



Revista Tramas y Redes

ISSN: 2796-9096

ISSN-L: 2796-9096

revistatramasyredes@clacso.edu.ar

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Argentina

Morales Pacheco, Carmen Valeria

¡Por dicha ya voy de viaje! : estudio del cortometraje Cinema Alcázar: el uso del testimonio para la construcción de memoria de las personas que habitaron el cine entre 1972-1999

Revista Tramas y Redes, núm. 6, 2024, Junio, pp. 277-294

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.54871/cl4c600p>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722378749017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

¡Por dicha ya voy de viaje!

Estudio del cortometraje *Cinema Alcázar*: el uso del testimonio para la construcción de memoria de las personas que habitaron el cine entre 1972-1999

Carmen Valeria Morales Pacheco
Universidad Centroamericana, Nicaragua
valeriamorales.pa@gmail.com

Fecha de recepción: 16/11/2023
Fecha de aceptación: 11/03/2024

Resumen

En la búsqueda de narrativas para la construcción de memoria todavía existen voces que no han sido escuchadas; entre ellas, las de las personas que viven en situación de calle. Este artículo procura estudiar el cortometraje *Cinema Alcázar* de Florence Jaugey de 1996. La pieza se centra en el testimonio de Rosa, una señora de la tercera edad quien, a través de su relato, da cuenta de las familias que habitaron en los escombros del cine durante 27 años en Managua, Nicaragua, luego de que este fuera destruido por el terremoto de 1972. El objetivo es analizar el espacio público, el contexto sociohistórico y las condiciones de vulnerabilidad, desde una perspectiva de las memorias subterráneas, del testimonio, el silencio y la amnesia en la construcción de memoria urbana.

Tramas
y Redes
Jun. 2024
Nº 6
ISSN
2796-9096

Palabras clave

1| Memorias subterráneas 2| testimonio 3| personas en situación de calle 4| memoria urbana

Cita sugerida

Morales Pacheco, Carmen Valeria (2024). ¡Por dicha ya voy de viaje! Estudio del cortometraje *Cinema Alcázar*: el uso del testimonio para la construcción de memoria de las personas que habitaron el cine entre 1972-1999. *Tramas y Redes*, (6), 277-294, 600p. DOI: 10.54871/cl4c600p



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Já estou a caminho! Estudo da curta-metragem Cinema Alcázar: o uso do testemunho para a construção da memória das pessoas que habitaram o cinema entre 1972-1999

Resumo

Na busca de narrativas para a construção da memória, ainda há vozes que não foram ouvidas; entre elas, as das pessoas que vivem nas ruas. Este artigo procura estudar o curta-metragem Cinema Alcázar, de Florence Jaugey, de 1996. A peça centra-se no testemunho de Rosa, uma mulher idosa que, através do seu relato, conta a história das famílias que viveram nos escombros do cinema durante 27 anos em Manágua, Nicarágua, depois de este ter sido destruído pelo terremoto de 1972. O objetivo é analisar o espaço público, o contexto sócio-histórico e as condições de vulnerabilidade, na perspetiva das memórias subterrâneas, do testemunho, do silêncio e da amnésia na construção da memória urbana.

Palavras-chave

1| memórias subterrâneas 2| testemunho 3| pessoas sem-abrigo 4| memória urbana

I'm on my way! Study of the short film Cinema Alcazar: the use of testimony for the construction of memory of people who inhabited the cinema between 1972-1999

Abstract

In the search of narratives for the construction of memory, there are still voices that have not been heard, among them the homeless people. This article seeks to study Florence Jaugey's 1996 short film Cinema Alcázar. The film focuses on the testimony of Rosa, an elderly lady who testified about the families who lived in the rubble of the cinema for 27 years in Managua, Nicaragua after it was destroyed by the 1972 earthquake. The objective is to analyze the public space, the socio-historical context, and the conditions of vulnerability from a perspective of underground memories, testimony, silence, and amnesia in the construction of urban memory.

Keywords

1| underground memories 2| testimony 3| homeless people 4| urban memory

Introducción

La situación de calle en América Latina se agravó en los años ochenta y noventa ya que muchos países experimentaron crisis sociales tan violentas que propiciaron que el espacio público fuera un lugar de trabajo principalmente para niñas, niños y adolescentes. Hoy en día es una problemática social compleja que está atravesada por dimensiones históricas, políticas, sociales, económicas y culturales. Si bien la *calle* se constituye como un espacio público de supervivencia para las personas en extrema pobreza, también significa una ruptura de vínculos sociales, laborales y familiares que dificultan la satisfacción de necesidades materiales, simbólicas y afectivas. Al vivir en situación de calle, las personas se ven expuestas a múltiples vulneraciones que se intersecan entre sí, primero, por la situación de pobreza y, después, por las características propias del conjunto etario, social, racial, de género y orientación sexual al que pertenezcan.

En Nicaragua no existe un censo nacional de personas en situación de calle. Un acercamiento a esta problemática es la última medición de pobreza nacional realizada en el año 2016 por el Instituto Nacional de Información de Desarrollo (INIDE), utilizando un indicador de consumo por hogar. Para ese año, según el informe, la pobreza general alcanzó un 24.9% y la pobreza extrema un 6.9%, esto es que “de cada 100 nicaragüenses, 25 estaban en pobreza y 7 de estos estaban en condición de pobreza extrema” (INIDE, 2016, p.7). En contraste, la Fundación Nicaragüense para el Desarrollo Económico y Social arrojó que para el 2021 habría un aumento en la pobreza con una tasa del 29.9%, representando al menos 2 millones de nicaragüenses viviendo con U\$S 1.77 o menos al día, la situación se agrava hasta cinco veces más en la zona rural (FUNIDES, 2020, p.12). Asimismo, si se analizan los datos sobre el costo de vida básico en el país versus el salario mínimo, nos encontraremos con una disparidad. Por un lado, el INIDE estimó que, para enero del 2024, el precio de la canasta básica rondaba los C\$ 19.855,77, mientras que el salario mínimo, que se mantiene desde el primero de marzo del 2023, se ubica entre C\$ 5.196,34 (sector agropecuario) y C\$ 11.628,95 (sector de construcción, establecimientos financieros y seguros) afirma Business Law Partners (2023). Es decir, el precio de la canasta básica supera al salario mínimo en el mejor de los casos, y en el peor, existe una discrepancia grave.

Al respecto, la última encuesta de la firma CID Gallup realizada entre mayo y junio del 2023 a 1.215 personas mayores de 16 años a nivel nacional, reveló que el 55% de los encuestados aseguró no tener dinero para comprar comida al menos una vez al mes. De acuerdo con el medio independiente Artículo 66 (junio 2023), el porcentaje indica un aproximado de 3 millones 760 mil nicaragüenses que en algún momento de la semana o en el mes padecen de hambre por falta de poder adquisitivo. El medio toma

como referencia el último censo poblacional del Banco Mundial del 2021, que rondaba los 6 millones 540 habitantes. Cabe aclarar que, dentro de estos análisis, no se incluye a personas que viven en pobreza extrema; la crisis económica, la miseria y la precariedad de los servicios públicos, simplemente rebasaría cualquier estimación.

Sin embargo, el fenómeno de situación de calle no es nuevo en el país. Por tal motivo, este trabajo de memoria busca analizar el cortometraje *Cinema Alcázar* dirigido por Florence Jaugey en el año 1996, ya que documenta la vida de las familias que habitaron el cine Alcázar en ruinas durante 27 años, luego de que quedara en abandono por el terremoto de 1972. Para la comprensión del tema, en primer lugar, se sintetiza una aproximación a los estudios de memoria para la reconstrucción del pasado desde el presente y la relevancia de las memorias subterráneas. En segundo lugar, se analizan los elementos que enmarcan el testimonio plasmado en la pieza cinematográfica como el contexto histórico, el uso del espacio público y las condiciones de vulnerabilidad. En tercer lugar, se procura comprender la reconfiguración del cine Alcázar a partir de los proyectos de vida de sus habitantes y el significado que tiene en la construcción de memoria urbana. Finalmente, se comparten breves reflexiones.

Aproximación a los estudios de memoria

Desde mediados del siglo XX se fue consolidando en las ciencias sociales un interés en los *estudios de memoria* para comprender las causas y consecuencias de las violaciones de derechos humanos en las dictaduras militares y crisis sociales, con el objetivo de darle sentido al pasado desde el presente y pensar en el futuro. Para la socióloga e investigadora argentina Elizabeth Jelin, el acto de recordar nace por una interrogación del pasado como un “ejercicio subjetivo, activo y construido socialmente a través del diálogo” que presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente por un deseo o sufrimiento, unidos a veces con la intención de comunicar (2002, p. 27).

Mucho antes, el sociólogo Maurice Halbwachs describió en su obra póstuma *La mémoire collective* publicada en 1950, que la memoria es una *reconstrucción selectiva del pasado* que opera por líneas ya marcadas. De ahí, Halbwachs enfatiza que cuando se habla de una *memoria colectiva* se alude a *puntos de referencia* como lugares, fechas y personajes históricos que estructuran nuestra memoria y la organiza en costumbres y tradiciones (en Pollak, 2006, p. 17). En otras palabras, según el autor, existe un proceso de *negociación* para acercar la memoria colectiva con las memorias individuales y que resulten en *memorias comunes*.

No obstante, para muchos autores, la noción de “*memoria colectiva*” planteada por Halbwachs presenta serios problemas porque contiene una perspectiva de *datos* de la memoria. Uno de ellos, es el sociólogo austríaco Michael Pollak (2006) quien señala que ya no se trata de lidiar con los hechos sociales como cosas, sino de analizar cómo los hechos sociales se hacen cosas, cómo y quién los solidifica. Así, el autor analiza la relación entre memoria, poder e identidad y centra la atención en los *procesos de construcción de memoria, silencios y olvidos*, lo que implica pensar en otros actores sociales como los excluidos, marginados y las minorías. A estas memorias las denomina “*subterráneas*” porque se oponen a las memorias hegemónicas u *oficiales* y realizan un trabajo de *subversión* y *resistencia*. El sociólogo explica que cuando éstas invaden el espacio público, existe una disputa por la definición de memoria legítima en un tiempo-espacio determinado (Pollak, 2006, p.18).¹

Si bien Pollak trabaja las *memorias de las minorías* como experiencias traumáticas de situaciones límites (sobrevivientes del Holocausto, personas deportadas), la investigadora Ana Cervio manifiesta que “la potencia analítica que despunta la aprehensión del sufrimiento y del dolor de los sujetos que portan estas vivencias devenidas recuerdos/olvidos puede extrapolarse a otras situaciones y condiciones de expulsión social y corporal (2010, p. 75)”. Tal es el caso de las personas que viven en situación de calle pues forman parte de un grupo social que sufre exclusión y marginalización urbana. Su experiencia en la *construcción de memoria* se ve mermada por sus *modos de gestión de la identidad* y por las condiciones de vulnerabilidad.²

Pollak considera que fuera de los momentos de crisis, las memorias subterráneas son difíciles de identificar como formas específicas de conflictos y violencias, lo que exige recurrir a la historia oral como método y al testimonio para la construcción de memoria (2006, p. 28).

Cinema Alcázar: el testimonio como huella del pasado

Para centrar el análisis sobre las memorias de personas en situación de calle, se eligió el cortometraje *Cinema Alcázar* porque contiene el testimonio de Rosa, una señora de la tercera edad que, en apenas once minutos, va elaborando relatos de su vida soportado por recuerdos, situaciones del

1 Pollak considera hablar de “memoria encuadrada” en lugar de “memoria colectiva”, en concordancia con Henri Rousso, pues el trabajo de encuadramiento de la *memoria de un grupo* tiene límites que definen y refuerzan sentimientos de pertenencia (2006, p. 25).

2 Pollak refiere como “modos de gestión de la identidad” de los grupos alternos o minoritarios, el silencio y el olvido (2006, pp. 16 y 58).

presente, la vida de sus compañeros de habitación y sus deseos. Vale aclarar que se trabajará con un único testimonio y que el mismo está mediado por la cinematografía.

La pieza *Cinema Alcázar* fue elaborada por la actriz, directora y productora de cine, de origen francés, Florence Jaugey. En el año 1989 fundó la productora cinematográfica independiente Camila Films, junto al camarógrafo y cineasta nicaragüense Frank Pineda. El interés de la productora es documentar y contar la realidad social y cultural de Nicaragua y otros países centroamericanos. En su larga trayectoria han realizado diversos cortometrajes y documentales que, en su mayoría, muestran los *modos* de vida de los sectores marginados de la sociedad. Jaugey junto a Camila Films han sido reconocidos internacionalmente por su trabajo en obras como *La isla de los niños perdidos* (2001), *La Yuma* (2010) y *Girasoles de Nicaragua* (2017). Por su parte, el cortometraje *Cinema Alcázar* estrenado en el año 1997 también recibió gratas críticas y fue ganador del premio Oso de Plata de 1998 en el Festival Internacional de Cine en Berlín, Alemania.

El corto fue filmado en el año 1996 en las ruinas del cine Alcázar situado en la ciudad de Managua. El cine, antes de ser destruido por el terremoto de 1972, fue uno de los símbolos de modernidad en los años cincuenta. Inaugurado en 1951, estaba ubicado sobre la calle Candelaria, cerca de la Catedral, el Parque Central y el Palacio Nacional; esta zona se conoce actualmente como “centro histórico”. El edificio tenía capacidad para 1.500 espectadores, contaba con butacas de lujo, aire acondicionado y un moderno equipo de proyección. Para Mairena (2019), era el mejor teatro de Centroamérica y un *legítimo orgullo* para Managua.³ Todo cambió cuando el terremoto del 23 de diciembre de 1972, en vísperas de Navidad, dejó la capital en ruinas. El sismo alcanzó una magnitud de 6.2 en la escala de Richter y duró treinta segundos. Se estimaron más de 10.000 muertos, 20.000 heridos, 280.000 personas damnificadas y 500.000 construcciones que quedaron en escombros. Rosa habla y dice:

[00:01:43.14] Cuando yo vine a vivir aquí, despuecito del terremoto, esto era ¡puros escombros! Dicen que aquí era un cine.

3 En su inauguración, el cine se llamó Salazar, cinco años después fue vendido a Películas Mexicanas de Centroamérica S.A (Pelimex), cambiando de nombre a Cine Alcázar. En el año 1970 se fundó la empresa Productora Cinematográfica Nicaragüense (Producine) que realizaba material audiovisual como noticieros sobre el país, propaganda oficial del régimen y filmes didáctico-militares del gobierno de Somoza. Así, el cine de la época encuadró una memoria oficial, al producir y reproducir materiales propagandísticos. Esas producciones se realizaron desde 1967 hasta 1979, cuando la empresa Producine fue confiscada por los sandinistas y pasó a ser Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE) (Cortés, 2011, pp. 267-272).

[00:01:56.09] ¡Ay mamita!, las cosas que pasan, llevo años metida en este cine y nunca en mi vida vi ni una sola película.

Tramas
y Redes
Jun. 2024
Nº6
ISSN
2796-9096

Rosa rememora su pasado anclado al terremoto de 1972, una herida que marcaría la memoria urbana de Managua. Al menos el 90% de las casas en el radio central se derrumbaron. Los servicios básicos de agua potable y energía eléctrica escasearon. Las enfermedades proliferaron, los empleos disminuyeron; los hospitales, escuelas, iglesias, bancos y edificios quedaron soterrados, lo que causó múltiples desplazamientos internos como un proceso de readaptación del espacio público. Todo ello, mientras se procedía a la demolición de estructuras dañadas, se registraban incendios, réplicas y se buscaban cadáveres en los escombros. En sus primeras líneas, Rosa recuerda que llegó a vivir al lugar después del terremoto, cuando el bloque ya estaba dañado. Sabe –a partir de terceros– que el lugar era un cine pero que nunca en su vida vio una película, seguramente porque la *modernidad* y la *cultura* estaban limitadas para aquellas personas con poder adquisitivo.

[00:02:32.15] Bueno, después de mí llegaron *algotros* más y después siguieron llegando y llegando.

Para el especialista en investigación histórica Frances Kinloch, en los años setenta el régimen de Somoza estaba en crisis por factores económicos, sociales y políticos. La débil respuesta y la malversación de fondos internacionales para la atención del sismo de 1972, provocó que los grupos afectados se manifestaran contra el régimen. Además, había un aumento de la represión, tensión social y crisis socioeconómica. Bajo la presión nacional e internacional y con más de 35 mil muertos, 110 mil heridos y 40 mil niñas y niños huérfanos, Somoza renunció en junio de 1979 (Kinloch, 2012a, pp. 236-302).⁴

A pesar del fin del régimen de Somoza en la década de los ochenta, en el país todavía gobernaba el caos social. El Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) llamó a diversos sectores políticos y sociales para conformar la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN) que gobernaría desde 1979 hasta 1985. La JGRN contemplaba proyectos sociales como campañas de alfabetización, vacunación, saneamiento ambiental y construcción de viviendas, pero, en la práctica, hubo un descontento social porque las políticas de planificación económica se centralizaron en

4 El pueblo celebró la renuncia de Somoza el 19 de junio de 1979 en la llamada Plaza de la Revolución. La *Plaza de la República* pasó a llamarse *Plaza de la Revolución* en 1979, pero en 1991 cuando el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) perdió las elecciones presidenciales, volvió a conocerse como *Plaza de la República* y luego en 2007, cuando Daniel Ortega retomó el poder, regresó a llamarse *Plaza de la Revolución* (Dávalos, 2020, p.103). Esto es una disputa por la memoria y una *superposición de narrativas* en el espacio público.

el Estado. Para 1985 “un 69% de los nicaragüenses vivía en condiciones de pobreza y el Estado se vio obligado a recortar sustancialmente sus inversiones en servicios públicos, como salud y educación” de acuerdo a Kinloch (2012b, p. 330). En agosto de 1989, por presión nacional e internacional, el FSLN convocó a diversos partidos políticos a un Diálogo Nacional. Para ese momento el descontento social y la violencia ya sumaba 30.865 víctimas y 31.019 personas heridas o mutiladas.

La inestabilidad social de los años 70 y 80 mantuvo a muchas personas en condiciones vulnerables, sin casa, sin empleo, sin educación y con hambre, lo que empujó a muchas personas a vivir en situación de calle. Todo esto tiene sentido cuando Rosa dice que después de que ella llegó a habitar el cine en escombros, más personas siguieron llegando.

[00:02:44.06] ¡Esa! Esa es la que manda aquí, la que manda en todo. Es un imperio esa doña cuando se enoja. El marido es un borracho. ¡Ah! Hace poco se cayó de arriba y se malmató, bueno, pero, pero se salvó y ahí sigue y sigue bolo.

[00:03:37.08] Abajo está instalado su otro hijo. Esos no están tan mal, se pegaron al poste de luz y hasta televisión tienen ahora.

Rosa dice –y se presenta en el corto– que una señora es la que organiza todo en el bloque. Que hay que tenerle cuidado cuando se enoja. Cuenta que la pareja de la señora es alcohólica, esto es relevante porque tanto el alcohol como la inhalación de pega quedan retratados en varias imágenes como un patrón en las poblaciones vulnerables ya que a veces, suele ser –además de adicción–, un distractor de la realidad, pero también, del hambre. En su relato, Rosa habla de otras *familias* que vivían dentro, por ejemplo, la familia del hijo de la señora. Ella percibe que estaban en mejores condiciones, sabía que se habían conectado de forma irregular a un poste de energía eléctrica y que hasta televisión tenían. Para Rosa, el cine y la televisión representaron símbolos de modernidad a los que ella nunca tuvo acceso.

[00:04:19.07] Y no me pregunte cómo consiguieron la televisión y todos esos lujos que andan ahí ¡a saber de dónde sacaron tanto chunche!

De este fragmento es valioso destacar dos elementos sobre el testimonio: el relato y la mediación del mismo. Cuando Rosa dice “y no me pregunte...”, arroja la idea de que hay un mediador que guía su narración. Al respecto, Pollak en coautoría con Natalie Heinich expresan que existe una relación social entre la persona que está dispuesta a reconstruir su experiencia biográfica con aquella que le solicita a hacerlo, lo que marca las *fronteras de lo decible y lo no decible*. Ambos intuyen que los testimonios producidos fuera de *solicitudes oficiales* (de orden judicial, científico o histórico), es un indicador de las *dificultades* en su enunciación (2006, p. 56). En efecto, la

solicitud de Jaugey hacia Rosa para testimoniar tiene un vínculo que está marcado por las condiciones sociales de 1996, mediado por el diálogo y plasmado en un dispositivo cinematográfico. Más adelante se retomará este planteamiento.

Otro punto significativo es cuando Rosa exclama “Y no me pregunte cómo consiguieron la televisión y todos esos lujos que andan ahí ¡a saber de dónde sacaron tanto chunchel!”. Ella se refiere a su presente de 1996 cuando Nicaragua estaba saliendo de 10 años de bloqueo económico y se abría al mercado y al consumo. Si bien Rosa se asombra por la cantidad de objetos “*lujosos*” que tenía esa familia, el corto muestra que las personas estaban en un bloque parecido a un sótano. Tenían una televisión pequeña, cuna para bebés, una estufa, objetos varios y ropa tendida que atravesaba toda la pieza. Por supuesto, para ella, todo lo demás era un lujo, porque en comparación, a ella se la ve en un espacio reducido, con baldes y platos de plástico. Rosa se llena de nostalgia, se queja y dice:

[00:04:51.07] ¡Qué ligero pasa el tiempo! La doña con nietos ya macizos, chavalitos vagos. Ni los mandan a la escuela, ni los mandan a vender a los semáforos ni nada, sólo pasan fregando.

[00:05:11.19] ¡Ay ya quisiera yo tener hijos chiquitos! Pa’ ponerlos a trabajar y que me ganaran buenos reales.

[00:05:23.17] Yo tuve ocho hijos, chiquitos se me murieron cuatro y los que salieron alante, ¡ja! ¡miren! botada me dejaron aquí, después de aguantarles todas sus zanganadas.

Rosa viaja entre su presente y su pasado y nos expresa un pensamiento arraigado de los años noventa. Del Diálogo Nacional de 1989 resultaron las elecciones del 25 de febrero de 1990, en donde Viola Barrios obtuvo el 54,7% de los votos. Barrios ofreció un programa de Reconciliación Nacional que contempló la redistribución de 701.500 manzanas de tierra a 24.542 desmovilizados y campesinos repatriados. Pese a esto, según Kinloch, para los años noventa Nicaragua era el país más pobre de Latinoamérica después de Haití, “mientras un 10% de la población acaparaba el 45% del ingreso total del país, otro 40% de nicaragüenses percibía tan sólo el 10% del mismo” (2012c, pp. 337-349).

Debido a los altos niveles de pobreza en los años noventa, la calle como espacio público se fue constituyendo como un lugar de trabajo. La extrema pobreza en Managua fue tan penetrante y normalizada, que el trabajo infantil era una cotidianidad en cada semáforo. Por eso, Rosa al ver a los niños descalzos del cine jugar con palos, latas y sábanas dice “[...] chavalitos vagos. Ni los mandan a la escuela, ni los mandan a vender a los semáforos ni nada, sólo pasan fregando”, después comparte un deseo de tener hijos para que le trabajen y por último, cuando dice “yo tuve ocho hijos...botada me

dejaron aquí”, se acerca a un recuerdo personal de cuando era madre y nos comparte un sentimiento de abandono por parte de sus hijos.

En este punto, vale retomar la cinematografía como *dispositivo* de memoria pues en los años noventa hubo un *boom* por documentar la pobreza, desigualdad y exclusión que vivía Nicaragua, precisamente porque el mundo se preguntaba qué había quedado después de la *revolución*. En relación al trabajo infantil, el documental *No todos los sueños han sido soñados* de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández de 1994, expone las duras condiciones de las niñas que se ven obligadas a trabajar desde muy pequeñas a causa de la pobreza, la imposibilidad de acceder a educación, el abandono familiar pero también, a la normalización del trabajo infantil tanto en las labores domésticas como en la economía de la familia o simplemente para sobrevivir.

De igual forma, la pieza *Nica Libre* de Félix Zurita (1997), narra la paradoja de un país que venía de una *revolución* y un *proceso de paz y democracia*, pero que estaba estancado. El archivo está cargado de imágenes que retratan la pobreza, la miseria y la desesperanza. En el minuto 26, el narrador expone: “[...] funcionarios sin empleo, soldados sin ejército, campesinos sin tierras, la masa de los excluidos aumenta día a día. Condenados a vivir de los desechos, también son los desechos de un sistema que los rechaza porque ya no los necesita”. En el minuto 27 un joven exclama desde su *casa* construida con cartón y palos: “Esta es mi casa, porque en Nicaragua les dan la casa a los burgueses y los que estamos botados ¿a dónde estamos? ¿Aquí en la miseria! Nosotros los pobres nos alimentamos de la basura”. El fragmento fue grabado en la antigua Chureca, uno de los basureros más grandes de Nicaragua, en donde durante esos años convivieron miles de familias.

Frente a esto, se destaca el auge cinematográfico de los años noventa como una respuesta a la necesidad de otros actores (cineastas) para hablar sobre temas sociales. En concordancia con el doctor en Historia, Javier Cossalter, quien analiza las dimensiones políticas y patrimoniales de cortometrajes latinoamericanos producidos en la década de los cincuenta, propone reconocerles una faceta de *registro/dispositivo* y *documento/memoria* porque en ellos se emprende un registro de acontecimientos conflictivos y de situaciones marginales que permiten que los *protagonistas* se acerquen a sus historias de vida, se interroguen o reformulen su identidad, y a la vez, se capten y transmiten emociones (2020, p. 324).

De esta forma, no cabe duda que el *boom* de los documentales y las condiciones sociales de los años noventa en Nicaragua, se justificaron como un *modo de solicitud* o una *coyuntura de apertura* del testimonio que permitió que el individuo –en caso concreto, que Rosa– encontrara voluntad y posibilidad de escucha para transmitir sus recuerdos y reconstruir su identidad. En el mismo sentido, Pollak y Heinich inferen que los

testimonios que se construyen en condiciones de exclusión ponen en juego la memoria y la reflexión sobre sí, por esta razón, “deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad (...) (2006, p. 55)”. Rosa nos sigue contando:

[00:05:55.28] Más arriba vive la María Isabel, una muchacha muy buena, muy aseada.

[00:06:09.08] Quince años y acaba de parir por segunda vez, aquí en el cine le nació la criatura. Ella no quiso irse al hospital, ¿Pa’ qué? Si esos doctores de ahora te sacan los reales y sólo son zanganadas ¡ni quiera Dios!

[00:06:38.11] Pero la chavala anda con la idea de que este tierno se le va a morir también como la primera que tuvo. Por eso la María Isabel ha pintado unas grandes cruces por todos los muros, por el mal de ojo pues, cruces bien imponentes, ¡cruces poderosas!

[00:07:12.06] Primero Dios que esa tierna no se le vaya a arruinar ni ahorita ni nunca, porque aquí, aquí se malea la gente ¡aquí se ve de todo!

La narrativa de Rosa sobre la vida de María Isabel, la pérdida de su bebé, la experiencia con los doctores, las prácticas religiosas y el “aquí se malea la gente ¡aquí se ve de todo!”, responden a una identidad anclada a ciertas actividades. Para Leydesdorff, Passerini y Thompson (1996 en Jelin, 2002), las mujeres recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de ellas está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos. Tienden a recordar la vida cotidiana, la situación económica, sus miedos y sentimientos de inseguridad. Para Jelin esta ambigüedad de sujeto activo/acompañante (o testigo-observadora), puede manifestarse en “un corrimiento de su propia identidad, queriendo ‘narrar al otro’” (2002, p.108).

Rosa alza la voz para decir que María Isabel tenía quince años y que acababa de parir por segunda vez y que el primer bebé se le murió. Rosa había dicho que ella tuvo ocho hijos y que cuatro se le murieron cuando eran pequeños. Lo que Rosa *revive* a través de la pérdida de María Isabel, puede significar un trauma por la muerte temprana de sus propios hijos, es un duelo *no dicho* que se *cuela* en la experiencia de otra persona. Eso *no dicho* directamente opera como un silencio, una fractura, una tensión integrada narrativamente como un recuerdo doloroso. Pero, además, nos deja ver: paternidades ausentes, embarazos a temprana edad, familias desintegradas, falta de acceso a salud pública, alimento, educación y una vivienda comunal insalubre y vulnerable. Todo esto, mientras el corto filma a María Isabel sacando a su bebé de una cuna hecha con una bolsa de plástico, que atraviesa un rincón iluminado por una vela. Cuando Rosa dice “aquí se

malea la gente, ¡aquí se ve de todo!” se retrata a jóvenes oliendo pega, niños descalzos, niñas cargando a bebés y una persona que parece alistarse para el trabajo sexual en la calle.

[00:07:56.17] ¡Ay dios miito mi lindo! La lluvia otra vuelta. La otra noche, al Chino se le metió el agua y se le arruinó el colchón y se tuvo que ir a cobijar a otro lado.

[00:08:19.07] Para las otras elecciones nos prometieron zinc y tablas y que nos iban a sacar del cine y a llevarnos por la carretera norte, pero ¡qué!

[00:08:37.14] Aquí quedamos, esperando, esperando siempre y siempre reempapándonos.

Segundos antes de que Rosa vuelva a tomar la palabra, se exhibe cómo queda el cine después de la lluvia. Niñas descalzas acarreando agua, la *doña* poniendo algo en la cocina de leña, con muchos baldes alrededor. Cuando Rosa habla, se la ve quitando de un tendedero, la ropa de un hombre. Se ve al *Chino* cargando a un bebé, mientras ve la lluvia caer. Rosa vuelve a su espacio, evitando mojarse. Cuando Rosa recuerda “para las otras elecciones nos prometieron zinc y tablas y que nos iban a sacar del cine y a llevarnos por la carretera norte [...]”, ella se refiere a que, en ese año de 1996, los candidatos presidenciales ya estaban en propaganda, una de las promesas fue la *donación* de zinc y tablas para que las familias de escasos recursos pudieran construir *sus viviendas*. Rosa percibe desde la distancia y la impotencia, el abandono y dolor social que los confinó en el cine en ruinas. Terminó por resignarse a la espera como una *forma de aceptabilidad*.

[00:08:48.23] Cuando chavala, cuando yo vivía en el campo, la lluvia era alegre, yo la miraba como bendición. Pero aquí en este cine, la lluvia solo trae desastre.

[00:09:19.12] Ya paró la lluvia.

[00:09:24.20] Mejor priendo el candil un rato, ya es hora de que estén de vuelta los hombres.

Para Cervio, lo que se recuerda es la instalación de vivencias hechas cuerpo. Las mediaciones y tensiones entre experimentar el pasado, recordarlo y resignificarlo en el presente, alude a la conexión cuerpo-emociones (2010, p. 77). En ese sentido, Rosa conecta lluvia-cuerpo-espacio-sentimiento para acercarse a un recuerdo personal en el campo y la resignifica en su presente. Por ello, se observa que cuando la memoria y el recuerdo se vinculan con acontecimientos traumáticos, se van construyendo *memorias comunes* que forjan la identidad del grupo. Por este proceso, Rosa es capaz de hablarnos sobre la experiencia del Chino con la lluvia, de los problemas cotidianos que causaba en el bloque, y de la resignación colectiva de

quedarse esperando en ese lugar, para soportar su realidad. Y es que, desde que Rosa llegó a habitar el bloque en 1972 hasta su presente de 1996, Nicaragua sufrió diversos huracanes, por eso Rosa ya no percibe la lluvia de la misma forma. Una de las últimas catástrofes que golpearía a los habitantes del cine en ruinas, fue el huracán Mitch que causó múltiples inundaciones y daños a barrios vulnerables.

[00:09:38.05] ¡Ay sangre de Cristo! Yo me estoy quejando de balde ¡qué más quiero! Me late que no voy a ir a ninguna otra parte. ¡Que en este cine me quedo! Por dicha ya me falta poco para el final, ya estoy lista ¡por dicha ya voy de viaje!

En sus últimas palabras, Rosa entrelaza ciertas *razones para contar la propia vida*. Antes que todos, ella fue la primera habitante del cine en escombros, lo que permite comprender que tuvo mayor acceso a *puntos de referencia de la memoria* como los acontecimientos sociales, la readaptación del bloque, la llegada de otros habitantes, que le permitieron narrar una reconstrucción social. Quizás, su avanzada edad y la cercanía a la muerte sea una de las causas por las cuales se dispuso a brindar testimonio. Inclusive, la fuerza con la que dice “Me late que no voy a ir a ninguna otra parte. ¡Que en este cine me quedo!” alude a la resistencia, pero también, al *derecho* de quedarse a vivir en los escombros de lo que hasta en su último día, ella llamó cine. Al mismo tiempo, la falta de redes de apoyo de hijos o familiares, las diversas carencias que experimentó en el bloque como las enfermedades, la pobreza, el hambre, la soledad, las tragedias sociales y el abandono estatal de cuatro gobiernos, son los rastros experienciales que hacen que Rosa evoque la muerte como mecanismo de soportabilidad de sus problemas.

Años después de la grabación del documental, la alcaldía promovió en el año 1999 una política de reestructuración de Managua, que incluía el desalojo de asentamientos en el centro urbano, entre ellos, el de las 20 familias que vivían en el cine Alcázar, quienes quedaron en total desamparo bajo el ofrecimiento de 500 a 1.000 córdobas como reparación. Lo mismo ocurrió para otros asentamientos de al menos siete mil habitantes (Lara, 1999). En la actualidad, ya no existe el cine, tampoco hay registros de su demolición. Es un predio baldío. Detrás *de donde fue el cine Alcázar* inicia el Barrio Rubén Darío, uno de los más estigmatizados por la inseguridad y la venta y consumo de drogas.

Reconfiguración del Cine Alcázar: los nuevos significados en la memoria urbana

Hasta acá se ha analizado el testimonio de Rosa para comprender las condiciones sociales que influyeron en la construcción de su relato. No obstante, otro de los elementos que hacen relevante este análisis, es el *lugar* en el que

se *inscribe* la memoria. Al respecto, el historiador francés Pierre Nora acuñó en los años ochenta, la noción de *lugares de memoria* para referirse a los espacios donde se materializa la memoria colectiva porque en ellos hay una carga material, funcional y simbólica. Como se refirió, el terremoto de 1972 dislocó el espacio público y obligó a encontrar nuevas formas para habitar la ciudad. Durante treinta años (1972-2002) el centro de Managua quedó abandonado y estuvo cercado por una zona marginal. De acuerdo al investigador cultural David Rocha, “los llamados ‘escombros’, las ruinas de la ciudad pos-terremoto de 1972, fueron habitadas por ciudadanías abyectas que merodeaban en el centro (2023, p. 169)”.

El cine Alcázar particularmente, fue atravesado por tres grandes *marcas de memoria*: 1) el significado de modernidad a partir de los años cincuenta, 2) el terremoto del 72 que permitió la llegada de personas que vivían en situación de calle, y 3) su demolición en los años 2000. La primera marca es el uso y la simbología de *modernidad y cultura*. Si bien era un espacio público, su acceso estaba limitado para quienes tenían poder adquisitivo. En la segunda marca referida a la reconfiguración después del terremoto, el bloque fue habitado como una propiedad comunal, una especie de hogar compartido al que llegaron personas que tenían las mismas necesidades vitales como la reproducción, alimentación, salud y descanso, así como necesidades afectivas y simbólicas que satisficieron a medias. El lugar funcionó conforme a los roles de convivencia y organización. Las mujeres repitieron el rol de limpieza, cuidado de bebés, elaboración de alimentos; mientras los hombres se ocupaban de los trabajos en la calle y de la subsistencia económica. El espacio se reconfiguró por los nuevos objetos y adaptaciones que demandaba la época, como el uso de la televisión y otros aparatos electrónicos, o los muebles, camas, sofás, baldes, los cuales eran recolectados. Sus espacios al aire libre fueron ocupados por niños y niñas que jugaban rayuela por las mañanas y a las escondidas por las tardes. Sus salas de cine se convirtieron en cuartos familiares. La cocina, la sala, el patio y los cuartos se fueron construyendo allí dentro, a la fuerza. El cine no volvió a ocuparse como cine. Allí, la vida siguió reproduciéndose durante 27 años.

Pese al *registro* del nuevo uso y significado del cine reconfigurado por los *proyectos de vida* de sus habitantes, la tercera marca de memoria causada por la demolición del bloque en los años 2000 creó una *borradura larga* que provoca una desvinculación socio-espacial para evocar y reelaborar los recuerdos de las 20 familias que vivieron en ese espacio público marginal. Esta borradura *formaliza* determinados silencios y olvidos que responden a una memoria dominante. La memoria urbana del *centro histórico* de Managua es alimentada por procesos de *borradura* de las *huellas del pasado*, de *grietas*, de tensiones y de *exclusión*. Para Rocha, en el centro histórico de la ciudad se pueden evidenciar las narrativas superpuestas y las

memorias en disputa por los olvidos, las amnesias, las manipulaciones de la memoria y las nuevas narrativas. El autor entiende *la superposición de narrativas* como la acción de construir una encima de otra (2023, p. 172).⁵ En el caso del cine Alcázar se formalizó el desalojo, la demolición, la amnesia y el silencio sobre quienes sobrevivieron al abandono social y estatal.

Estas disputas por la memoria en el centro histórico están estrechamente relacionadas con la herida del terremoto del 72. Resulta claro para la licenciada en Historia Abigail Dávalos, que el proyecto de reconstrucción se enfocó en la reubicación de la ciudad en la periferia, los alrededores del centro se convirtieron en nuevos centros urbanos dispersos y no necesariamente comunicados entre sí (2020, p. 101). No cabe duda que, a más de cincuenta años del terremoto, Managua es una red física desordenada, segregada y policéntrica que *trata* de invisibilizar la existencia de ciudadanos subalternos (memorias subterráneas) en los espacios públicos urbanos.

Breves reflexiones

El testimonio, el olvido, los silencios, las experiencias traumáticas como las pérdidas, el hambre, las condiciones precarias, la violencia y el abandono estatal de las personas que vivieron en situación de calle son huellas del pasado que se siguen imprimiendo en las vidas del presente. Pero, ¿por qué vuelve el pasado al presente? Al rastrear las memorias subterráneas y al leer las condiciones sociales de ciertas épocas, es evidente que la pobreza y la desigualdad social en Nicaragua son un ciclo que se repite constantemente por la falta de memoria, pero también, por la globalización y el aceleramiento urbano que expulsa a muchos a la calle y los deja atrás. Esto resulta evidente porque todavía hay niñas que trabajan en la calle para sobrevivir, jóvenes que hacen malabares en los semáforos para *ganarse* la vida, ancianos que deambulan en las rutas pidiendo dinero para comer, familias que viven de los carretones llenos de basura o nicaragüenses que migran porque en el país, no hay lugar para la vida.

En Nicaragua no ha habido un proceso de justicia transicional para todas y todos, no ha habido un reconocimiento de las múltiples víctimas de la guerra y la posguerra. No se han atendido las necesidades de las personas que viven en extrema pobreza. El peso del arrastrar el pasado es una deuda del presente. Es una deuda generacional consensuada por el Estado y la sociedad que permite que muchas personas vivan en la miseria,

5 David Rocha (2023) en su artículo “Narrativas superpuestas, memorias en conflicto: repensar el centro histórico de Managua” hace un breve repaso sobre los usos políticos que los diferentes grupos de élites del país han marcado sobre el centro histórico para imprimir y superponer narrativas de memorias dominantes.

sin techo y con hambre. Esta deuda se agiganta en el presente porque Managua sigue estructurándose por clases sociales. Mientras los ricos y las clases medias viven en zonas exclusivas, los pobres son empujados a barrios construidos en las periferias, al margen del progreso, relegados casi a las mismas ruinas y escombros que dejó el terremoto de 1972. Son heridas que todavía provocan un déficit habitacional por falta de estrategias que impulsen un trabajo social común para el bienestar.⁶

Desde luego, construir una respuesta implica un desafío para la sociedad y las instituciones. Pero se puede iniciar por reconocer *al otro* como igual y reivindicar sus derechos, romper el imaginario de que las personas pobres solo extienden las manos para pedir, cuando en verdad, ellos *improvisan* formas para vivir y suplir sus necesidades. Se puede repensar en una Managua que preste los servicios públicos necesarios, pero que también sea capaz de incluir y beneficiar a aquellas familias y personas que han habitado en zonas marginales por generaciones. Para que el bienestar social y la justicia sea una realidad en este país, debemos promover un compromiso humano con todas las personas, pues el precio que pagamos por la inacción, el olvido y el silencio es la repetición de la desigualdad, exclusión y la pérdida de la conciencia social e identidad.

Es necesario ver la otredad para encontrarnos también en ella, en un proceso constante de reconstrucción social digna. Este es el más humano de los derechos: la dignidad en la vida.

¡Que la lluvia sea alegre!

Referencias

- Álvarez, María José y Hernández, Martha (1994). *No todos los sueños han sido soñados*.
- Managua. Distribuidora Lima Films. Producción Lima Films. <https://www.youtube.com/watch?v=3e7j9RSQnFE>
- Artículo 66 (viernes 23 de junio de 2023). 55% de los nicaragüenses aseguran no tener dinero para comprar comida, revela CID Gallup. <https://www.articulo66.com/2023/06/23/55-nicaraguenses-no-siempre-tener-dinero-comprar-comida-cid-gallup/>
- Business Legal Partners (2023). *Nuevos salarios mínimos 2023 Nicaragua*. <https://blplegal.com/es/nuevos-salarios-minimos-2023-nicaragua/>

6 El déficit habitacional no solo es la falta de vivienda, sino también su precariedad y las condiciones de seguridad social y física, como por ejemplo las condiciones climáticas, el acceso agua potable, drenaje, energía, comunicación, transporte público.

- Cervio, Ana Lucía (2010). Recuerdos, silencios y olvidos sobre “lo colectivo que supimos conseguir”. Memorias(s) y olvido(s) como mecanismo de soportabilidad social. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2(2) 71-83. <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273220628008.pdf>
- Cortés, María Lourdes (2011). Historia del cine nicaragüense. En Bernard Da Costa, João (coord.), *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Tomo 6 (pp. 267-272). Madrid: Fundación SGAE. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-nicaraguense/>
- Cossalter, Javier (2020). El cortometraje latinoamericano moderno. Registro, dispositivo, documento y memoria. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 305-334. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7606/7093>
- Dávalos, Abigail (2020). El terremoto de Managua de 1972: reconfiguración y resignificación de la ciudad. Textos y contextos. *Discurso Visual. Revista de Artes Visuales. Tercera época*, 45. https://www.discursovisual.net/dvweb45/TT_45-09.html
- Fundación Nicaragüense para el Desarrollo Económico y Social (2020). *Informe de coyuntura. Diciembre 2020*. <https://funides.com/wp-content/uploads/2020/12/FUNIDES-Informe-de-Coyuntura-de-Nicaragua.-Diciembre-2020-3.pdf>
- Hernández, S. (21 de agosto de 1999). Destruyen casas y pagan mil córdobas. Habitantes de asentamientos en desamparo. *El Nuevo Diario*. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/36240-destruyen-casas-pagan-mil-cordobas/>⁷
- Instituto Nacional de Información de Desarrollo (2016). *Reporte de pobreza y desigualdad. EMNV 2016*. <https://www.inide.gob.ni/docs/Emnv/Emnv17/Reporte%20de%20Pobreza%20y%20Desigualdad%20-%20EMNV%202016%20-%20Final.pdf>
- Instituto Nacional de Información de Desarrollo (2024). *INIDE informa sobre el valor de la canasta básica mensual*. <https://www.inide.gob.ni/Home/canasta>
- Jaugey, Florence (1997). *Cinema Alcázar*. Managua. Cortometraje. 35 mm. Productora: Camila Films.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria. Memorias de la representación*. Madrid: Siglo XXI.

⁷ El archivo se pudo visualizar hasta diciembre de 2023, después de esa fecha, la página web desapareció debido a la censura gubernamental en Nicaragua.

- Kinloch, Frances (2012a). *Historia de Nicaragua. Capítulo 13: Desarrollo Excluyente y Crisis Política (1945- 1979)*. Managua: IHNCA-UCA.
- Kinloch, Frances (2012b). *Historia de Nicaragua. Capítulo 14: La Revolución Popular Sandinista (1979-1990)*. Managua: IHNCA-UCA.
- Kinloch, Frances (2012c). *Historia de Nicaragua. Capítulo 15: La historia reciente (1990-2012)*. Managua: IHNCA-UCA.
- Lara, R. (viernes 17 de diciembre de 1999). *Cinema Alcázar. El Nuevo Diario*. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/37290-cinema-alcazar/>⁸
- Mairena, Jordy (2019). *Historia de Managua: Inauguración del Teatro Salazar, Managua D, 1951. Archivo Dr. Incer*. <https://www.flickr.com/photos/managuahistory/51110426085>
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen. <https://diplomadoeducacionmemoriayddhh.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/41971336-pollak-memoria-olvido-silencio.pdf>
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. Christian Gebauer, Renata Oliveira y Mariana Tello (trads.). La Plata: Ediciones al margen. <https://diplomadoeducacionmemoriayddhh.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/41971336-pollak-memoria-olvido-silencio.pdf>
- Rocha, David (2023). Narrativas superpuestas, memorias en conflicto: repensar el centro histórico de Managua. *Revista Arquis*, 1(12), <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/52198/55929>
- Zurita, Félix (1997). *Nica Libre*. Managua. Productora: Alba-Films

⁸ El archivo se pudo visualizar hasta diciembre de 2023, después de esa fecha, la página web desapareció debido a la censura gubernamental en Nicaragua.