, como se escucha en una conversación en la familia de Alcides. Irene, madre soltera e hija de otra madre soltera, tampoco puede evadir su destino de trabajar para criar a su hijo. Los deseos o desarrollo profesional de estas mujeres no interesan a la sociedad. Su deber es ser buenas madres.

En 1997, Hilda Hidalgo⁶ filmó el documental *Bajo el límpido azul de tu cielo*⁷, en el que se confrontan los prejuicios sobre las madres que matan a sus hijos y los estudios psicológicos que explican cómo estos hechos suceden como consecuencia –un 95% de los casos estudiados– de la violencia doméstica. En el filme se evidencia que

[...] independientemente de las circunstancias que llevaron a una madre a cometer este acto, siempre será vista como alguien monstruoso; como dicen algunos de los hombres y mujeres que intervienen en el documental, son personas repugnantes, denigrantes, drogadictas, alcohólicas, en síntesis, esa es la que se llama la verdadera puta, la que mata el hijo.

La directora Alexandra Latishev desafía estos conceptos en *Medea* para presentarnos una nueva versión del mito griego⁸.

Con una estética opresiva –pantalla cerrada como metáfora del útero, música escasa y colores fríos con predominio del blanco– se reitera la sensación asfixiante en que la protagonista –cuerpo materno– reclama su derecho a elegir entre las exigencias sociales y su deseo. Su cuerpo es su espacio de resistencia.

El filme se inicia con una joven con un embarazo avanzado del que nadie habla, ni la familia ni los amigos, quienes se muestran siempre en los límites del encuadre. La cámara está siempre junto a María José, colocada en el centro del cuadro y convertida en figura fantasmática, con su mirada perdida, incluso al estar rodeada del bullicio de los otros,

6. En codirección con Felipe Cordero.

7. El título alude a una frase del Himno Nacional de Costa Rica.

8. Latishev ha señalado que, más que en la obra de Eurípides, su película se ha inspirado en los trabajos de las psicoanalistas Laura Chacón, Roxana Hidalgo y Constanza Rangel (Salazar Carballo, 2011: 83-87).

que se presentan reducidos a mero verborreo. Latishev lleva la presencia del cuerpo al extremo –María José juega rugby, usa drogas, sufre un atropello– sin nunca verbalizar su estado. Es la mostración «performativa» de que, en palabras de la directora, «la guerra que vivo con ese cuerpo es la guerra que vivo con el otro que me habita» (Díaz Zeledón, 2018).

Esa lucha solitaria de la protagonista solo la conoce el espectador y es en el espacio cerrado del baño donde accedemos al desenlace mediante una larga secuencia en primer plano fijo del rostro de María José estallando en su dolor. Una pequeña mancha de sangre en el blanquísimo piso es el único rastro en la imagen.



Imagen 7: *Medea*, Alexandra Latishev (2017).

María José renace y tras el vaho de la ducha que dificulta nuestra mirada entrevemos el cuerpo de la joven, una vez que se lo ha reapropiado, enfatizando su rostro y sus manos en primeros planos difusos. Dicha escena es el momento de transformación catártica en una especie de regreso al útero, liberada, para perderse entre la multitud anónima.

Medea ya no es la figura de la madre asesina; se ha convertido en un símbolo de libertad. En el filme no hay condena social ni moralismo, nadie ve –nadie quiere ver– lo que le sucede a María José, en alusión a la indiferencia social

ante los embarazos de adolescentes, los abortos clandestinos y la violencia de género. La estética filmica, el uso de colores fríos e incluso la escasa musicalización reiteran la sensación opresiva, en que la protagonista lucha con su cuerpo, sola y en silencio.

El tercer largometraje de Paz Fábrega, *Aurora* (2021), aborda otros dilemas de la maternidad no deseada. La pregunta que parece pendular sobre la historia es la del momento adecuado para convertirse en madre. La película presenta el vínculo entre dos mujeres en procesos de transformación. Yuli, una adolescente que intenta abortar, y Luisa, una profesora de arte, creativa y entusiasta. No se evidencia en Luisa el deseo de ser madre –aun cuando su reloj biológico apremia–, parece a gusto con su soledad y su arte. ¿Será que ya es demasiado tarde? No lo sabemos. Para Yuli, por lo demás, es demasiado pronto.

Pese a sus diferencias –edad, clase social– se establece entre ellas una relación ambigua en la que no se aclara si hay una proyección de Yuli hacia Luisa o viceversa. Luisa acompaña a Yuli al médico, el embarazo está avanzado y el aborto –aun siendo ilegal– ya no es viable. Luisa sugiere la posibilidad de dar en adopción al bebé pero cuando la madre de Yuli –una mujer católica de clase media– descubre el embarazo, la obliga a aceptar su condición. Yuli deberá abandonar el colegio, trabajar y encargarse del hijo, como dicta una ley no escrita y como posiblemente tuvo que hacer su propia madre.

Fábrega tampoco entra en moralismos condenatorios o estereotipos. La madre ama a Yuli pero su horizonte ideológico le impide ver otras opciones. Yuli está rodeada de gente que la ama, no solo su familia, también amigos que acogen al bebé como si fuera un logro colectivo. Yuli no sabe quién es el padre y uno de sus compañeros le propone asumir la paternidad. Las familias de ambos enfrentan la situación con «normalidad» como si limitar el desarrollo personal y

aceptar el embarazo no deseado fuera una orden divina. La ideología religiosa moldea los valores sociales sin necesidad de mencionar la norma.

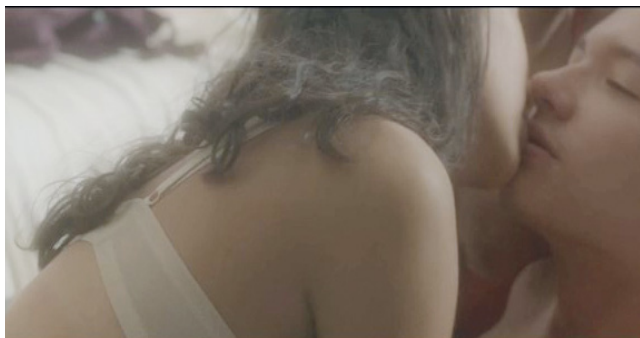


Imagen 8: *Aurora*, Paz Fábrega (2021).

El estilo narrativo y poético de Paz Fábrega no se aferra a historias cerradas y apunta a una cierta ambigüedad narrativa, a finales abiertos y personajes en transición. Su estética es difuminada, no demasiado precisa, lo que otorga a su obra una delicadeza y una sensación de irrealidad. *Aurora* se centra en los personajes de Yuli y Luisa –sus rostros luminosos en primeros planos– y sus diálogos son breves. El mundo de Luisa es sutil y poético. Ella es arquitecta, coreógrafa y su pasión es estimular la creatividad en niños. Ella juega mientras enseña, su cuerpo disfruta el contacto con el suelo, tanto cuando está con los pequeños como cuando practica una coreografía en su apartamento. Los espacios donde está ubicada son limpios, casi vacíos, y la luz ofrece una sensación de calma y suavidad.

Yuli vive rodeada de gente, en su casa hay poco espacio y la joven tiene menos intimidad, si bien cuenta con el amor de su familia. Aparenta ser una muchacha feliz a pesar de ciertas precariedades; el retrato social se aleja de los estereotipos de pobreza y violencia. Fábrega representa al grupo de compañeros de colegio de Yuli como un solo cuerpo.

Estudian apoyados unos en otros, se besan y acarician indistintamente, lo que importa es el calor y el placer que despierta el contacto de la piel.

En cuanto a la relación de Yuli y Luisa, más bien es plácida, ubicada en espacios vacíos que permiten la intimidad de ambas mujeres y que muestran lo cotidiano de ese trozo de vida que comparten. En este contexto, a veces los silencios son más evocadores que las palabras, que abundan en el mundo familiar y amistoso de la adolescente.

DESENREDANDO LA TRENZA DEL PATRIARCADO

Estas realizadoras –así como otras que, por razones de espacio, no hemos podido incluir– desarrollan temas y estéticas novedosas y diferentes a lo que se ha realizado habitualmente en la región. Es un cine que busca aunar asuntos poco explorados con poéticas que replantean el lenguaje cinematográfico. Crean estrategias para colocar a las mujeres en un lugar protagónico, no solo como centro de la narración, sino también como enunciadoras de la historia.

Rechazan el *falogocentrismo* (Derrida, 1975) dominante así como la mirada presumiblemente transparente como única manera de abordar el audiovisual. Convocan otros sentidos como el tacto y el gusto, además de elaborar el sonido –incluso el silencio– para articular otras lecturas posibles.



Imagen 9: *El despertar de las hormigas*, Antonella Sudasassi (2019).

El primer plano –la «imagen afecto» (Deleuze, 1986)– tiene un lugar central en estas películas, ya que nos permite mirar en detalle la piel, el sudor, la materialidad de las texturas, la tierra, el agua, casi como si pudiéramos tocar esos entramados o degustarlos, en el caso de las frutas y de los alimentos.

Estas obras rechazan juicios y moralismos, no proponen narrativas maniqueas o estereotipadas y, más bien, exhiben retazos de vida de las mujeres representadas, vivencias que pueden ser compartidas por los espectadores. No se trata de sentarse desde la distancia espectral tradicional a mirar una historia –preferiblemente feliz– y salir de la sala para volver a la realidad. El cuerpo del espectador se involucra sensiblemente con lo mostrado en pantalla, de diversas formas, más allá de la escopofilia. Si hay algún goce –*Medea* es un filme que niega el placer espectral– es múltiple. Lo onírico y lo simbólico le otorgan a estos filmes un espesor que permite múltiples interpretaciones y que demanda del espectador un compromiso activo y afectivo.

Como hemos reiterado, la mujer, la maternidad y lo femenino son construcciones sociohistóricas y no conceptos fijos, naturales. Por la tanto, no hablamos de una estética femenina ni de un tipo de mujer cineasta. Hemos hallado coincidencias en estas y en otras realizadoras de la región en un momento específico, y hemos disfrutado elaborando propuestas en torno a sus obras, a sus estrategias discursivas y estéticas y nos hemos sentido convocados como cuerpos deseantes. Directoras atrevidas, ansiosas por, al fin, liberar sus palabras y sus imágenes para expresar lo que por siglos se ha callado: los deseos de las mismas mujeres.

REFERENCIAS

- Zigmunt BAUMAN. *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Erika BORNAY. *La cabellera femenina: un diálogo entre pintura y poesía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- María Lourdes CORTÉS. *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: Uruk, 2016.
- María Lourdes CORTÉS. *Amores contrariados. García Márquez y el cine*. México: Ariel, 2015.
- María Lourdes CORTÉS. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus, 2005.
- Gilles DELEUZE. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Jacques DERRIDA. *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- Natalia DÍAZ ZELEDÓN. «Llega “Medea” a los cines: una mujer secuestrada por un embarazo que no quiere». *La Nación*, 4 mayo 2018. En línea en: <<https://www.nacion.com/viva/cine/llega-medea-a-los-cines-una-mujer-secuestrada/2POJ3SH2CFFZ7LTMQROQVGEV7E/story/>> [consultado el 15/06/2021].
- Michel FOUCAULT. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI editores, 1976.
- Luce IRIGARAY. *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Les Éditions de Minuit, 1977.
- Thomas W. LAQUEUR. *Sexo solitario. Una historia cultural de la masturbación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Catherine MALABOU. *Le plaisir effacé. Clitoris et pensée*. París: Rivages, 2020.
- Laura MARKS. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham-London: Duke University Press Books, 2000.
- Susana SALAZAR CARBALLO. «Uno de los crímenes más horribles. A propósito del documental *Bajo el límpido azul de tu*

cielo». *Revista Comunicación*, vol. 20, núm. 2, p. 83-87.
En línea en: <<https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/807>> [consultado el 15/06/2021].

Kaja SILVERMAN. *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Barbara ZECCHI. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014.

MIRAR DE OTRO MODO Y PESE A TODO.
LIBERTAD DE CREACIÓN Y EXPRESIÓN EN
LAS ARTES VISUALES CENTROAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS (TRES ESCENAS)*

Sergio VILLENA FIENGO
Universidad de Costa Rica

* Agradezco a la Dra. Andrea Cabezas y la Dra. Sophie Large por invitarme a las jornadas «Libertad de expresión y libertad de creación en el istmo centroamericano», así como a Juan Esteban Calderón, Guillermo Habacuc Vargas, Pablo Granados y Teresa Montero, por su amable autorización para utilizar imágenes suyas en esta publicación.

La realidad centroamericana tiene rostro de Medusa: no la podemos mirar a los ojos *so pena* de caer fulminados por el horror. Como Perseo, las artes visuales contemporáneas que emergieron en el istmo poco después de la «pacificación», han asumido como una de sus tareas poner –pese a todo– en imágenes el horror, la injusticia, el dolor y otras pasiones tristes que recorren la región. Labrando zonas intersticiales para la libertad de creación y de expresión, miran de otro modo y contribuyen al deber de memoria y de denuncia, ponen en cuestión la historia oficial y rasgan el manto de abatimiento y silencio que cubre la sociedad civil. Presento aquí una aproximación a ese «mirar de otro modo y pese a todo» a la historia centroamericana reciente, tomando el trabajo de tres artistas destacades¹: Regina Galindo (Guatemala), Guillermo Habacuc Vargas (Costa Rica) y Marcos Agudelo (Nicaragua).

ARTE CONTEMPORÁNEO EN CENTROAMÉRICA

¿Por qué [el arte contemporáneo] va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. Por estas razones, el arte contemporáneo no se va a preocupar por la duración y, en cambio, sí que se va a preocupar por lo inmediato. Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación sino a la transformación. (Badiou, 2017)

Giorgio Agamben (2011: 17) pregunta: «¿De quién y de qué somos contemporáneos? Y, ante todo, ¿qué

1. El autor usa en este texto el lenguaje inclusivo (nota de las editoras).

significa ser contemporáneos?». Su respuesta puede quizá resumirse en la siguiente tesis: La contemporaneidad «es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo.» (Agamben, 2011: 18). Parafraseando a Walter Benjamin (2012) y George Didi-Huberman (2012), diremos entonces que ser contemporáneo es pasar el cepillo a contrapelo de la historia, con el fin de componer imágenes dialécticas que permitan exhumar la potencia del pasado para iluminar el presente. Esa iluminación, sin embargo, no surge de los grandes reflectores ni la luz cegadora de la entrada gloriosa del Mesías, sino de los tenues y fugaces destellos que emanan de los cuerpos mancillados por el poder.

El arte contemporáneo está en rebelión contra el estado de cosas. *Ars affectandi*, toma posición ética, escucha el grito –en potencia o en acto– de los oprimidos e interviene en la escena política, elaborando –como dice Didi-Huberman– imágenes que arden y tocan lo Real; así, incita a poner en movimiento nuestro deseo/potencia de comprender mejor la historia en devenir (valor de verdad), a cuestionar y deconstruir los discursos ideológicos que distorsionan esa historia en pro del *statu quo* (valor de crítica: momento negativo), pero también a imaginar/producir otros mundos posibles (valor de creación: momento utópico, anticipatorio).

En Centroamérica, el arte contemporáneo emerge en los años 90s, cuando llegan a fin las guerras civiles y tiene lugar la «transición a la democracia de baja intensidad» y la inserción subordinada en el «libre mercado» globalizado. Se producen entonces importantes transformaciones en el campo artístico regional, tanto en su institucionalidad como en sus prácticas, en los medios a los que recurre y en las maneras y escalas en que se produce, circula y ocurre su recepción, valoración y legitimación. El arte deviene

contemporáneo y teje una red ístmica que articula las producciones nacionales y las proyecta hacia el escenario internacional.

La canibalización *tropicalizada* de lo contemporáneo en Centroamérica ha hecho emerger nuevas formas de «trabajar el grito», de hacer crítica y resistencia, de pensar e intervenir —desde el campo artístico— en el abordaje de los problemas sociales, políticos y culturales que enfrenta la región. Las artes visuales permeadas por el paradigma contemporáneo innovan en lo formal (las instalaciones, el performance, el videoarte) como en el contenido (subalternidad, género y diversidad sexual, etnicidad, identidad nacional, el narcotráfico, migración, memoria, violencia posbélica y globalización neoliberal —«*globananalización*» diría Raúl Quintanilla—, entre otros²).

El arte contemporáneo hace brotar nuevas imágenes que, como mediaciones evanescentes, operan en la conciencia pública y contribuyen a inventar nuevas formas de vivir y de actuar. Trabaja en torno a la articulación dialéctica entre conceptos, emociones/sentimientos y formas sensibles para responder críticamente a los desafíos del presente. Por ello y pese a todo, mira de otro modo y despliega ambición política con el fin de cuestionar y transformar al sujeto (Badiou, 2014), aspirando a cambiar el reparto de lo sensible (Rancière, 2009). Así, toma partido por los parias de la historia en las disputas por la memoria, la verdad y la justicia que se presentan en la región desde la segunda mitad de la década de los años 90 del siglo pasado.

-
2. «Globananalización» es el título de un ensamble con el cual Raúl Quintanilla obtuvo el segundo premio en la Bial Nacional de Artes Visuales en el año 2001. Una descripción de esa pieza y de los significados que su autor y algunos críticos le asignan, en la nota periodística «La globananalización» escrita por Porfirio García, *El Nuevo Diario*, 12 de junio de 2003 <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/116576-globananalizacion/>>.

Realizaré una aproximación al trabajo de tres artistas centroamericanas «consagradas» en el campo artístico regional e incluso más allá, cuya producción está marcada por una ética de lo Real. Con la mirada puesta en las libertades de creación y expresión en las artes visuales contemporáneas, presentaré tres instalaciones/performance que constituyen «escenas» de resistencia, crítica, denuncia y elaboración de memoria y trabajo de duelo³.

ESCENA I: REGINA GALINDO, *BANDERA NEGRA* (2017)

Regina José Galindo (1974) vive y trabaja en ciudad de Guatemala. En 1999 inicia su carrera como artista autodidacta del *performance art*, género del cual es una de las pioneras en Centroamérica. Ganadora del León de Oro para artistas jóvenes en la Bienal de Venecia (2005), es hoy internacionalmente reconocida, con un extenso currículum en el que figuran presentaciones individuales y colectivas en distintos continentes, además de múltiples reconocimientos. Ha dedicado intervenciones al tratamiento de la memoria de la resistencia a la represión política y la violencia de género en su país de origen, protagonizando irrupciones públicas a contrapelo de la historia oficial. Interviene intempestivamente en el espacio público poniendo en escena la memoria de un pasado inmediato no resuelto, mostrando así la continuidad de las injusticias, pero también actualizando las esperanzas de los oprimidos.

Bandera negra: más que un objeto, una acción

Desde el año 2000, Galindo ha instalado en los espacios públicos y en contextos ceremoniales una «Bandera nacional» guatemalteca de carácter luctuoso que ella misma ha

3. Según Badiou (2014: 31-33), las formas características del arte contemporáneo actúan –se apoderan– de manera efímera sobre el tiempo (performance) y el espacio (instalación).

diseñado, utilizando como único color el negro. Con esa intervención, acompaña a quienes se movilizan y protestan contra el gobierno, denunciando las persistentes violencias estatales y sociales, así como recordando una y otra vez que la patria guatemalteca –casi treinta años después de firmados los «acuerdos de paz»– sigue de luto, se niega al olvido y continúa en espera de la esquivada justicia y el buen gobierno⁴.

Bandera negra ha estado expuesta en México, Italia y ciudad de Guatemala. Pero no está destinada sólo a la sala de exposiciones –o como se le conoce en la jerga del arte, al cubo blanco–, sino que es puesta en lugares cívicos, donde se realizan celebraciones oficiales o manifestaciones de oposición, a la manera de un «contra-ceremonial». Es decir, disputa contenciosamente el espacio público y los significados que desde el poder se busca inscribir sobre los símbolos nacionales y las celebraciones cívicas. Esa «ocupación» convirtió *Bandera negra* en un ícono en las protestas en rechazo a los actos de corrupción del gobierno de Otto Pérez Molina (2015).

Ahora bien, esta acción fue censurada en el marco de las celebraciones de la Independencia en septiembre de 2017, cuando *Bandera negra* se izó –a media asta, en señal de duelo– en un edificio patrimonial –la Casa No’j– de la ciudad de Xela [Imagen 1]. El propósito –según declaró el artista quetzalteco Juan Esteban Calderón, quien colaboró con Galindo– era «sacudir un poquito Xela, sacudir el statu quo» (citado en De León, 2017). Según la prensa, Calderón habría declarado: «La sociedad resulta ser muy hipócrita, aburrida, religiosa, conservadora y prejuiciosa, sentía la necesidad de sacudirla» (De León, 2017).

4. La «deconstrucción» artística de símbolos patrios (banderas, escudos, himnos y otros) ha sido recurrente en América Latina; ejemplo son las intervenciones del artista colombiano Bernardo Salcedo o el uruguayo Luis Camnitzer.



Imagen 1: *Bandera Negra* (Xela) (Cortesía José Esteban Calderón)

Ante la irrupción de *Bandera negra*, el gobernador de Quetzaltenango, Juan Clímaco Rosales, se habría apersonado para exigir su retiro. Según la crónica, la autoridad en «representación del Presidente de la República» y acompañado de sus asesores legales y de «un vecino agraviado», habría emitido la siguiente interdicción:

[...] si en diez minutos no se retiraba la bandera, pondría una denuncia ante el Ministerio Público, ya que según él, la bandera no debe ser alterada por ser un símbolo patrio. Frente a este planteamiento y claramente un acto de censura y limitación de la libertad de expresión, la pieza de arte tuvo que ser retirada. (Rivera, 2017)

Posteriormente, el gobernador habría declarado en el diario nacional *La Prensa*:

[...] debido a una denuncia que recibimos de vecinos, me apersoné al Centro Cultural y le pedí explicaciones al director Ernesto Pacheco, quien me dijo que iba a consultar en Guatemala, por eso le di 10 minutos para que la retirara [la *Bandera negra*]. La ley es clara en que los colores

de la bandera deben ser azul y blanco, siempre buscamos el diálogo para solucionar problemas. (Rivera, 2017)

Las reacciones a la censura fueron varias y desde diversos ámbitos, según reporta la misma fuente (Rivera, 2017). Rolando Quemé (Club de Prensa Independiente Xela): «La violencia se ha incrementado en el país, igual que el sentimiento de rechazo a los actos de los gobernantes, por eso es importante expresarse y no es válido que el gobernador de Xela haya quitado esa bandera». Haroldo Sum (Consejo Comunitario de Desarrollo Los Altos): «No es su función [de gobernador], mejor debe velar por minimizar la delincuencia y los proyectos del Consejo Departamental de Desarrollo». María Elena Marroquín, poeta quetzalteca, a su tiempo, habría referido que este es un caso en que el arte genera choque de opiniones: «La reacción es interesante, incluso para el artista».

La artista, por su parte, habría reaccionado con el siguiente comentario, en el que —contrario al gobernador— enfatiza en la falta de diálogo por parte de las autoridades:

la verdad es que es una molestia muy grande porque yo estoy en contra de cualquier medida represiva y de censura, todo individuo tiene derecho de manifestar sus emociones y sentimientos de repudio hacia una situación y este tipo de censuras solo enciende la molestia, ya que es una forma pacífica de demostrar lo que estamos sintiendo. Estas cuestiones dictatoriales de decir *no se puede*, pues no llevan a caminos de diálogo, lo que el país necesita básicamente es un cambio y diálogo, pero debido a estas medidas represivas, no hay salida. (De León, 2017)

Quimy de León menciona también que Calderón «comparte con Regina la necesidad de estimular el pensamiento crítico en la gente y las razones de por qué este tipo de acciones son necesarias “creo que la cabeza agachada la tiene

todo el mundo, hay que manifestarse, expresarse porque si no vamos a continuar igual”» (De León, 2017). El artista habría añadido: «Desde los sectores de poder hay una necesidad de mantener a la población anestesiada, no pienses, no critiques, no juzgues, no cuestiones, creo que por eso se censura, para que no haya elementos que generen sentido y pensamiento crítico.» (De León, 2017). Sin embargo, la censura habría sido de búmeran, pues –comentario personal de Calderón conmigo– la población subalternizada de Quetzaltenango ha hecho suya la *Bandera negra*, convirtiéndola en un emblema en sus manifestaciones públicas:



Imagen 2: Protestas en Xela (Cortesía José Esteban Calderón).

Como vemos, la acción artística-política subvierte una fiesta cívica para convertirla en una denuncia fúnebre, proponiendo un contencioso con las autoridades respecto al sentido de la nación, la comunidad, la identidad y la historia de Guatemala, operando una «doble transgresión»: por un lado, interviene «simbólicamente» la enseña patria y, por otro, la ubica «fuera de lugar». Esa «caza furtiva» cumple con «sacudir un poco Xela» y tiene consecuencias: fue censurada por el gobernador de Quetzaltenango que, haciendo uso «autoritario» de su poder, «ordenó» el retiro inmediato del símbolo patrio intervenido. Si bien esa censura coarta la libertad de creación y de expresión de la artista, proyecta la polémica a los medios, locales y nacionales, así como legítima –por contraria– un nuevo emblema a la protesta social en Quetzaltenango.

ESCENA 2: GUILLERMO HABACUC VARGAS, *EXPOSICIÓN # 1* (2007)

Habacuc (Costa Rica, 1975) es artista autodidacta que vive y trabaja en Costa Rica. Su labor ha sido acogida en distintas muestras colectivas organizadas por las instituciones de mayor relevancia dentro del campo artístico contemporáneo local: MADC y Teor/ética. Prestigiosos expertos internacionales invitados como jurados internacionales en la Bienarte, le otorgaron premios en tres versiones V (2005), VI (2007) y VII (2009). Su producción, siempre provocativa, experimentó una profunda controversia a raíz de su obra *Exposición # 1*, la cual lo convirtió, según algunos de sus detractores, en «el artista más odiado del mundo» (Villena, 2015a).

Exposición #1: entre lo abyecto y lo sublime

Galería Códice, Managua, 16 de agosto del 2007: Un desastrado perro callejero, capturado *exprofeso* en las inmediaciones del mercado de mayoreo, yace dócilmente

acostado, enroscado sobre sí mismo. El animal, nombrado «natividad» para la ocasión, está amarrado, con una rústica correa, a un débil alambre sujetado a la pared con dos clavos. Fuera de su alcance, un rótulo fijado a la pared muestra un críptico mensaje, escrito con croquetas para perro adheridas: «Eres lo que lees». Un penetrante olor impregna el salón: 175 piedras de crack y una onza de marihuana se queman en un incensario de barro de estilo aparentemente indígena, mientras los altoparlantes dejan escuchar la estridente banda sonora del himno sandinista, reproducido en reversa. El no muy nutrido público –en su mayoría joven y nicaragüense– conversa distendido, sin apenas prestar atención a la peculiar propuesta artística.

Durante la noche, se filtra la *noticia* de que el perro ha desaparecido [Imagen 3] y el rumor de que el artista lo ha dejado morir por inanición: el animal habría sido sacrificado al arte. Esa *noticia* es retomada por medios comerciales de amplia circulación en Costa Rica y replicada por la prensa nicaragüense, con un encuadre amarillista que la presentan como un posible acto de «crueldad artística». Un activista animalista español halla la noticia en internet y monta una campaña para «llamar a cuentas» al «criminal», al cual pide llevar a la justicia o, al menos, expulsar para siempre de los circuitos del arte a nivel mundial; la campaña encuentra rápidamente eco entre simpatizantes de la causa animalista –algunos muy influyentes, como Rosa Montero, escritora y activista animalista española– en todo el planeta, alcanzando más de 5 millones de firmas. Múltiples medios, nacionales e internacionales, replican la noticia y no pocos apoyan el boicot [Imagen 4]⁵.

5. Ver Villena (2015a) para una descripción detallada de este proceso y sus correspondientes matices y referencias puntuales.

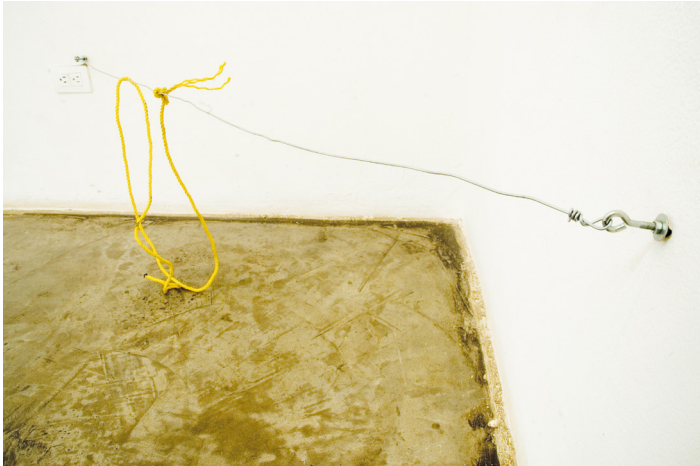


Imagen 3: Exposición # 1 (Cortesía de Habacuc).



Imagen 4: Exposición # 1 (Cortesía de Habacuc).

La masiva y agresiva campaña presiona a la institucionalidad centroamericana del arte, exigiendo que se cierren los escenarios expositivos a Habacuc. La polémica se internaliza en el campo artístico que –en Centroamérica– enfrenta un dilema: procesar (asimilar o rechazar) la «transgresión» del artista y al mismo tiempo defender la libertad de expresión y creación. Los promotores del arte contemporáneo se dividen en dos posiciones, buscando lidiar con los «contornos vacilantes» de la relación entre arte y ética: legitimar *Exposición #1* como arte o cuestionar la calidad artística de la transgresión, pero sin dar la razón a los moralismos animalistas. Los detractores convierten a Habacuc en el caballo de batalla de su causa: *Exposición #1* sería la muestra más lograda de la «impostura» del arte contemporáneo (Avelina Lésper) y el espectáculo bienalista (Fernando Castro).

Pocos reparan en que *Exposición # 1* fue concebida a partir de un polémico evento que ganó notoriedad pública y tensó las siempre frágiles relaciones entre Costa Rica y Nicaragua: la violenta muerte de Natividad Canda Mairena (25 años). En la ciudad de Cartago, el 11 de noviembre de 2005, ese indigente originario de Nicaragua y afincado varios años en Costa Rica, ingresó furtivamente en propiedad privada. Dos perros *rottweiler* lo atacaron ferozmente por más de dos horas, sin que los presentes –entre ellos bomberos, rescatistas de la Cruz Roja y policías– hicieran lo necesario para contener a los animales y salvar la vida del hombre, que murió destrozado a dentelladas, camino al hospital. El hecho fue explotado mediáticamente hasta la saciedad y generó –en redes sociales y en conversaciones cara-a-cara– una cruel celebración xenófoba en Costa Rica.

Ese brote de xenofobia podría interpretarse como una toma de posición frente a los inmigrantes pobres, a los que se les niega su condición de seres humanos y cuya vida se considera menos valiosa que la de dos perros, a los cuales los xenófobos más exaltados propusieron incluso convertir en «héroes nacionales» (por las redes circuló un billete

costarricense intervenido, con la imagen «heroica» de un *rottweiler*, ver López, 2006). La negación de la humanidad de Canda, su condición de *homo sacer*, se duplica a raíz de su fallecimiento; para quienes lo someten a escarnio *post mortem*, su muerte no es algo que haya que lamentar, no merece un duelo público; así, su muerte simbólica precede y sucede a su muerte física.

En términos de la intencionalidad del artista, *Exposición # 1* es una contestación artística contra la cruel muerte de Canda Mairena, el amarillismo mediático y las manifestaciones xenófobas. Presentada en Nicaragua, tematizó específicamente ese hecho y sus consecuencias, tomando distancia crítica de las celebraciones xenófobas (en términos lacanianos, lo Simbólico) y mostrando un fuerte grado de identificación con lo «abyecto» (lo Real), poniendo en cuestión la autoimagen «pura vida» que han elaborado los costarricenses sobre sí mismos (lo «Imaginario»). El artista se identificó con quien, en ese contexto específico, representaba emblemáticamente a quienes sufren una vida precaria y son condenados a una muerte cruel.

Exposición # 1 pretende contribuir a la discusión pública sobre la xenofobia en las relaciones binacionales entre Costa Rica y Nicaragua. Utiliza las herramientas del arte contemporáneo para poner «alegóricamente» en evidencia «lo Real», el lado oscuro de la identidad nacional costarricense. La propuesta desborda ese propósito inicial y evidencia que «lo Real» va aún más allá de las manifestaciones xenófobas contra los inmigrantes pobres, para recaer en una defensa hipócrita y frívola de la vida de un animal que, como había ocurrido con Canda, se encontraba –antes de ingresar a la galería de arte– arrojado en el desamparo. Por eso Habacuc llamó «natividad» al perro callejero que utilizó en su instalación: «Por las similitudes entre estos dos seres; Natividad el perro y Natividad el indigente. Como comúnmente se dice: Natividad tuvo vida de perro» (Habacuc, 2008).

Esa acción opera una «triple transgresión»: ubica un cuerpo abyecto en un «fuera de lugar», filtra un bulo en los medios de comunicación y alimenta una y otra vez la polémica, pues el artista persiste en su negativa a disculparse y aclarar las cosas. Esta «caza furtiva» en el campo del arte y en el campo mediático tuvo consecuencias: generó una furibunda reacción de la comunidad animalista a nivel mundial, así como polémica dentro del campo artístico⁶. La censura de esta acción de «contra-información» tiene doble efecto: por un lado, coarta la libertad de creación y de expresión del artista; por otro, proyecta la polémica a los medios, nacionales e internacionales, provocando resonancia para la acción y su censura. Como *Bandera Negra*, pero en escala más amplia, *Exposición #1* propone un reparto distinto de lo sensible: redime simbólicamente una vida precaria cruelmente terminada y expuesta por medio de los «feroces reflectores» mediáticos.

ESCENA 3: MARCOS AGUDELO, *LXS MUERTXS QUE NUNCA MUEREN* (2019)

Marcos Agudelo (Nicaragua, 1978) es arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI, Managua) y Máster en Urbanismo y Arquitectura Sostenible por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC, Barcelona). Obtuvo Primer Premio en la VI Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC, 2008) y en la Segunda Muestra de Arte Emergente Centroamericano del MADC (2006). Ha expuesto ampliamente, destacando su participación en el Pabellón Latinoamericano en el Arsenale –Bienal de Venecia (2013), la XI Bienal de

6. *Exposición #1* ha provocado diversos actos de censura, el último muy reciente (mayo de 2021): el Museo de Jade de Costa Rica, luego de haber acogido una propuesta de Vargas para realizar una exposición de su proyecto *Xulo*, le retiró su apoyo alegando «razones éticas» (Bermúdez, 2021; Martínez, 2021).

La Habana (2012), el Museo del Barrio de Nueva York (2011), la I Trienal Internacional del Caribe en República Dominicana (2010), en la Bienal Centroamericana de Artes Visuales (2008 y 2010), así como en la Bienal de Artes Visuales Nicaragüenses (2005, 2007, 2009 y 2014). En su carrera artística, Agudelo ha visitado de manera recurrente el tema de los usos de la memoria de la revolución sandinista.

Lxs muertxs que nunca mueren: la crisis de abril en Nicaragua (2018)

En *Hora 0* (1960), Ernesto Cardenal interpreta el sentimiento popular y representa a Sandino como el héroe nacional y a Nicaragua como la «patria de Sandino». En 1961, Carlos Fonseca Amador continúa la estela, creando un movimiento revolucionario inspirado en las luchas del «general de hombres libres»: el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Con el triunfo de la revolución en 1979, Sandino devino figura tutelar del gobierno del FSLN, la construcción y la defensa de la Nueva Nicaragua. Según el nuevo discurso hegemónico, quienes siguieron su ejemplo, «vivieron como los santos» (Sergio Ramírez) e ingresaron al panteón de «Los muertos que nunca mueren» (Tomás Borge).

Casi cuarenta años después, en abril de 2018, estalla una insurrección cívica contra el segundo gobierno del FSLN, presidido también por Daniel Ortega, con su esposa Rosario Murillo como Vicepresidenta. El gobierno de los «OR-MU», como se le conoce, responde con una represión feroz, que deja un saldo sangriento de al menos 300 muertos y cientos de detenidos, torturados y desaparecidos, así como miles de refugiados en el extranjero (la mayoría en Costa Rica; ver CIDH, 2018). El fragmento del poema de Cardenal dedicado a los hechos luctuosos de abril de 1958

gana una nueva actualidad: otra vez «abril en Nicaragua es el mes de la muerte»⁷.

La represión impide incluso los actos de duelo y destruye los lugares de memoria que improvisan las familias de las víctimas⁸. Desde el punto de vista necropolítico del gobierno, esos muertos –calificados por ellos mismos como «puchitos» y otros epítetos infames– no merecen llorarse. Ante la violencia y cerrazón del régimen, que insiste en llamarse «Sandinista», surgen múltiples preguntas sobre el legado de la revolución y sobre la imagen misma del héroe nacional: ¿Sandino todavía vive? ¿Sigue siendo un símbolo de emancipación? O, por el contrario ¿El héroe de las Segovias es apenas un síntoma de aquello que impide la realización de la nación nicaragüense? ¿Ha llegado la hora de olvidar a Sandino?

Agudelo ofrece algunas respuestas en *Lxs muertxs que nunca mueren*. Esta propuesta, presentada en el primer aniversario de la insurrección cívica, consiste en una gigantesca instalación-altar (pieza central: 8x4x3 mts) que honra la memoria de las personas manifestantes asesinadas por el gobierno, al cual disputa la imagen-símbolo de Sandino. Esa monumental pieza, colocada en la Pila de la Melaza del Museo de Arte y Diseño contemporáneo (MADC), en San José-Costa Rica, es acompañada de una performance colectiva.

-
7. El fragmento de *Hora 0* («En abril los mataron»), fue puesto en actualidad por el medio independiente *Confidencial*, destacando el paralelismo entre la masacre somocista de abril de 1958 y la masacre orteguista de abril de 2018; en el mismo sentido, los manifestantes acuñaron la consigna: «Ortega y Somoza son la misma cosa». Ver <<https://www.confidencial.com.ni/opinion/en-abril-los-mataron/>>.
 8. Esta revictimización se acaba de repetir (mayo 2021) a raíz de la presentación del libro *AMA y Construye la Memoria*, Libro Arte Interactivo creado por «AMA y No Olvida», Museo de la Memoria contra la Impunidad.

En la inauguración, se encendieron 535 velas, una por cada persona asesinada durante la represión del 2018, según el recuento de la Asociación Nicaragüense por los Derechos Humanos (ANPDH). Las velas forman una pirámide sobre la silueta acostada de Sandino, contorneada con alrededor de 180 piedras teñidas de rojo⁹. Cuatro estudiantes (dos costarricenses y dos nicaragüenses) leen, uno a uno, los nombres de quienes han perdido la vida por manifestarse pacíficamente contra los abusos del gobierno. El público corea «¡Presente!», en un crescendo que alcanza clímax cuando se pronuncia algún nombre especialmente simbólico, como el de Álvaro Conrado, adolescente asesinado por llevar agua a los protestantes. La lectura culmina con la recitación del fragmento poético mencionado, expresando el anhelo de una nueva Hora 0 para Nicaragua.

Al acto asisten un par de cientos de personas, la mayor parte jóvenes nicaragüenses refugiados en Costa Rica, huyendo de la represión del gobierno, quienes depositan ofrendas (fotografías, flores, mensajes...) en torno al altar fúnebre [Imagen 5]. Forman espontáneamente grupos, se abrazan y derraman lágrimas en memoria de las víctimas, devenidas lxs nuevos «muertxs que nunca mueren». La *performance* concluye con una comida comunitaria, iluminada con la titilante pero cálida luz de las velas. La escena evoca «la sobrevivencia de las luciérnagas» (Didi-Huberman, 2012), la comunidad bajo la tenue luz que «pese a todo» emana del recuerdo de las frágiles criaturas martirizadas por el poder [Imagen 6: «Lxs Muertxs que nunca mueren» (Cortesía de Teresa Montero, Colección IIS)].

Ahora bien, en conjunto, esas pequeñas luces evocan el espectro de Sandino y anuncian la potencia de un

9. Se le dice «La sombra» a la escultura gigantesca creada por Ernesto Cardenal hacia fines de los años 80s, colocada como imagen tutelar de la ciudad de Managua en la cúspide de la loma de Tiscapa, donde Somoza tuvo su fuerte y torturó a sus opositores.



Imagen 5: «Lxs Muertxs que nunca mueren»
(Cortesía de Pablo Granados, colección IIS).



Imagen 6: «Lxs Muertxs que nunca mueren»
(Cortesía de Teresa Montero, Colección IIS).

volcán en erupción. Agudelo propone una fusión entre Sandino y las víctimas del sandinismo transfigurado; el héroe nacional, que había sido reducido a una «sombra» vigilante cuando la derrota ética y política del FSLN a fines de los 80s¹⁰, renace alimentado por la rebeldía de quienes murieron por demandar libertad y justicia a un gobierno desquiciado que se declara sandinista, pero se aleja de los ideales de Sandino, al cual relega al fondo de su psicodélico decorado *kitch-new age*.

La propuesta advierte que asesinar a los jóvenes es matar a Sandino¹¹, pero también ajusta cuentas con el legado del héroe. Atento al rechazo de los manifestantes la tradición sacrificial de la política nicaragüense, patente en la consigna —creada por Sandino— *Patria libre o morir*, la cual han sustituido por nuevo lema: *¡Matria libre o vivir!*¹², muta la figura patriarcal erguida, que convoca a la lucha armada o ejerce una severa mirada vigilante, en figura horizontal y femenina, un camposanto/altar materno, que llama a la construcción pacífica de una sociedad democrática. Si bien la actividad es realizada en un museo y oficiada por un artista, el público es menos público de arte que comunidad doliente: el museo de arte contemporáneo deviene lugar de memoria y la exposición ritual de sanación.

-
10. Durante el estallido de 2018, se escucha la consigna «juntos somos un volcán». El Movimiento Renovador Sandinista (1996, disidencia interna al FSLN), utilizó como emblema un sombrero evocador de Sandino con copa en forma de volcán (en mayo de 2021, el MRS renunció a su herencia sandinista: ahora se llama UNAMOS y su símbolo es arco que evoca un sol naciente).
 11. En una intervención posterior, Agudelo muestra la silueta de Sandino como «un colador», agujereada por las balas disparadas sobre los manifestantes y, por tanto, sobre el cuerpo del héroe.
 12. Sobre las apropiaciones y transformaciones de la simbólica de Sandino y el Sandinismo revolucionario en 2018, ver Rueda (2018) y Agudelo y Pérez (2020).

Ahora bien, en este caso los límites a la libertad de creación y expresión artística no se deben a una censura directa, específica a la obra presentada, sino a las condiciones de contexto, en el cual se persigue toda manifestación de oposición al régimen y simpatía con las personas movilizadas. En ese marco represivo, era imposible para el artista realizar en Nicaragua una obra como *Lxs muertxs que nunca mueren*; para eludir (preventivamente) la censura e incluso una agresión al artista la obra se realizó en un lugar seguro, fuera del alcance de la dictadura y sus esbirros: San José de Costa Rica, en el MADC, con población refugiada.

Por otra parte, se presentó un inesperado cuestionamiento ex-post a la obra. El Colegio de Profesionales en Psicología de Costa Rica envió una carta oficial a la directora de una institución que había organizado un programa de acogida y formación ciudadana para jóvenes nicaragüenses refugiados en Costa Rica, los cuales participaron en la inauguración de la exposición. La carta atribuía haber sometido a esos jóvenes a una situación perturbadora que, advertía la corporación profesional, podría tener consecuencias en su manejo del trauma suscitado por la represión sufrida y el exilio forzado. Así y de manera indirecta, ponía en cuestión la libertad de creación y expresión del artista, de quienes organizaron la actividad y, en último término, el derecho a participar por decisión propia de los jóvenes, todos mayores de edad.

En conclusión, *Lxs muertxs que nunca mueren* es una acción artística-política contenciosa con el gobierno «sandinista» que opera una potente transgresión: ubica en un simbólico altar las tenues luces que evocan los cuerpos abyectos de los «puchitos» asesinados sin piedad, formando la imagen sublime del héroe de la patria y avivando el volcán de la rebeldía. Esta «caza furtiva» en los campos artístico y político no generó una furibunda reacción del poder; tampoco produjo una entusiasta reacción en el campo artístico o en la «opinión pública». Lo que aquí coarta la libertad de

creación y de expresión del artista es la censura difusa pero temible, contra todos aquellos que se atrevan a denunciar la brutal represión del gobierno nicaragüense. Sorteando esa amenaza, *Lxs muertxs que nunca mueren* propone un reparto distinto de lo sensible que redime simbólicamente a las víctimas del régimen, en cuenta el propio espectro de Sandino.

Caza furtiva: objetos y cuerpos fuera de lugar

...en ese mundo en el que «el enemigo no ha acabado de triunfar» y en el que el horizonte parece ofuscado por el reino y por su gloria, el primer operador político de la protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado imagen en cuanto que es lo que se revela capaz de franquear el horizonte de las construcciones totalitarias. (Didi-Huberman, 2012)

Según Regina Galindo, las expresiones artísticas sufren un recurrente ninguneo en Guatemala¹³. Sin embargo, los casos analizados muestran que el arte contemporáneo centroamericano ha devenido «malestar en la cultura», tomando partido en las guerras culturales que tienen lugar en distintas escalas (local, nacional, internacional, global) y operando transgresiones al orden social e institucional imperante, en los ámbitos político, estético, moral e incluso legal. El arte contemporáneo causa «escándalo», porque «profana» símbolos y «ocupa» espacios vedados, a la vez que demanda plena autonomía para su ejercicio de expresión y creación, el cual se ve sometido —además de condiciones precarias— a reiterados ataques, limitaciones, censuras y

13. «No existe ningún tipo de relación. Somos inocuos, inexistentes. No existe ningún tipo de apoyo, como tampoco existe ningún tipo de censura. El arte en Guatemala se ve entorpecido por esta absoluta y terrible falta de interés por parte de todos los sectores, que es casi un desprecio a las expresiones artísticas. Acá, somos nadie.» (Galindo, citada en Veiro, 2020)

«ninguneos», tanto externas (promovidas por actores religiosos y políticos, pero también animalistas o profesionales en psicología, por ejemplo) como internas (defensores del «canon estético» y el «buen arte»). Pese a todo, les artistas contemporáneos persisten en mirar de otro modo y crear «imágenes que arden», cuestionan lo establecido, redimen a los parias y producen una tenue iluminación que alumbra la oscuridad del presente y, quizá, abren un resquicio por donde vislumbrar posibilidades de futuro.

REFERENCIAS

- Giorgio AGAMBEN. «¿Qué es lo contemporáneo?». In Giorgio AGAMBEN (ed.), *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Irene AGUDELO y Jéssica PÉREZ. «Los fuegos de abril. Las revueltas del habla». *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales*, núm. 37, 2020.
- Alain BADIOU. «Las condiciones del arte contemporáneo». In Alejandro AROZAMENA (ed.), *El arte no es política / La política no es arte*. Madrid: Brumaria, 2017.
- Walter BENJAMIN. «Sobre el concepto de historia». In Walter BENJAMIN, *Escritos Políticos*. Madrid: Abada, 2012.
- Manuel BERMÚDEZ. «Proyecto Xulo. Tras la huella del mejor amigo». *Semanario Universidad*, 01 de junio de 2021. En línea en: <<https://semanariouniversidad.com/cultura/tras-las-huellas-del-mejor-amigo/>>.
- CIDH (COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS). *Graves violaciones a los derechos humanos en el marco de las protestas sociales en Nicaragua*. CIDH/OEA. Junio 2018. En línea en: <<http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/nicaragua2018-es.pdf>>.
- Quimy DE LEÓN. «¿Por qué el gobernador de Quetzaltenango censuró una obra de arte?». *Prensa Comunitaria*, 13 de septiembre de 2017.

- George DIDI-HUBERMAN. *La sobrevivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- HABACUC. Entrevista en *Vuelta en U*, 14 de abril de 2008.
- Vladimir LÓPEZ. «Xenofobia en vivo». *El Nuevo Diario*, 12 de diciembre de 2006. En línea en : <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/174047-xenofobia-vivo/>>.
- Alonso MARTÍNEZ. «Investigación revela los orígenes de los primeros perros en Costa Rica y América». *Delfino*, 19 de junio de 2021.
- Jacques RANCIÈRE. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Fred RIVERA. «Censuran a poeta y artista visual en Xela». *Prensa Libre*, 12 de septiembre de 2017.
- Verónica RUEDA. «“Que se rinda tu madre”». Los nuevos/ viejos símbolos y tácticas de la movilización social en Nicaragua». In AA.VV., *Nicaragua en crisis. Entre la revolución y la sublevación*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- Ray VEIRO. «Regina José Galindo: “¿Cuántos bustos de héroes hay en La Habana?”». *Hypermedia*, 31 de julio de 2020. En línea en : <<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/regina-jose-galindo-cuantos-bustos-de-heroes-hay-en-la-habana/>>.
- Sergio VILLENA. «Nicaragua 1979-2019: De la revolución a la insurrección». *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Vol. 46, 2020.
- . «La internacionalización del arte contemporáneo costarricense». *Centroamericana*, Vol. 29, núm. 1, 2019.
- . *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global*. San José: Germinal, 2015a.
- . «Intervenciones intempestivas en Centroamérica. El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo». *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 3, núm. 1, 2015b.

Tercera parte

VOCES DE ARTISTAS

LIBERTAD DE EXPRESIÓN
Y LIBERTAD DE CREACIÓN
EN EL ISTMO CENTROAMERICANO:
EL CASO DE COSTA RICA

Anacristina Rossi
Escritora costarricense



Costa Rica ha sido vista como un paraíso de libertades en Centroamérica y, si se la compara con El Salvador o la Nicaragua de hoy, en Costa Rica hay más libertad. Pero es una libertad muy relativa. La imagen de un pueblo pacífico y libre es una especie de imagen publicitaria que funciona porque no hay ejército, no se ven militares en las calles y nadie podría dar un golpe de estado.

Pero eso no significa que hoy día haya libertad de expresión y libertad de creación.

Creo que en décadas anteriores sí hubo libertad de creación, y en la medida en que había medios de comunicación o suplementos periodísticos independientes, también había libertad de expresión. Pero aproximadamente a partir de la segunda presidencia de Óscar Arias, quien aparentemente llegó al poder por un pequeño fraude (lo que en Costa Rica llamamos “chorreo de votos”) que el partido realmente ganador prefirió no denunciar, la libertad de expresión y creación comienza a reducirse. ¿Por qué? Mi teoría, que algunos otros intelectuales comparten, es que los escritores pueden ser un peligro para el poder político en la medida en que tengamos al menos dos cosas importantes: autoridad moral y la capacidad de decir la verdad. Y entonces el nuevo gobierno, de alguna manera, ve necesario reducir los espacios de expresión de los escritores. Desaparecen programas donde se discute sobre libros, en radio y televisión. Sin embargo, en esta época, alrededor de 2008, está en *La Nación*, el periódico más leído en ese momento, el suplemento *Áncora*, dirigido por una mujer muy inteligente y feminista: Aurelia Dobles. Ella da espacio a columnas de otras mujeres también feministas, irreverentes, y gracias a Dobles la literatura, en especial de mujeres, puede dialogar con los lectores. También en esta época en el periódico

La Extra, un diario popular, surge el suplemente *Página Abierta*, y como su nombre lo dice allí caben las opiniones disidentes, la libertad de expresión y creación.

Pero todo esto va desapareciendo poco a poco. La lucha encarnizada entre los partidarios y los adversarios del Tratado de Libre Comercio de Centroamérica y República Dominicana con Estados Unidos (TLC) se resuelve mediante fraude de parte del SÍ, y los partidarios del NO rehúsan luchar para que se revierta el resultado, quizás por miedo a un conflicto civil. Con esta situación, en 2008, se reducen aún más las libertades de expresión y creación.

Aurelia Dobles se ve obligada a dejar *Áncora*, que, dirigido por un hombre, se convierte en un suplemento muy diferente, menos literario y menos favorable a las mujeres. Las columnas fijas de las mujeres desaparecen.

Afortunadamente en *La Nación* queda una periodista cultural excelente, Dorián Díaz, que brinda un espacio al diálogo literario y reseña los libros nacionales nuevos.

Después de la lucha contra el TLC, mucha gente que solía leer *La Nación* deja de comprarla por la posición parcializada del periódico a favor de la aprobación del tratado y su renuencia a divulgar los fraudes. Esto casi lleva a la quiebra al periódico, que puede haber perdido quizás la mitad de sus lectores. La situación de crisis lo lleva a reducir los espacios culturales.

Ante la falta de espacios para dialogar con la literatura el escritor Warren Ulloa (*Bajo la lluvia Dios no existe, Elefantes de Granito*) crea la revista *Literofilia*, una revista virtual que logra un gran éxito, consigue apoyo económico, conoce un éxito inusitado y se vuelve el espacio para dialogar sobre la creación.

Pero después de varios años *Literofilia* desaparece cuando denuncian a Warren Ulloa por acoso en las redes sociales. Justa o no, la campaña contra Ulloa es despiadada y *Literofilia* no se vuelve a levantar.

¿Cuál es el panorama en 2021?

No hay verdadera libertad de expresión en el sentido que los medios existentes no publicarán nada que vaya contra sus intereses económicos. Existe el Semanario Universidad, donde es posible hacer denuncias, pero su circulación es muy reducida y su papel como medio de denuncia también se ha debilitado. No hay medios independientes alternativos, y cuando se ha intentado establecerlos, fallan por falta de dinero. Lo que circula en las redes sociales no tiene siempre la suficiente autoridad o credibilidad. No hay medios o programas donde se pueda analizar lo que sucede en el país: los ricos son cada vez más ricos, los pobres cada vez más pobres y en una crisis fiscal que se viene arrastrando desde hace muchos años la clase media, que había sido factor de equilibrio social desde que nació después de la guerra civil, se ve acibillada con impuestos que la hacen tambalearse mientras a los más poderosos se les perdona. Esto ha llevado a la gente a la protesta pero ya no puede hacerse igual. Los ticos estábamos orgullosos de nuestra “democracia callejera”. Para protestar nos lanzábamos a la calle. Así se ganó la lucha llamada “El Combo del ICE”: en la calle. Cuando el TLC llenamos las calles con nuestra oposición, y la lucha la perdimos pero por fraude. Ese tipo de libertad también se ha visto disminuida por leyes recientes. Por ejemplo ahora es prohibido manifestarse en las calles si se obstruye el libre paso de los automóviles. Ya no tenemos “democracia callejera”, hay que hacerlo en las aceras o en los bordes de las calles pues si alguien infringe esta nueva ley es castigado con cárcel. No hay ejército pero hay policías y para efectos de represión callejera es parecido.

Hay otro problema grave en Costa Rica: no somos un estado laico. Nuestra Constitución dice que la religión del estado es la Iglesia Católica. Esto la exime de impuestos y le da poder sobre muchas decisiones, entre ellas las decisiones educativas. La Iglesia Católica no permite que se impartan verdaderas lecciones de educación sexual. El resultado son

los embarazos adolescentes, las enfermedades venéreas y la sumisión de las mujeres a la sexualidad y voluntad de los varones.

Es significativo, aunque no tiene que ver con lo anterior, que en estos tiempos de crisis fiscal el presupuesto que más se ha reducido es el de cultura. Esto, aunado a la pandemia por el covid19, ha llevado al sector cultura a luchar duramente por su supervivencia.

En cuanto a la literatura en sí, además de ser pocos habitantes (cinco millones nada más), un grave problema es que los costarricenses leen cada vez menos. Las nuevas generaciones están capturadas por lo audiovisual, sea cual sea su estamento económico. Si tienen dinero los jóvenes comprarán videojuegos, no libros.

En esto veo una diferencia con Guatemala. En mis viajes a dicho país he notado que el público lector es mayor que en Costa Rica. Incluso me parece que hay más impulso de creación en Guatemala. En Costa Rica muy poco se ha escrito sobre nuestra guerra civil (ocurrió en el año 1948). Y es que lo pactado después de esa guerra entre los ganadores y Estados Unidos determinó hasta cierto punto lo que somos ahora en el siglo XXI.

En efecto, a mediados de los años 40 el Partido Comunista de Costa Rica, aliado con Monseñor Sanabria y con el Presidente Socialcristiano Rafael Ángel Calderón Guardia, introdujo las Garantías Sociales: se abrió la Universidad de Costa Rica, se aprobó el Código del Trabajo y se creó la Caja Costarricense del Seguro Social. Pero en 1948 este grupo entró en pugna con el que luego se llamó Partido Liberación Nacional, por un fraude en las elecciones. Hubo una guerra civil. El Partido Liberación Nacional, liderado por José Figueres, ganó la guerra civil pero decidió conservar las Garantías Sociales. Estados Unidos consideró que eso era comunismo y amenazó con invadir el país. También se oponía EEUU a que Figueres eliminara el ejército. Figueres,

para conservar las Garantías Sociales y evitar una invasión negoció con EEUU lo siguiente: prohibir el Partido Comunista; eliminar a los comunistas y exiliar o eliminar a los dirigentes y figuras notables del partido; convertir a Costa Rica en un país absoluta y completamente anticomunista; si se eliminaba el ejército, suscribir el TIAR, Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, que le daba derecho a Estados Unidos a intervenir militarmente en Costa Rica cuando lo considerara necesario.

Costa Rica no fue intervenida (como sí lo sería Guatemala en 1954 para eliminar el régimen “comunista” de Jacobo Arbenz) y Figueres y los principales líderes de su partido convirtieron a Costa Rica en el país más anticomunista de América Latina a través de los programas educativos, los medios de comunicación (prensa escrita, radio), caricaturas, tiras cómicas. No quedó en Costa Rica ningún comunista que pudiera alzar la voz. La memoria de la guerra civil y las luchas sociales de los años cuarenta fueron borrados de la memoria costarricense. Figueres sin embargo no era hombre de derecha. Posibilitó el nacimiento de una clase media nacionalizando los bancos, el agua, la electricidad, las comunicaciones e instituyendo una social democracia que funcionó muy bien hasta la caída de la Unión Soviética y la llegada del neoliberalismo.

Si el gobierno hubiera sabido invertir un poco en cultura durante la pandemia podría haber aprovechado el confinamiento para promover la literatura nacional, con un lema como: “quédese en casa leyendo libros costarricenses”. Pero no se hizo porque pareciera que al Ministerio de Cultura no le interesa la cultura.

El balance para la libertad de expresión y creación en la Costa Rica del 2021 no es muy alentador pues la pandemia ha hecho desaparecer también actividades como talleres de expresión literaria o creativa, reuniones para presentar libros o dialogar sobre ellos, lo que hace que la gente lea aún

menos. Eso y las leyes que reducen la legalidad de la protesta callejera hace que los escritores y escritoras costarricenses nos sintamos encerrados. Y para cerrar con algo triste pero muy simbólico, la mejor y la única periodista cultural que teníamos fue despedida de ese periódico que parece a punto de desaparecer: *La Nación*.

SER MUJER Y HACER CINE POLÍTICO
EN CENTROAMÉRICA

Marcela ZAMORA
Cineasta salvadoreña



Centroamérica es donde quiero estar, que tiene las historias que quiero contar y donde quiero que mi lucha tenga lugar. Mi lucha por igualdad de género, los derechos humanos, por recuperar la memoria histórica. Es mi hogar y así se debe ver como región. Soy centroamericana más que salvadoreña y nicaragüense.

Marcela Zamora¹

Ser mujer profesional en el mundo entero es un reto, es una conjunción de dos constantes: ser aprobada y demostrar día a día que lo que hacemos lo podemos hacer bien.

Ser mujer en Centroamérica no dista de estas dos constantes, mas se le unen variantes con las que convivimos a diario que nos dificultan y muchas veces truncan el poder concretar nuestros sueños y aspiraciones: violencia, prejuicios, patriarcado, leyes injustas que nos condenan, limitaciones de todo tipo que nos impone la sociedad y muchas veces entre nosotras mismas.

Ser mujer cineasta en Centroamérica es cargar con todas estas constantes, ser conscientes de su existencia y desde ese lugar contar historias. La historia que fue y sigue siendo

-
1. Marcela Zamora es una cineasta salvadoreña-nicaragüense. Nació en Nicaragua cuando sus padres se encontraban exiliados en dicho país para escapar de la guerra civil de El Salvador. Estudió periodismo en la Universidad Latina de Costa Rica y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. Es la directora de los documentales: *María en tierra de nadie* (2011), *Las Aradas: masacre en seis actos* (2014), *El Cuarto de los Huesos* (2015), *Los Ofendidos* (2016), *Comandos* (2016) así como de gran número de cortometrajes.

escrita por hombres y para los hombres, en donde se invisibilizan los logros de las mujeres, su mirada, su análisis, el cual, no puede más que incomodar al patriarcado.

El cine no fue creado por hombres, de hecho, fue una mujer la que creó el cine y se llama Alice Guy, no como se enseña en las escuelas, quienes atribuyen el logro a los hermanos Lumière.

Alice Guy fue la primera realizadora en la historia del cine. Una cámara sola no hace una película, la película la hacen seres humanos, y este fue el caso de Alice. El cinematógrafo existía, pero el cinematógrafo no es el cine, el cine comenzó a existir a partir del estreno de la primera película, que contenía narración, realizada por Alice Guy² en 1896, hace más de 100 años. Ella combinaba imágenes en movimiento y el arte teatral dando lugar a una primera película titulada y traducida del francés al español: *El hada de la col* (*La Fée aux choux*, en francés). Alice fue borrada de la historia del cine por el solo hecho de ser mujer.

Yo me pregunto ¿cuántas más mujeres junto a ella fueron invisibilizadas, silenciadas, censuradas?

De esto hace más de 100 años, pero la historia sigue siendo la misma.

Para muestra, les propongo un ejercicio, traigan a su mente 5 nombres de cineastas que marcaron la historia del cine en el mundo. Descarten a Alice pues se la acabo de mencionar. ¿Cuántos de esos nombres son de mujeres? Ahora, piensen en 5 cineastas de Latinoamérica. Ahora en 5 cineastas de Centroamérica, no vale contarme a mí. En base a lo anterior pueden tener un panorama de cómo hacemos cine las mujeres en Centroamérica y en el mundo, lo hacemos inmersas en un ambiente masculinizado, en donde se prioriza trabajar con un hombre antes de trabajar

2. Alice Guy (1873-1968) fue una directora, productora y guionista francesa que desarrolló su carrera en Estados Unidos.

con una mujer, aunque la mujer esté mejor calificada. Esto lo he vivido muchas veces.

Es casi imposible, para mí es imposible, ser cineasta mujer en Centroamérica y desligar mi obra cinematográfica de la política y la lucha de género. Soy documentalista centroamericana y el cine documental es un discurso del o la directora y nosotras como mujeres con poder, porque el cine es poder, estamos ligadas en nuestra profesión a luchar constantemente por nuestro espacio dentro de esta industria y a defender nuestra mirada desde nuestra filmografía.

Cito a nuestra gran cineasta y maestra latinoamericana, Lucrecia Martel:

Es comprensible que en los circuitos importantes del cine cueste valorar lo que hacen las mujeres porque está fuera de la normativa narrativa hegemónica; no en todos los casos porque algunas mujeres son complacientes con este sistema cultural, pero yo tengo fe y los signos son claros de que eso está cambiando³.

Yo también tengo fe en que entre más espacios como este tengamos y generemos las mujeres en la industria, menos normalizado será hablar o citar “SOLO” el cine realizado por hombres.

El cine no se hace solo con hombres, pero está diseñado por y para ellos, bajo un parámetro machista patriarcal. El espacio público en donde a las mujeres se les es permitido destacar, en la industria cinematográfica, es en la actuación. No menosprecio la actuación, pero es un espacio que en un mundo en donde se cosifica a la mujer, se valora la actuación femenina como una destreza corporal y no intelectual. Hace poco veía un video que comparaba las preguntas que realizaban entrevistadores, en variados eventos públicos,

3. Declaraciones de Lucrecia Martel en Juan Batalla, «Directoras de cine argentinas, el prestigio y la vanguardia de la industria», *INFOBAE*, 24 de enero de 2018.

a las actrices femeninas con las preguntas que les hacían a los actores masculinos. Las preguntas a las actrices se limitaban a su cuerpo, su vestido, su vida íntima, chismes. A los hombres se les formulaban preguntas de carácter intelectual relacionadas con la actualidad o se les pedía su opinión sobre la industria. Esto es un reflejo de donde se quiere colocar el rol femenino en esta industria, cualquier iniciativa que se salga del estereotipo arcaico del rol es criticado fuertemente, anulado o invisibilizado. Poco atractivos dirían algunos medios.

Esta charla era para hablar del cine político centroamericano hecho por mujeres, pero después de 14 años de ejercer mi profesión, directora de cine, y haber viajado por el mundo, me he dado cuenta de que las condiciones en que las mujeres cineastas filman sus películas distan mucho de la equidad con respecto a las de los hombres. La desigualdad que viven las mujeres cineastas en el mundo es la misma, lo que varía es el matiz y el descaro ante el que se enfrentan. Unas estamos más oprimidas que otras, pero al final todas estamos luchando con nuestras películas para cambiar esa condición.

Nací en Nicaragua, un año después que triunfó la revolución, en una familia humilde, con una madre maestra y un padre político, ambos intelectuales de izquierda. Crecí en un hogar en donde se me enseñó que mis sueños pesaban igual que los de mis hermanos, que si me esforzaba tendría los mismos privilegios dentro de mi casa, pero a mis padres se les olvidó enseñarme que ahí afuera, en el mundo real, la vida no es así y dista mucho de serlo. Pero creo que este tipo de crianza me hizo llegar a este instante de mi vida donde me siento plena, fuerte y empoderada, vulnerable sí, vulnerable también, pero con herramientas para sobrellevarlo. En casa aprendí que todos y todas tenemos derecho a soñar y cumplir esos sueños, y fuera de casa aprendí a luchar para hacerlos realidad.

Al nacer mujer, nací política, pues desarrollarme y cumplir mis objetivos siendo mujer en este mundo es un acto político y de lucha constante y cotidiano.

Tengo 14 años filmando películas de temas políticos, de esas que incomodan, que señalan, que cuestionan, que molestan al poder. Y el poder suele estar en manos de hombres a los que les molesta que las mujeres les hagan ver lo que ellos no pueden o no quieren observar o saber. El cine es una herramienta muy poderosa para hablarle al poder, para hacer política, entendiendo la palabra política como el ejercicio del poder que busca un fin trascendental que es al final el fin de cualquier película, trascender en el tiempo y en diferentes espacios, generar emociones que incomoden y saquen al espectador de su zona de confort.

¿Por qué he dicho todo lo anterior?

Pues, porque me he ganado el lugar que tengo ahora luchando por él, trabajando duro, pero sobre todo dándole continuidad al legado cinematográfico de otras mujeres quienes, a través de sus logros, la mayoría de ellos silentes, abrieron camino para nosotras.

Me he dejado sorprender por la historia de estas mujeres, he sentido empatía, no me siento sola, y, sobre todo, cada vez camino junto a más mujeres cineastas que han dejado el pellejo desde su primera película.

Nuestra generación tiene el compromiso de no rendirse de seguir abriendo brecha para las cineastas más jóvenes, que vienen más fuertes y resilientes. Mucha gente me pregunta: ¿cómo he logrado todo lo que he hecho? A veces me dan ganas de preguntar si esa pregunta también se la hacen a los hombres, o es algo por lo que las mujeres tenemos que pasar, porque así es, porque como mujer no hay tiempo para sentarse a llorar cuando nos humillan o nos dañan, «caminando y secándose las lágrimas» me dijo una amiga un día, porque no hay tiempo de explicar, de equivocarse, y si te equivocas el costo es altísimo y muchas veces el fin

de tu carrera. Sueño con el día en que la mayoría de las preguntas sean sobre el contenido de mis logros, y no cómo los he logrado, pues sé muy bien que saben la respuesta.

Ser mujer y hacer cine, ambas condiciones tienen intrínsecas la lucha política, no hay forma, por el momento, de desligarlas.

«CINE PARA ROMPER EL SILENCIO EN GUATEMALA»

Entrevista a Jayro BUSTAMANTE*

Cineasta guatemalteco

* Entrevista, transcripción y traducción del francés al español realizadas por Andrea Cabezas Vargas. La transcripción publicada en la presente monografía retoma parcialmente una entrevista realizada para un dossier especial consagrado a la película *La Llorona* y publicada en la revista *Avant-scène cinéma* (n° 677, noviembre 2020). Asimismo, la presente publicación retoma pasajes de la entrevista que no fueron publicados debido al extenso y rico contenido de la entrevista.



© La Casa de producción

LA CENSURA Y LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN EN EL CINE
GUATEMALTECO ACTUAL

Andrea Cabezas Vargas: *En un país de fuerte tradición totalitarista y militar donde la censura y la autocensura se han impuesto durante décadas, donde gran número de artistas –entre ellos cineastas– han sido perseguidos, exiliados o desaparecidos por la represión al haberse atrevido a tocar temas espinosos sobre la política y la sociedad, ¿cree usted que se puede hablar de censura en el cine nacional? ¿ha sufrido usted de algún tipo de censura?*

Jayro Bustamante: En Guatemala no hay hoy en día una censura directa como la hubo durante el estado de guerra. Sin embargo, hay otros tipos de censura. Es necesario saber que Guatemala es un país tan pobre que solo 9% de la población tiene acceso al cine. Con *Ixcanul* (2015) hicimos un trabajo de distribución intensa en las comunidades mayas para poder llevarles el cine ya que entre los 16 millones de habitantes del país, solo 9% podían ver la película. Éste es el porcentaje de los habitantes que pueden tener una vida como la nuestra. El resto de la población no vive, sobrevive. Dentro de ese 9%, hay otro tipo de censura social, por medio de enunciados como «no vayan a ver esa película porque es un comunista», «cuiden que sus hijos no sigan a este cineasta porque es comunista, homosexual e indio». Cuando la película *Temblores* (2019) se estrenó, hubo todo un movimiento dirigido por una mujer que hizo carrera política y que quería ser vicepresidenta en el periodo de Jimmy Morales. Ella anunció en un comunicado que la Unión Europea había pagado medio millón de euros para destruir la familia guatemalteca con su agenda. Además de eso, hay

todo un mito de «proteja a sus hijos y a sus maridos porque hay un homosexual». Es como si la gente pensara que un homosexual puede cambiar la orientación sexual de un heterosexual. Así las mujeres que eran más comprensivas con la comunidad LGBT se convierten en guardianas a un nivel aterrador cuando se les dice que sus hijos o marido pueden convertirse en homosexuales, si ven la película. Afirman que «es una película que habla de machismo». Con la actitud de este tipo de mujeres que «protegen» la familia de la homosexualidad también están perpetuando el machismo porque la película habla mucho de la opresión de la mujer.

En el caso de *La Llorona*, la censura fue más bien por medio de «consejos» o «recomendaciones» de personas, luego de mensajes y de llamadas. Después dejamos de responder porque teníamos miedo. Durante el rodaje, filmamos en la casa del embajador de Francia en Guatemala y tuvimos la intervención de la ministra de Relaciones exteriores quien le solicitó al embajador (Jean-François Charpentier) detener la filmación. Él se opuso y ella lo amenazó. El embajador le dijo «hágalo y me voy con mis escuelas, mis ayudas, mi embajada». Jean-François Charpentier luchó verdaderamente a nuestro lado y durante el rodaje sabía que también nos estaba protegiendo. Sucedió lo mismo con la embajada de México, el embajador nos dijo sí inmediatamente porque sabía que necesitábamos filmar en un terreno internacional. Fue lo mismo con la Universidad jesuita. En estas tres grandes organizaciones filmamos la mayoría del tiempo. Aunque no recibimos amenazas en todas partes, cada vez que nos abrían las puertas sabían que nos estaban protegiendo, así es el sistema... Empezamos a recibir consejos de personas que nos decían «No tienen que hacer esta película», «piénsenlo bien», «los militares todavía están en el poder», etc. De pronto, la noticia del rodaje se propagó y se hizo viral. Después vinieron

las amenazas anónimas. Corríamos un gran riesgo si no hacíamos la película rápido.

CINE PARA ROMPER EL SILENCIO

A. C. V: *Durante la época de la guerra civil en Guatemala usted vivió en el centro de una de las zonas de conflicto. ¿En qué medida y cómo esta experiencia pudo marcar su vida y su obra cinematográfica?*

J. B: Fue una experiencia complicada. Como niño no nos damos cuenta de lo que pasa, particularmente en un país que tiene todo un sistema de silenciamiento para evitar que la población sepa lo que está pasando. Comenzamos a darnos cuenta de las cosas, por ejemplo, sabíamos que había personas que venían a nuestra casa y que teníamos que tratarlos bien. Aunque esto nos suponía una serie de interrogaciones, sabíamos que teníamos que esconderlas. En una región donde había muy pocos médicos, mi madre trabajaba en un hospital estatal donde tenía que curar a los militares. Creo que el momento en que me di cuenta de que algo estaba sucediendo fue cuando empezaron a secuestrar a mi madre. Le cubrían el rostro, la montaban en una moto y partían a la montaña. Tras haber curado a los guerrilleros, la dejaban cerca de una estación de servicios donde hubiera un teléfono público y le daban una moneda para que pudiera llamar y alguien viniera a buscarla. En ese momento no sabíamos quienes eran los buenos y los malos. A decir verdad, mi familia no era guerrillera. Proteger personas, esconderlas en nuestra casa era más un gesto de apoyo hacia el ser humano. Cuando mi madre se iba, el miedo en la casa se instalaba. Entonces comencé a hacer preguntas y empezaron a responderme.

Mi madre se fue a vivir a una zona maya cuando yo tenía dos meses. Yo tenía cuatro años cuando todo

comenzó. Mi madre se casó con un hombre maya kaqchikel que se convirtió en mi padre. Mi madre no formaba parte de quienes querían perpetuar el silencio, sin embargo, la inocencia y la forma de utilizar la información que se le da a un niño pueden ser peligrosas para él, así como para otras personas, por eso limitaba la información que me daba. Yo pude haberme cuestionado más... pero todo era tan difícil en aquella época. Creo que es por esta razón que en Guatemala existen personas que ignoran todo sobre el conflicto armado ya que nunca se les dijo nada. Por un lado, para protegerlos y, por otro, para proteger al Estado. Poco a poco nos fuimos enterando del número de víctimas y las poblaciones que fueron masacradas.

Cuando mi madre se casó, evidentemente, no se casó solamente con este hombre. Entró en una familia donde el sistema familiar es muy importante. La madre de mi padrastro, a quien consideré en seguida como mi abuela, era una mujer maya kaqchikel que hablaba cuatro lenguas mayas, pero tenía que esconderlas, así como debía esconder sus orígenes. La familia de mi padrastro estaba en un proceso de negación de sus orígenes para no ser discriminados. Nosotros decimos «ladinizarse» que quiere decir «blanquearse» o «disfrazarse», negar sus orígenes para tratar de no sufrir a causa de la discriminación. Un día hablé con Rigoberta Menchú de cuándo nació la consciencia en nosotros y creo que la mía nació cuando comprendí que habían forzado a esta mujer que era tan importante para mí, mi abuela, a matar lo que ella era. Luego hubo el periodo de la guerra y entendí la gravedad de lo que significa ser maya.

Creo que es debido al hecho de vivir en una sociedad verdaderamente castradora donde es difícil poder expresarse, creo que es cierto que hay una línea cultural que quería marcar sobre todo en *Ixcánul* y en *Temblores*. Para mí, es cierto que estos dos rostros, estos dos antihéroes

se parecen muchísimo, el hombre, la mujer, los mayas, los mestizos; pero están confrontados a una sociedad que no les permite ser diferentes. En el caso de *Ixcanul*, la diferencia reside en el hecho de que es una mujer que no es sumisa, que no quiere seguir las reglas. En el caso de *Temblores*, se trata de un hombre que no quiere ser un «macho» ni seguir las reglas. Entonces, para mí estas dos películas tienen muchos puntos en común. En cambio, en *La Llorona*, la película habla más del silencio. Se está en el silencio porque se tiene miedo, porque lo que se puede decir puede despertar consciencias, culpabilidades, quizás justicia. En cuando al personaje de la Llorona, habla poco, aunque quise romper con muchas características tradicionales de la leyenda, hay muchos elementos que quería conservar. No quería que la Llorona tuviera otros poderes.

LIBERTAD DE CREACIÓN EN *LA LLORONA*

- A. C. V:** *Su película La Llorona es una adaptación de una de las leyendas más conocidas en América Central. En su obra filmica, usted tomó el personaje mítico de una mujer asesina para transformarla en justiciera de todo un pueblo. ¿Por qué haber transformado el mito?*
- J. B:** Siempre observé cómo había sido tratado este personaje en otras películas, como un monstruo. La idea principal era quitarle ese peso misógino de la leyenda, es decir una mujer que fue abandonada por un hombre y que se convierte en matricida porque no puede soportar que el hombre la haya dejado o también la versión en la que se presenta como una pecadora que al ser infiel tiene hijos de otro hombre y cae sobre ella una maldición. Yo quería conservar el lado elegante de la mujer. Drácula me inspiró mucho. Me pregunté a mí mismo ¿por qué los monstruos hombres son magníficos y los monstruos

mujeres son histéricas y locas? Entonces, quise mezclar estos dos personajes y crear un personaje de una elegancia total, hacer de éste una princesa como Stoker hizo de Drácula un conde.

A. C. V: *En su apropiación del mito de la Llorona, usted escogió el género de terror, género que ya había sido utilizado por numerosos cineastas (Andrés Navia, Paul Miller, Javier Barbera, Michel Chaves, Dennis Devine) para adaptar este mito al cine. ¿Por qué haber escogido este género? ¿Qué podía aportar de nuevo este género a su obra?*

J. B: Hay algo muy interesante, cuando empecé a trabajar sobre el tema y tenía que hablar de la historia reciente de Guatemala, me pregunté ¿cómo hacerlo? Evidentemente, yo hago una película para el mundo, pero mi trabajo es de cierta forma más pertinente en mi país... Me pregunté entonces ¿cómo hablar del tema, si en mi país no se quiere escuchar hablar sobre ello y se quiere olvidar? Es así como hice un estudio de mercado cuantitativo para saber qué es lo que los guatemaltecos van a ver al cine. Resulta que lo que más ven es películas de súper héroes y de terror. A partir de eso, fue mucho más estratégico decirme que tenía que unir esos dos elementos para dar a conocer el mensaje, bajo una forma de papel de regalo para que las personas aceptaran ver los horrores que yo quería mostrar. Después surgieron muchas inquietudes como la de no desnaturalizar a la Llorona. Ya la habíamos transformado, pero teníamos que mantener los elementos naturales. Por otro lado, no había que utilizarlos demasiado porque estábamos en un cine de género, pero no quería hacer una película de horror. Quería hacer una película de género con un horror más interno. Pero, tampoco quería intelectualizar la película. Entonces empezamos a utilizar elementos propios a la Llorona para crear el elemento de miedo de

manera que siguiera siendo cercano a la leyenda y a los cuentos de hadas. La noche tenía que ser utilizada, pero de forma específica... Quería que fuera una película muy luminosa al mismo tiempo y que la luz entrara por las ventanas. Es como si tuviéramos una balanza que debíamos ajustar, si poníamos un elemento de un lado teníamos que equilibrarlo del otro, sobre todo en cuanto al lado horror-político. ¿Esta escena fue muy política? Bueno, vamos ahora hacia algo más sobrenatural... Para mí esa fue la parte más divertida del trabajo. Fue muy bonito jugar con todos esos elementos.

ÍNDICE

Andrea CABEZAS VARGAS y Sophie LARGE	
<i>Introducción</i>	7

PRIMERA PARTE

Libertad y poder

Garance ROBERT	
<i>La liberté d'expression en Amérique centrale : entre criminalisation et défense d'un droit humain</i>	19
Nathalie BESSE	
<i>Liberté d'expression et de création au Nicaragua : les écrivains face au pouvoir (Sergio Ramírez, Erick Aguirre, Arquímedes González)</i>	49
Julio ZÁRATE	
<i>¿Libertad de denunciar? Dos novelas sobre crímenes contra indígenas en Guatemala: Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa</i>	71

SEGUNDA PARTE

Libertad y subalternidad

Amanda ALFARO CÓRDOBA	
<i>La modernidad negativa y los antojos de Carl Rigby</i>	93
María Lourdes CORTÉS	
<i>Deseo, cuerpo y estética plurisensorial en algunas mujeres que filman mujeres</i>	107
Sergio VILLENA FIENGO	
<i>Mirar de otro modo y pese a todo. Libertad de creación y expresión en las artes visuales centroamericanas contemporáneas (Tres escenas)</i>	133

Tercera parte

Voces de artistas

Anacristina Rossi

*Libertad de expresión y libertad de creación en el istmo centroamericano:
el caso de Costa Rica* 161

Marcela Zamora

Ser mujer y hacer cine político en Centroamérica 169

Jayro Bustamante

Cine para romper el silencio en Guatemala.

Entrevista por Andrea Cabezas Vargas..... 177

ISSN : 2265-0776



Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y DE CREACIÓN EN CENTROAMÉRICA

Situados en el centro del continente americano tanto a nivel geográfico como cultural, los siete países que conforman el istmo centroamericano suelen ser considerados —irónicamente— como periféricos con respecto a los retos regionales y globales. Sin embargo, histórica y políticamente, Centroamérica concentra en un espacio reducido la mayoría de los fenómenos observados a nivel continental —desigualdades, violencia, corrupción, multiculturalismo—. ¿Qué lugar ocupan la libertad de expresión y de creación en este contexto?

info@editionorbistertius.com

www.editionorbistertius.com