

# La revolución nicaragüense en el cine costarricense de los años 2000: *El compromiso y Princesas Rojas* o la nostalgia de un activismo político y social.

Andrea CABEZAS VARGAS  
Université d' Angers, 3L.AM

**RÉSUMÉ :** Environ trente années après la fin du conflit armé au Nicaragua, les cinéastes de la région se tournent vers le passé pour revisiter l'une des périodes les plus traumatiques de l'histoire de l'Amérique Centrale et explorer les conséquences de la guerre sur la situation politique et sociale présente des pays concernés. Cet article étudie deux films des années 2010 qui mettent en perspective la Révolution sandiniste (1979) et la guerre civile contre révolutionnaire (1979-1989). Il a pour objectif d'analyser le regard porté sur l'engagement politique et l'activisme révolutionnaire par deux réalisateurs appartenant à des générations différentes. A travers l'analyse de *El compromiso* (2012) de Oscar Castillo et *Princesas Rojas* (2013), de Laura Astorga, deux long-métrages qui reviennent sur des expériences vécues par leurs réalisateurs à travers le prisme de la nostalgie, cet article réfléchit à l'articulation entre mémoire collective et mémoire individuelle.

**Mots clés :** Nicaragua, Costa Rica, cinéma, révolution, militantisme, mémoire, nostalgie

**RESUMEN:** A poco más de treinta años después del fin de los conflictos armados en Nicaragua, tras el triunfo de la revolución y la guerra contra revolucionaria, los cineastas de la región vuelven su mirada atrás para revivir uno de los periodos bélicos más traumáticos de la historia centroamericana e interrogar, a su vez, la relación del pasado con el actual contexto político-social de los países que se vieron afectados por el impacto del conflicto. El presente artículo se propone analizar dos películas que ponen en contextualización la Revolución sandinista (1979) y la guerra civil contra revolucionaria (1979-1989), realizadas a inicios de la segunda década de los años 2000 por dos cineastas costarricenses de generaciones distintas, para demostrar de qué manera son representados el compromiso político y el activismo revolucionario en sus obras. Nuestra reflexión está centrada en las películas *El compromiso* (2012) de Óscar Castillo y *Princesas Rojas* (2013) de Laura Astorga y pretende demostrar la intención de reconstrucción de la memoria colectiva e individual de ambos cineastas, bajo sus propias experiencias, a través del prisma de la nostalgia.

**Palabras clave:** Nicaragua, Costa Rica, cine, revolución, militantismo, memoria, nostalgia

**ABSTRACT:** A little more than thirty years after the end of the armed conflicts in Nicaragua, following the triumph of the revolution and the counter-revolutionary war, filmmakers in the region are looking back to relive one of the most traumatic periods of war in Central American history and to question, in turn, the relationship between the past and the current political and social context of the countries that were affected by the impact of the conflict. This article aims to analyse two films that contextualise the Sandinista Revolution (1979) and the counter-revolutionary civil war (1979-1989), made at the beginning of the second decade of the 2000s by two Costa Rican filmmakers of different generations, in order to demonstrate how political commitment and revolutionary activism are represented in their works. Our reflection is focused on the films *El compromiso* (2012) by Óscar Castillo and *Princesas Rojas* (2013) by Laura Astorga and aims to demonstrate the intention of reconstruction of the collective and individual memory of both filmmakers, under their own experiences, through the prism of nostalgia.

**Keywords:** Nicaragua, Costa Rica, cinema, revolution, militancy, memory, nostalgia

Desde sus orígenes, como afirma François de la Bretèque, el cine ha tenido como esencia misma el interés de “reconstruir una memoria”, una memoria fija, una memoria condicionada, ciertamente a veces alterada, pero sin duda alguna una “memoria que permite reconstituir el espíritu de una época<sup>1</sup>” y el pensamiento de un grupo específico de la sociedad<sup>2</sup>. Por ende, no es de extrañar que el cine de las últimas décadas se haya interesado en la reconstrucción de la memoria histórica. En América Latina, durante las dos primeras décadas de los años 2000, numerosos han sido los cineastas que –como muchos directores de cine del mundo– han vuelto su mirada al pasado reciente de sus países. Con una gran preocupación por reconstruir cuidadosamente la historia, los cineastas latinoamericanos han tenido tendencia a explorar el pasado a través de la ficción para interrogar, contestar, desmitificar o bien para luchar contra el olvido de periodos históricos traumáticos que marcaron y dieron un giro en la historia y las sociedades latinoamericanas. Películas como *Machuca* de Andrés Wood (Chile, 2004), *Hermanas de Julia Solomonoff* (Argentina, 2005), *El año en que mis padres se fueron de vacaciones* de Cao Hamburger (Brasil, 2006), *Infancia Clandestina* de Benjamín Ávila (Argentina, 2012), *Zanahoria* de Enrique Buchichio (Uruguay, 2014), *El Clan* de Pablo Trapero (Argentina, 2015), *La noche de 12 años* (Uruguay, 2018) de Álvaro Brechner, la trilogía del cineasta chileno Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Santiago 73, post-mortem* (2010) y *No* (2012), entre muchas más, tienen en común inmergir al espectador en los años 70 y 80 con especial interés no solamente por la reconstrucción de la memoria histórica relativa al periodo de la dictadura, sino también por la puesta en escena y la reconstrucción estética del periodo representado.

El cine centroamericano ha seguido esta tendencia cinematográfica y volviendo al pasado ha revivido uno de los periodos más trascendentales de su historia, el de la época de las revoluciones en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Películas como *Sobreviviendo Guazapa* de Roberto Dávila (El Salvador, 2008), *El último comandante* de Isabel Martínez y Vicente Ferraz (Costa Rica-Brasil, 2010), *El último soldado* de Luis Romero (Panamá, 2010), *El compromiso* de Óscar Castillo (Costa Rica, 2011), *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada (Nicaragua, 2012), *Distancia* de Sergio Ramírez (Guatemala, 2012), *Princesas Rojas* de Laura Astorga (Costa Rica-Venezuela, 2013), *Nuestras madres* de César Días

---

<sup>1</sup> BRETEQUE François de la, “Pionniers du cinéma”, *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 41, Hiver 84, p. 39.

<sup>2</sup> FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

(Guatemala, 2019) y *La Llorona* de Jayro Bustamante (Guatemala, 2019) son algunos ejemplos de este interés por volver a un pasado reciente y traumático que dejó huella en los campos político y social así como en la memoria colectiva e individual.

Del mismo modo que la literatura, la pintura, las artes visuales y las recientes *performances*, el cine de los años 2000 se inscribe dentro de las producciones culturales centroamericanas de la posguerra que han emprendido una lucha contra la desmemoria y una ardua tarea a favor de la recuperación y valorización de la memoria, tanto colectiva como individual<sup>3</sup>. Sin embargo, en esa “reconstrucción” priman las historias personales, como bien lo sugiere Perkowska: “[en el cine] Al igual que en la literatura de los hijos, en la que Jornada Blejmar (2016) destaca un giro autoficcional, los autores y directores del Istmo fusionan elementos autobiográficos, memoria, historia e investigación para crear un tramado ficcional-documental (o testimonial) [...]”<sup>4</sup>. Del mismo modo, es de remarcar que en esa construcción de la historia diegética y esa reconstrucción de la memoria que los cineastas intentan plasmar en la pantalla, subyace lo que Grinberg llama “un momento utópico”<sup>5</sup> en la reescritura del pasado. En efecto, desde el presente los cineastas centroamericanos ejercen una batalla de la memoria que no está exenta de cierta idealización nostálgica. Ahora bien, es importante recordar que esta tendencia cinematográfica ha sido impactada por otra tendencia cultural y comercial denominada *vintage*. Esta disposición de recuperar lo *retro* ha sido acompañada como bien lo ha explicado Jean-Pierre Keller, en *La nostalgie des avant-gardes*, como una expresión de la nostalgia por un tiempo pasado<sup>6</sup>. Esta expresión de la nostalgia se puede entender a su vez como una revuelta contra la fuerza del tiempo que puede significar a su vez una expresión no solamente estética, sino también política, ética o social. Dicha tendencia parece haberse convertido en un género propio que Pam Cook ha llamado “*nostalgic memory films*”, focalizándose en periodos históricos determinantes o espacios específicos que parecieran prestarse a la *nostalgización*.

---

<sup>3</sup> CABEZAS VARGAS Andrea, “Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción”, en Sandoval Carlos (dir.), *Anuario de Estudios Centroamericanos*, n° 44, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2018, pp. 17-41.

<sup>4</sup> PERKOWSKA Magdalena, “Silencios que hieren: la presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de Post-guerra” en González Cecilia; Basile, Teresa, *Les post mémoires. Perspectives latino américaines et européennes - Las posmemorias. Perspectives latinoamericanas y europeas*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection série Amériques, 2021, p. 436.

<sup>5</sup> GRINBERG PLA Valeria, “*Princesas rojas* La memoria de la lucha sandinista desde la mirada de sus hijas”, *Revista de Historia*, N° 32, segundo semestre 2014, p. 61.

<sup>6</sup> KELLER Jean-Pierre, *La nostalgie des avant-gardes*, Carouge, Éditions Zoé, 1991, p. 34.

En este sentido, el presente artículo se propone analizar dos películas que ponen en contextualización la Revolución sandinista (1979) y la guerra civil contra revolucionaria (1979-1989), realizadas a inicios de la segunda década de los años 2000 por dos cineastas de generaciones distintas, para demostrar de qué manera son representados el compromiso político y el activismo revolucionario en sus obras. Nuestra reflexión estará así centrada en las películas *El compromiso* (2012) de Óscar Castillo y *Princesas Rojas* (2013) de Laura Astorga y pretenderá demostrar la intención de reconstrucción de la memoria colectiva e individual de ambos cineastas, bajo sus propias experiencias militantes, a través del prisma de la nostalgia.

### ***Nostalgia o el regreso al pasado para interrogar el presente***

Depuis quelques années, le cinéma et la mémoire politique semblent avoir scellé un pacte contre l'oubli, ainsi qu'une sorte de noce contre un présent hideux<sup>7</sup>.

A inicios de los años 2000, en el contexto social nuevamente agravado por las crisis económicas y políticas, así como por la firma del tratado del TLC<sup>8</sup> y las luchas de sectores sociales en contra de las políticas liberales que dicho tratado implicó, pero también por el regreso a la presidencia, en 2007, de Daniel Ortega –antiguo líder de la revolución sandinista y presidente de Nicaragua de 1979 a 1989–, el cine centroamericano vuelve a interesarse por el contexto de las diferentes revoluciones en la región. Una de las revoluciones que ha suscitado gran interés por parte de los cineastas fue la Revolución sandinista. Cabe recordar que, en la historia del cine centroamericano, el periodo de la revolución es el que más ha marcado a los cineastas. Numerosos han sido los directores que han consagrado sus trabajos a este momento histórico<sup>9</sup>. La particularidad de algunos de ellos ha sido la de volver a dicha época con una mirada nostálgica.

Esta teoría puede explicarse por medio de lo que Fred Davis llama *Yearning for Yesterday* o una nostalgia colectiva. Siguiendo los postulados de Davis se puede considerar que el

---

<sup>7</sup> DOMINGUEZ JIMENEZ Román, “Sur une certaine fonction politique du cinéma latino-américain : L'étrange cas du regard poignant dans *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes”, en *Appareil* n°14, 22 de diciembre 2014. [En ligne] URL: <http://appareil.revues.org/2126> ; DOI : 10.4000/appareil.2126.

<sup>8</sup> Se conoce como el TLC al Tratado de Libre Comercio entre la República Dominicana, América Central y los Estados Unidos, firmado en el 2003.

<sup>9</sup> CABEZAS VARGAS Andrea, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*, tesis doctoral bajo la dirección de Pierre Beylot y María Lourdes Cortés, Bordeaux, Université Michel de Montaigne 2015.

fenómeno de una nostalgia colectiva no solamente es posible, sino que también es particularmente palpable en expresiones artísticas consagradas a periodos determinados<sup>10</sup>. En este mismo sentido, Tom Panelas evoca, por su parte, la idea de una “memoria social<sup>11</sup>”. Esta memoria no solamente estaría relacionada a la memoria individual y “ordinaria” sino que además estaría marcada por un hecho histórico del pasado que habría marcado toda una sociedad. Según Panelas, esta “nostalgia del pasado” sería provocada por un factor del presente:

Bien que la nostalgie tire sa forme en prenant appui sur le passé, il s’agit pourtant d’un produit exclusivement issu du présent. La nostalgie est toujours provoquée par la crainte et l’anxiété, et soulage ces angoisses en utilisant le passé dans l’objectif de reconstruire du sens.<sup>12</sup>

Ligado a un tiempo determinado –el del contexto de la guerra fría y la lucha de los países centroamericanos por librarse del yugo de gobiernos dictatoriales y autoritarios– así como a un espacio preciso –el espacio geopolítico ardiente de los países centroamericanos en pleno levantamiento armado–, el cine contemporáneo centroamericano parece haber acordado un especial interés a esta “memoria social” partiendo de acontecimientos de los últimos años que han suscitado una interpelación del pasado, para comprender la evolución de las sociedades centroamericanas.

Tras haber analizado un extenso corpus de películas centroamericanas y tras haber entrevistado a varios realizadores de la región en nuestro trabajo de tesis doctoral, pudimos –en aquel momento– llegar a determinar dos razones principales que llevaron a los cineastas centroamericanos a abordar el tema de la revolución en los años 2000. La primera de ellas se inscribe directamente en el concepto de “Memoria social” expuesto por Panelas y está estrechamente relacionada a los grupos de militantes, combatientes y a todos aquellos que, durante su juventud o edad adulta, de una manera u otra, se vieron implicados en la lucha y defensa de la revolución<sup>13</sup>. En este grupo se encuentran cineastas con una trayectoria ya confirmada. Ellos testifican con sus obras fílmicas un compromiso social y ciertos valores ideológicos.

---

<sup>10</sup> DAVIS Fred, *Yearning for Yesterday*, New York, Free Press, 1979.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Texto original: « *But although nostalgia draws from the past, it is quite clearly a product of the present. It is always evoked in the context of current fears from anxieties, and looks to alleviate those fears by using the past in specially reconstructed ways* ». PANELAS Tom, *Fred Davis’s « Yearning for Yesterday »*, *American Journal of Sociology*, The University of Chicago Press, 1982, p. 1425.

<sup>13</sup> CABEZAS VARGAS, *op. cit.*

La segunda razón que ha llevado a directores a abordar el tema de la revolución ha sido la carencia de información sobre: los acontecimientos históricos, el papel de los diferentes actores de la sociedad, así como las causas y consecuencias del conflicto armado. Dicha carencia de información relativa al periodo de la revolución ha sido palpable en el seno de la educación pública, así como en la sociedad e incluso en el círculo familiar. En esta categoría se encuentran las llamadas segundas generaciones, es decir la generación de hijos, que no vivieron directamente el conflicto armado porque eran aún pequeños y a quienes, en la mayoría de los casos, se les ocultó parcial o completamente la realidad del conflicto. Estas generaciones de posguerra, ante la ausencia de una historia que aborde las dos versiones de los hechos –la de los defensores de la revolución, así como la de los contra revolucionarios– buscan respuestas para comprender el contexto actual de sus países así como su propia historia familiar. Con sus obras, dichos cineastas investigan sobre el tema, interrogan la historia oficial y en ocasiones cuestionan la implicación de sus padres, así como la utilidad de la revolución. De este modo, el cine reciente a través de estas dos generaciones de cineastas viene a llenar un vacío dentro de la memoria histórica, memoria que muchos han querido olvidar, que parte de las víctimas y de los combatientes desean rescatar del olvido y que las nuevas generaciones buscan comprender.

Bajo la visión de estos dos grupos generacionales quisiéramos seguir nuestra reflexión sobre la representación de la revolución sandinista; pero desde una mirada muy particular, la de dos cineastas costarricenses quienes –como muchos otros centroamericanos– vivieron y se comprometieron en la guerra civil de Nicaragua. Bajo formas distintas, pero bajo un punto en común, el del activismo, Óscar Castillo, quien nació el 15 de diciembre 1941, y Laura Astorga, quien nació por su parte el 19 de junio de 1975, reviven en *El compromiso* y *Princesas Rojas* su adeudo con los ideales de la revolución sandinista por medio de un tono nostálgico.

En *El compromiso*, Castillo se sitúa en los años 2000 y nos narra la historia de Federico, un hombre de edad madura quien después de varios años se encuentra con Germán, un gran amigo de su juventud. Al lado de Germán, Federico combatió por la lucha de la revolución, la defensa de la libertad de un país oprimido por el yugo de la dictadura y el nacimiento de una sociedad mejor y del “hombre nuevo”. Sin embargo, con el correr de los años, el camino de estos dos hombres tomó rumbos distintos. Federico se casó con una joven y hermosa mujer y es productor cinematográfico, pero encuentra dificultades para conseguir financiamiento para sus proyectos, entre ellos una historia de amor entre una

pareja de guerrilleros. Germán, por su parte, vive lejos de la ciudad, en "El Refugio", se dedica a cuidar a su hijo Daniel, a pintar y a plasmar en sus cuadros el fallido intento revolucionario y el sufrimiento por la pérdida de su esposa. El encuentro con Germán, la muerte de éste y el reencuentro con un amor de juventud hacen que Federico vuelva a revivir su pasado revolucionario con cierto dolor, romanticismo y nostalgia.

Por su parte, *Princesas Rojas* relata una historia centrada a finales de los años 80, cuando la lucha entre el gobierno revolucionario sandinista de Nicaragua y la Contra (movimiento contra revolucionario apoyado por Estados Unidos), alcanza su punto álgido. El personaje principal es encarnado por Claudia, quien a sus 9 años es pionera sandinista criada en el socialismo e hija de valiosos cuadros de la inteligencia comunista Centroamericana. Tras una larga estancia en Nicaragua, Claudia y su familia regresan a Costa Rica. Sus padres tienen la tarea de crear un frente clandestino de apoyo a la revolución. La familia costarricense lucha así en contra de la guerra ideológica que se gesta en San José contra el comunismo. Claudia extraña su vida socialista, impregnada de referencias culturales rusas y cubanas. La niña fantasea con la idea de formar un movimiento pionero secreto en la conservadora Costa Rica de la época. Sin embargo, los pequeños pero ambiciosos planes de Claudia se ven interrumpidos por su madre quien ha traicionado la revolución. Ahora bien, antes de adentrarnos en la representación de la revolución bajo la óptica de la nostalgia de Federico y de Claudia debemos precisar qué entendemos por nostalgia. Aunque el término aparece en el vocabulario de forma tardía en 1688<sup>14</sup>, el sentimiento que ella evoca es parte de la historia misma de la antigüedad. La palabra "nostalgia", de los vocablos griegos *nostos* (regreso) y *algos*, dolor, permitió –nos dice André Bolzinger en *Histoire de la nostalgie*– definir en el siglo XVII, un estado patológico relacionado al "mal del país"<sup>15</sup>. En los siglos XVIII y XIX el significado de la palabra evoluciona y es considerada como una verdadera enfermedad que afecta principalmente a los militares para ser considerada más tarde como un mal que también afectaba a los inmigrantes y expatriados. Kant, por su parte, aporta otra dimensión a la nostalgia no solamente espacial sino también temporal. Para Kant la nostalgia está asociada al tiempo irreversible y particularmente al periodo de la juventud<sup>16</sup>. Pasando así de una patología objetiva (una forma de afección del cuerpo) a una expresión subjetiva y a un sentimiento que en nuestra

---

<sup>14</sup> El término aparece por primera vez en la tesis doctoral de Jean Hofer (1688), citado por Bolzinger (2007).

<sup>15</sup> BOLZINGER André, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Éditions Campagne première, 2007.

<sup>16</sup> KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Librairie Ladrangue, 1863 [1978].

época podríamos definir como universal. A pesar de las diferentes acepciones y de la evolución del concepto de “nostalgia”, hoy en día se considera como un sentimiento ambiguo de dolor que puede a su vez recrear una forma de consuelo moral<sup>17</sup>. Por todo lo anterior, la nostalgia es considerada como una fuerte potencia creadora en el medio artístico. A partir de dicho concepto, veremos a continuación cómo se expresa la nostalgia de la revolución en los personajes de Claudia (*Princesas Rojas*) y Federico (*El Compromiso*) así como cuáles son las causas que activan el sentimiento nostálgico en ambos casos.

### ***Ostalgalia: expresión estética de la nostalgia del comunismo***

En *El compromiso* así como en *Princesas Rojas* la nostalgia no se expresa solamente por la añoranza de un lugar, de un país como es el caso de Claudia (*Princesas Rojas*) quien lamenta haber tenido que marcharse de Nicaragua, sino que también la nostalgia se expresa en relación a una cierta temporalidad. El “espacio-tiempo” ocupa, efectivamente, un rol central en ambas películas. En las dos historias el regreso al tiempo pasado que no volverá, o a lo irreversible es determinante. Sin embargo, a estos dos elementos –espacio y tiempo– se adhiere un determinante más ya que en ambos casos los personajes expresan cierta ostalgalia.

Es de recordar que el término “ostalgalia<sup>18</sup>”, del alemán *Ost* (Este) y *Nostalgie* (Nostalgia), se emplea hoy en día para designar una forma de afecto o apego al sistema comunista pero también para designar un tipo de moda en boga. Como sentimiento, este traduce una forma de nostalgia a un país que ha desaparecido, la antigua República Democrática de Alemania o RDA, y el funcionamiento social paternalista y protector que dejó paso a un sistema capitalista<sup>19</sup>. Como moda, la “ostalgalia” remite al apego a objetos simbólicos de este país desaparecido y que se han vuelto fetiches: música, objetos industriales, coches como el célebre automóvil Trabant, productos comestibles que solamente se encontraban en Alemania del Este, entre otros. Sin embargo, la “ostalgalia” no busca revivir ciertamente el pasado doloroso de la RDA, encarnado por Erich Mielke jefe de la Stasi, la policía que hacía reinar “el orden”, sino más bien busca revivir el imaginario de una época relacionada particularmente a un tiempo que no volverá y –como lo precisa Kant este periodo

---

<sup>17</sup> Ver definición de nostalgia en el sitio oficial del Centro de Investigación sobre la Nostalgia de la Universidad Southampton. URL: <https://www.southampton.ac.uk/nostalgia/>

<sup>18</sup> El término “ostalgalia” fue empleado por la primera vez por el artista allemand Uwe Steimle en 1992, hoy en día ha sido popularizado y extendido a los países de Europa del este.

<sup>19</sup> VAIZEY Hester, *Born in the GDR: Living in the Shadow of the Wall*, Oxford university press, 2014, p. 3.



irreversible estaría asociado en particular a la infancia y la juventud<sup>20</sup>– de quienes conocieron un país y un sistema que nunca más volverán. En este sentido, consideramos que desde el punto de vista estético como ideológico *El compromiso* así como en *Princesas Rojas* traducen una nostalgia tanto a un tiempo irreversible –el de la revolución que no volverá– como a los ideales vehiculados por el comunismo revolucionario.

En un primer lugar es de destacar la estética relacionada a la “ostalgia”, la cual se podría explicar por el interés particular que portan los cineastas en sumergir al espectador no solamente en los años 80 sino que también en todos aquellos detalles que recuerdan el apego a los valores comunistas de los personajes. Efectivamente, en ambas películas la decoración ha sido cuidadosamente escogida, en especial en la película de Astorga. La estética de los años 80 pasa por una moda en boga, la selección minuciosa de objetos de la época tales como la radio, la televisión, la lavadora, los vehículos o la vestimenta de dicho periodo. Por medio de esta estrategia de puesta en escena, los cineastas no solamente buscan ser fieles a una representación de una década, sino que también rinden homenaje a una época en la que ambos directores se sienten particularmente apegados. Época que corresponde en el caso de Astorga a su infancia y en el caso de Castillo a su juventud.

La retrospectiva en *El compromiso* así como en *Princesas Rojas* son esenciales en las dos películas. Sin embargo, contrariamente a Claudia, para Federico el espacio-tiempo transcurrido es mucho más lejano ya que la diégesis fílmica se desarrolla en los años 2000. A una edad madura, Federico experimenta un fuerte deseo por volver a los años de su juventud y rebelión, pero ante todo desea volver a creer en los valores e ideales comunistas que defendían la revolución. A pesar de la diferencia de edad, tanto Federico como Claudia añoran los valores de una ideología que les permitía la unión, la cohesión, el compartir entre miembros de un mismo grupo y bajo un mismo ideal. Claudia desea volver a la complicidad y la unión familiar a través de una misma causa mientras que Federico extraña la solidaridad, fraternidad y el militantismo de los “compañeros” revolucionarios. En ambos casos, dichos deseos son idealizados y cristalizados por medio de los valores comunistas.

En la película de Astorga, esta forma de ostalgia es expuesta desde los primeros minutos de la película. Bajo un tono sepia, la escena de apertura filmada en plano secuencia nos

---

<sup>20</sup> KANT, *op. cit.* p. 47.

sitúa en la frontera entre Nicaragua y Costa Rica. La cámara nos muestra a Claudia y a su hermana menor, ambas voltean su cabeza para mirar atrás, por última vez, el territorio nicaragüense –símbolo de la victoria comunista– y el pasado que dejan atrás. Mientras que las niñas miran atrás, la madre mira hacia el frente, hacia el futuro y hacia lo que les espera en Costa Rica. En esta primera secuencia la relación entre pasado, presente y futuro sienta las bases de lo que será la fractura familiar. Claudia con su mirada hacia atrás se fija en un pasado que no quiere olvidar, mientras que la madre desea cambiar de horizonte y quiere imponer a sus hijas otro futuro lejos de la revolución.

Claudia continúa a lo largo de la película pensando constantemente en su pasado en Nicaragua y en su experiencia como parte del grupo de “pioneras de revolución<sup>21</sup>”. Por otro lado, la nostalgia es expresada por medio de las tonalidades de color, así como por la música. Esto lo notamos en la omnipresencia irrefutable del color rojo, símbolo del comunismo, así como parte del color de la bandera del FSLN (Frente Sandinista para Liberación Nacional). Claudia se viste de rojo y conserva cuidadosamente como un tesoro su pañuelo sandinista, junto con todas las insignias que pudo ganar y coleccionar en Nicaragua, indiscutibles trofeos de su activismo revolucionario. Del mismo modo, Claudia muestra con orgullo los preciosos objetos, a sus nuevas compañeras de clase, así como a sus primas. Sin embargo, la niña sabe esconder su tesoro de la mirada indiscreta de los adultos, quienes no aprecian el valor que éstos representan. Es así como, impulsada por un sentimiento nostálgico, Claudia sueña con la idea de crear en Costa Rica un grupo de pioneras. En un pequeño cuaderno, empieza a redactar el funcionamiento, las reglas de su nuevo proyecto y empieza a iniciar a su hermana pequeña en la vía de la revolución.

Lo que fue en el pasado un cuento para niñas, la historia de “Las princesas rojas” que le contaba su padre, se convierte en una obsesión. Alejada de las convicciones que sus padres le habían inculcado, en un país donde no tiene el derecho de hablar de la revolución, alejada de lo que fue su cotidiano familiar, el color rojo y la música se convierten en una forma de refugio, en un medio de transportarse en el tiempo a un pasado tan añorado. Claudia se consuela tarareando (en ruso) las canciones con las que ella creció, mirando y apretando fuerte su pañuelo rojo en momentos de miedo y soledad, buscando quizás una forma de fortaleza y de valor.

---

<sup>21</sup> Dentro de la película, las “pioneras de la revolución” eran un grupo de niñas educadas bajo las ideologías y valores comunistas, inspirados de los sistemas de educación cubanos y soviéticos.

En la película de Castillo, el color y la música juegan también un papel importante para expresar el sentimiento ostálgico del personaje principal. Mientras que el presente es representado en imágenes a color, los fragmentos del pasado, así como sus ensueños son representados a blanco y negro. En la inmensa soledad tras el fracaso de su matrimonio, Federico se refugia en el alcohol y piensa de forma obsesionada en realizar una película sobre la revolución. Por medio de la técnica del “montaje invisible<sup>22</sup>” a través de un travelling óptico, la cámara realiza un *zoom* en un punto negro de la noche acercando progresivamente al espectador hasta sumergirlo en el pasado de Federico y revelar los recuerdos de su pasado. El cineasta nos hace pasar de un tiempo presente –del negro de la noche– al blanco y negro de sus recuerdos. Recuerdos que son exaltados por el brillo de la luz, como si este pasado le trajera una luz de esperanza en medio de un presente impregnado de oscuridad. En una puesta en abismo donde se mezclan el presente con la idea de la película de ficción y los recuerdos de su pasado, Federico recuerda que en sus años de militancia y juventud era un hombre feliz, a pesar de las dificultades y los peligros de la guerra.

La ostalga del personaje es reforzada a lo largo de la película por medio no solo de objetos (pinturas que recuerdan la revolución, la boina...) sino también por la música saturnina de la harmónica y en particular por la banda sonora realizada por el músico y compositor Adrián Goizueta<sup>23</sup>, antiguo activista de la causa revolucionaria. Al son del tango, música conocida por su tono nostálgico, así como por la música popular centroamericana, la película nos hace penetrar en el estado psicológico del personaje, estado nostálgico y melancólico a la vez. Federico se debate así en un sentimiento de contradicción. Por una parte, echa de menos su amor de juventud, una joven mujer que encarna la joven revolución y los ideales socialistas y las utopías que ésta representaban. Por otro lado, se encuentra frente a su triste realidad, la de ser un famoso publicista, casado con una joven y ambiciosa mujer–quien ante la imposibilidad de cumplir su sueño de rodar películas– realiza anuncios de televisión para vender comida de perros. Su presente está en contradicción con todos los ideales que tuvo en su juventud y sus antiguas convicciones.

---

<sup>22</sup> “El montaje invisible” es un tipo de transición utilizada en los “falsos” planos secuencia, es decir por medio de este recurso técnico empleado durante el montaje, se hacen desaparecer los *cut* visibles, para crear la ilusión de un plan único, esto permite disimular los cortes por medio de astucias en la puesta en escena.

<sup>23</sup> Adrián Goizueta es un músico y compositor argentino-costarricense. Goizueta es conocido como uno de los compositores latinoamericanos más influyentes de la música latinoamericana contemporánea y uno de los músicos en haberse comprometido con la causa revolucionaria. Goizueta fue el compositor de canciones subversivas como “Dicen que vieron pasar a Farabundo Martí” en homenaje a Farabundo Martí, uno de los símbolos de la revolución salvadoreña y fundador del partido comunista de El Salvador.

Recordemos que para los revolucionarios el concepto del hombre nuevo debía surgir del resultado de una transformación radical de una sociedad capitalista hacia una sociedad comunista. Por consiguiente, el “hombre nuevo” –que promovían las ideas revolucionarias– lucharía así por una sociedad más justa e igualitaria. Sin embargo, esas ideas se oponen a la realidad del personaje principal. Federico se ha convertido en un publicista, es decir el portavoz del capitalismo y consumismo triunfante.

Los dos cineastas, tanto Castillo como Astorga, atribuyen a los objetos, a la música, los cantos y al color rojo –en el caso de Astorga– un valor simbólico que no es trivial ya que la música, las canciones, la lengua rusa, el color rojo, así como ciertos objetos fetiches (la boina, el pañuelo rojo, las insignias revolucionarias), están asociados a íconos que marcaron a toda una generación de jóvenes revolucionarios en Centroamérica. Del mismo modo, los dos personajes principales en las dos películas testifican una nostalgia por los ideales comunistas frente al capitalismo amenazante. Como en la película de Castillo, la de Astorga nos renvía a la realidad de la sociedad costarricense de la segunda década de los años 2000, es decir la de la oposición a la hegemonía estadounidense y a la coerción del neoliberalismo. El personaje de Claudia testifica esta resistencia política. Frente a la idea de adoptar un nuevo estilo de vida que su madre quiere imponerle, el de mudarse a vivir a Miami, cambiar de ropa y de peinado para tener un estilo “más moderno” –que no es nada más y nada menos que el estilo estadounidense–, la niña se opone violentamente. Claudia no desea ponerse su ropa nueva y contrariamente a sus compañeritas de la escuela, no piensa que irse a vivir a los Estados Unidos sea “cool”, como afirma su amiga Nati. El viaje que desea imponerle su madre representa para la niña una traición hacia su padre, una traición hacia sus valores y hacia la revolución. Cuando una de sus compañeras le pregunta por qué se separaron sus padres y le pregunta si su madre traicionó a su padre con otro hombre, ella responde “No, lo traicionó con otro país”. En la respuesta de Claudia se cristaliza todo el conflicto geopolítico de la guerra fría y de las consecuencias estratégicas en el seno de la región: irse de Nicaragua hacia Estados Unidos simbolizaba cambiar de campo, traicionar la revolución y “venderse” al enemigo.

La “ostalgia” expresada en estas dos películas pone de realce una relación problemática con el presente: la imbricación entre lo individual y lo colectivo, así como lo político y lo social.

En *Princesas rojas*, la joven heroína, aunque no entiende bien todo lo que está en juego, quiere luchar por los ideales de su padre ya que ella ha sido testigo, desde muy pequeña,

de una lucha por la libertad y la igual de las clases sociales, pero se confronta a al desconocimiento total y la incomprensión, por parte de sus compañeritas de clase que crecieron en un país donde el tema de la revolución fue solapado. En *El compromiso*, Daniel el hijo de Germán, es indiferente a este pasado que le resulta completamente desconocido. De modo que, cuando uno de sus compañeros de clase le pregunta si su padre es comunista, el niño no sabe qué responder ya que no sabe lo que quiere decir esta palabra. Su padre no le había hablado nunca del tema y en su casa el pasado de Germán siempre fue un tema tabú. Los dos personajes encarnan así la situación actual de una parte no solamente de Costa Rica sino también del resto de Centroamérica, el de la desinformación de una parte de las jóvenes generaciones frente a la historia reciente de sus propios países. La historia individual de un pequeño grupo se confronta a la historia oficial donde los intereses políticos hicieron desaparecer parte de la historia del militante comunista en Costa Rica. En la contradicción de la relación del pasado, surge la persistencia de un grupo social que ha sido marcado profundamente por este periodo histórico y que desea reconstruir la memoria histórica desde su subjetividad.

### ***Nostalgia de una utopía***

En *Princesas Rojas*, así como en *El compromiso*, el relato plasma el pasado como una historia inconclusa. Un pasado troncado en el que desde el presente los personajes se interrogan sobre qué hubiera sucedido si su activismo hubiera continuado, si la revolución hubiera alcanzado su propósito. Con la distancia del tiempo, la misma distancia histórica –ambas películas fueron realizadas en los años 2000– cada obra cinematográfica está condicionada por la subjetividad y la propia experiencia de la militancia de sus realizadores. Sin embargo, a pesar de sus subjetividades y divergencias, las dos películas esbozan la nostalgia de una utopía.

Es de precisar que el término “utopía” lo entendemos para efectos de nuestra reflexión en su doble significación. Es decir, lo concebimos con el primer sentido de la palabra –inscrito en el campo sociopolítico– y que se encuentra ligado al origen etimológico del latín *utopia* [τόπος] que significa “lugar, región<sup>24</sup>”. Empleado particularmente por Thomas More<sup>25</sup> en 1516 –e influenciado por el platonismo de *La República* –, así como por

---

<sup>24</sup> Centre Nationale de ressources textuelles et lexicales. URL: <http://cnrtl.fr/etymologie/utopie>

<sup>25</sup> MORE Thomas, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

Rabelais<sup>26</sup> en 1532, “utopía” designaba “un país imaginario que beneficiaba de un sistema social y político ideal<sup>27</sup>”. El segundo significado que es el sentido figurado que hace alusión a “a lo que pertenece al campo del sueño, de lo irrealizable”. En *Princesas Rojas* así como en *El compromiso*, la nostalgia es asociada a un lugar (Nicaragua), a una tierra prometida donde la revolución vencerá dando lugar al nacimiento de una sociedad justa basada en los principios de la igualdad, como lo entiende More<sup>28</sup>. Por otra parte, la nostalgia está asociada a la vez a un sueño individual irrealizable. Tanto Claudia como Federico sueñan con encontrar la felicidad personal en el seno de una revolución triunfante que lo cambiaría todo, borrando las discordias y las desigualdades.

Aunque la nostalgia del comunismo –a través de la idealización de la revolución– esté omnipresente en las dos películas, la nostalgización de este periodo está acompañada de una toma de conciencia, por parte de los cineastas. Ambos directores presentan la revolución bajo la nostalgia de la utopía que representa en los años 2000 el proyecto de la revolución social. Inspirándose de sus propias experiencias y de sus propios recuerdos, Laura Astorga y Óscar Castillo esbozan el retrato de dos generaciones que creyeron en el sueño de una revolución.

En el caso de Laura Astorga, su película es una autobiografía. Efectivamente, la cineasta fue una “niña de la revolución”, hija de dos excombatientes revolucionarios costarricenses que creyeron y defendieron la revolución sandinista en los años 80. Por tanto, no es banal el hecho de que Astorga haya escogido narrar la historia de la revolución sandinista desde la mirada introspectiva de una pequeña heroína. Astorga como muchos otros cineastas de su generación tales como Tatiana Huezo (El Salvador), Marcela Zamora (El Salvador), Mercedes Moncada (Nicaragua), Gloria Carrión (Nicaragua), entre otras, desean comprender el pasado histórico de sus países, pero también de su propia historia personal. Escarbando y removiendo entre sus recuerdos, la cineasta costarricense intenta reconstituir su pasado, lo que Kracauer llamaría el poder de la “redención de la realidad<sup>29</sup>” que posee el cine. Así lo deja entender la directora quien en una conferencia de prensa en el *Film Institut Museum de Berlin*:

Sinceramente yo no esperaba hacer una película sobre un tema tan familiar, no esperaba hacer una ficción, esperaba hacer un documental. Sin embargo, entrevisté a casi todas las

---

<sup>26</sup> RABELAIS François, *Pantagruel*, Paris, Le Livre de Poche, 1979.

<sup>27</sup> Centre Nationale de ressources textuelles et lexicales, *loc. cit.*

<sup>28</sup> MORE, *op. cit.*

<sup>29</sup> KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, Paris, Édition Flammarion, 2010, p. 80.

personas que yo esperaba entrevistar y me pasó que casi nadie quería hablar, pues, porque es una historia reciente [...]. La gente involucrada no quería hablar porque se sentía por un lado decepcionada por otro lado implicada [...] ¡Me di cuenta de que la ficción me permitía digerir más esta anécdota!<sup>30</sup>.

Con la distancia y el alejamiento de los años, Astorga analiza y critica fuertemente un contexto histórico complejo mostrando las dos visiones de la revolución, los posicionamientos de los adultos y cómo las elecciones tomadas bajo ideales políticos, el compromiso con el activismo político-social, de ambos bandos, no fue sin consecuencia, dividiendo a familias y a naciones.

Al final de la película, como al final de la revolución, el sueño de Claudia, así como el sueño de Astorga, no se cumplió. Mientras que la pequeña heroína quería perpetuar la lucha de la revolución por una sociedad mejor, su madre, descendiente de una familia burguesa acostumbrada al confort, estaba cansada de la guerra, de la clandestinidad y de la vida llena de sacrificios y riesgos que llevaban los militantes de la revolución. Contrariamente a *El compromiso, Princesas Rojas*, lejos del romanticismo revolucionario, no se termina con un *happy-end* al estilo hollywoodiense. Por el contrario, Claudia se encuentra abandonada por su propia madre en el baño público de un aeropuerto. Esto tras el hecho de que Claudia amenazara a su madre con denunciarla a las autoridades costarricenses si la obligaba a tomar el avión y a quitar el país en contra de su voluntad. En el plano final, desde los ventanales de la zona de embarque, la heroína mira a su madre y a su hermana partir hacia los Estados Unidos. La película se termina con una imagen en primer plano, el del fracaso del proyecto revolucionario que su padre, así como Claudia querían forjar. La revolución que Claudia soñó –diferente de la revolución histórica sandinista–, es decir una revolución que llevaría a Costa Rica por medio de su proyecto de “pioneras”, que cambiaría la sociedad y mantendría su familia unida bajo los ideales comunistas, nunca llegó<sup>31</sup>.

Por el contrario, al final del filme Claudia se encuentra sola frente al abandono de su madre, una antigua combatiente revolucionaria que perdió la fe en la revolución y que lo dejó todo por alcanzar el sueño americano. En cuanto a la heroína, símbolo de las nuevas

---

<sup>30</sup> Entrevista filmada por el instituto de cine alemán, “Días de cine *Princesas rojas*: Laura Astorga Carrera zu Gast” en *Film Institut Museum de Berlin* (Deutsches Filmmuseum), 28 abril del 2012. [En línea] URL: <http://youtube.com/watch?v=WvMkI3yL8-I>

<sup>31</sup> Resulta necesario precisar que la película no aborda el contexto histórico nicaragüense sino en la mirada que porta la niña en torno al activismo político y las consecuencias de dicho activismo en el seno de su familia. Por ende, la película no entra en los detalles de la Historia ni en los acontecimientos más relevantes de la Revolución sandinista.

generaciones, ésta se queda detrás de un ventanal, siendo testigo impotente del futuro que le espera como consecuencia de los actos de sus padres. Claudia se encuentra abandonada por su madre, quien representa de forma simbólica la figura protectora de la patria que se “vendido” a los Estados Unidos traicionando los ideales y el bienestar de la nación. El final de *Princesas Rojas* puede ser así asociado al contexto de los años 2000, donde la sed de “modernización”, de “desarrollo” y “progreso económico” empujó a los gobiernos centroamericanos entre, ellos Costa Rica, a firmar el Tratado de Libre Comercio (TLC) con los Estados Unidos, facilitando la privatización de instituciones públicas y la “apertura” comercial de la región a pesar de la resistencia de la población. En Nicaragua por su parte, ni la victoria de la revolución sandinista (en 1979) ni el regreso de Daniel Ortega (en 2007) permitieron la creación de una sociedad más justa, con mejores condiciones de vida para los habitantes más desfavorecidos del país. Por el contrario, Ortega parece haberse amparado del poder y de los recursos del Estado<sup>32</sup>, tal y como lo hizo la dictadura de la dinastía Somoza que él mismo combatió y derrocó. Esto, a pesar de las numerosas manifestaciones del pueblo contra un régimen que parece haber traicionado los propios valores que un día defendió bajo el estandarte de la revolución. En cuanto a la película de Óscar Castillo, el personaje de Federico resulta una forma de fantasma autobiográfico de la propia militancia del cineasta. Efectivamente, Castillo fue testigo y actor directo de los movimientos revolucionarios en América Central durante los fines de los 70 y principios de los 80. El cineasta fue miembro de Istmo Film, la primera y la más importante casa de producción centroamericana de los años 80 y participó con Samuel Rovinski, Antonio Yglesias, Carmen Naranjo, Sergio Ramírez y Nicholas Baker al sueño de un cine que iba a revolucionar la región. En el seno de Istmo Film, Castillo produjo películas sobre la revolución tales como *Nicaragua, Patria Libre o Morir* (1970), *La Insurrección* (1980), *El Salvador: El pueblo vencerá* (1980). Su implicación activa en los movimientos revolucionarios y su propia postura en los años 2000 sobre el tema justifican esta visión a la vez nostálgica y utópica. Para Castillo, realizar y producir una película sobre “la revolución” más de treinta años después, equivale a rembolsar una deuda pendiente que debía a toda una generación, como lo afirma el propio cineasta en declaraciones a la prensa:

---

<sup>32</sup> Es de recordar que, en el 2011, Ortega anula la ley que le impedía la reelección presidencial y logra quedarse así en el poder hasta el día de hoy, realizando una serie de cambios a la ley y aniquilando la oposición.



El compromiso era una película que tenía que hacer, era algo que tenía pendiente, vital en mi existencia y en la vida de mi generación. Tenía que ver con todos los cambios en los años 70 y 80 en América<sup>33</sup>.

Aunque el cineasta no lo confiesa abiertamente, como sí lo hizo Laura Astorga, el personaje principal de *El compromiso* está inspirado en su propia experiencia. La de un hombre cineasta que renuncia a sus sueños de revolución convirtiéndose en un publicista, tal como lo hizo Castillo. Efectivamente después de la revolución Castillo abandona el activismo revolucionario y realiza dos películas (*Eulalia*, 1987 y *Asesinato en el meneo* 2001) para posteriormente concentrarse en una carrera de publicista y luego de productor de televisión. Como Castillo, muchos otros cineastas y productores que vieron florecer una cinematografía comprometida en torno a las revoluciones y luchas centroamericanas tuvieron que reconvertirse –después de la guerra–. Sin ayudas económicas de los diferentes movimientos de solidaridad (el movimiento de la izquierda internacional, el comité del Nuevo Cine Latinoamericano, el ICAIC, por ejemplo) y sin una verdadera industria cinematográfica que sustentara la producción, el cine centroamericano tuvo que darse una pausa hasta los años 2000, antes de volver a tomar impulso.

En *El compromiso* la película trata no solamente de la idea de la construcción de una sociedad mejor sino, además, del regreso a un sueño de juventud: al compromiso del activismo de Federico. Es por ello, quizás, que la película termina con la idea de una nueva forma de revolución. Una revolución ya no política sino personal, un activismo desde la individualidad y la voluntad de cada persona para poder cambiar con sus actos el rumbo de la sociedad. La nueva revolución que pretende emprender Federico se aleja de las doctrinas políticas, emerge desde su propia convicción y no de doctrinas ideológicas sino de valores humanistas. Federico decide así abandonar el ritmo de vida acelerado –donde el capitalismo es rey y la ley del más fuerte se impone– para llevar una vida más apacible. De modo que tras la muerte de Germán (su “compañero” revolucionario), Federico va a consagrarse a un nuevo desafío, a un nuevo compromiso, el de cuidar y educar al hijo de Germán. Ello con la responsabilidad de educar al niño bajo valores e ideales que en el contexto actual se podrían considerar como valores universales: la solidaridad, la fraternidad, la igualdad. Sin embargo, el mensaje positivo que vehicula la película consiste

---

<sup>33</sup> CORRALES Gloriana, *Oscar Castillo: un actor que se herrumbó pero nunca perdió la pasión*, en *La Nación*, 28 de abril del 2012. [En línea] URL: [http://nacion.com/ocio/teatro/Oscar-Castillo-herrumbro-perdio-pasion\\_0\\_1411258924.html](http://nacion.com/ocio/teatro/Oscar-Castillo-herrumbro-perdio-pasion_0_1411258924.html).

en, a pesar de todo, seguir creyendo en una revolución. Sin embargo, este mensaje toma otra amplitud en el contexto de la sociedad de inicios de la segunda década de los 2000. Federico se compromete con una nueva causa, la de la lucha en contra de la alienación, en contra la lógica de la competencia desenfrenada, contra el afán del dinero... A final de cuentas, Federico va a resistir al mundo capitalista en el que ha tenido que existir para sobrevivir. La película termina con “un final feliz” –es decir el del compromiso de Federico por el cambio de una sociedad mejor– y la aceptación de que la revolución tal y cómo fue pensada en los años 80 representa un imposible. Sin embargo, es a partir de la toma de consciencia de ese imposible que el personaje principal le da un giro a su vida, acepta su presente y mira el futuro como un reto, ya desde la convicción y el militantismo políticos sino desde su compromiso personal con el de convertirse en una persona mejor.

A manera de conclusión, podemos afirmar que tanto *Princesas Rojas* como *El compromiso* ilustran el interés de dos cineastas de diferentes generaciones, en reconstruir una memoria histórica compartida y olvidada en el espacio nacional costarricense. Del mismo modo, dichas obras cinematográficas se inscriben en la categoría de película denominadas “*nostalgic memory films*”, ya que las dos películas no solamente se apoyan en un periodo que parece prestarse para la *nostalgización* sino que además se apoyan en las experiencias personales de los cineastas al mismo tiempo que tratan de reconstruir la memoria de los vencidos de un pasado que en Costa Rica sigue siendo tabú, el de los activistas costarricenses que defendieron la revolución sandinista.

Ante el cuestionamiento de cómo es representado el activismo revolucionario en *Princesas Rojas* y *El compromiso* podemos concluir que éste es presentado bajo la forma de la nostalgia, la cual es exteriorizada por medio de una puesta en escena marcada por mucho más que una simple estética *vintage*. Detrás del aparente apego a elementos de época se desvela la ostalgia, una afición a los principales íconos del comunismo de los 80 que toda una generación de revolucionarios recuerda hoy con nostalgia. Los personajes principales se aferran a esos pequeños detalles, objetos, cantos, recuerdos que no son nada más y nada menos que el símbolo de una época, de una forma de resistencia al cambio político social. Resistencia contra el tiempo y apego a un pasado idealizado que, como afirma Kant, está estrechamente relacionado a una juventud idealizada<sup>34</sup>. Sin

---

<sup>34</sup> KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Librairie Ladrangle, 1863, p. 47.

embargo, la nostalgia no se presenta como la añoranza de un sistema político, ni como una época de oro del comunismo sino más bien como un homenaje a una época donde el activismo era el estandarte de convicciones humanistas. Por lo tanto, la “ostalgia” aquí no tiene nada que ver con el culto a lo político sino más bien en las interacciones humanas que se tejieron en torno al activismo comunista y al sueño de transformar la sociedad. En este sentido, la nostalgia viene a cristalizar la crisis de las sociedades centroamericanas contemporáneas, partiendo del ejemplo de Costa Rica, y a criticar los sistemas políticos liberales impuestos a sus naciones.

*Princesas Rojas* y *El compromiso* esbozan no solamente un enfoque inusual de un periodo del pasado costarricense, sino que también establecen la relación de este acontecimiento del pasado con el presente. La nostalgia es activada por acontecimientos de los años 2000, que son exteriorizados en la diégesis fílmica por medio de personajes, alter ego de los realizadores, los cuales expresan sus miedos y frustraciones ante un futuro incierto. El miedo de la colonización cultural y la fractura familiar, en el caso de *Princesas Rojas*, el miedo a la implantación de una sociedad de consumo y el individualismo, en *El Compromiso*. Los miedos y frustraciones de los personajes se pueden entender –en el contexto histórico en el que fueron realizadas ambas películas– como un eco a la apertura económica, al capitalismo creciente y a las luchas ciudadanas contra el TLC. Tomando en cuenta las propias experiencias de los cineastas y el contexto en el que realizaron sus películas, podemos pensar que la realización de ambas obras se inscribe en el movimiento artístico de la posguerra, del rescate de la memoria histórica que, otros cineastas centroamericanos iniciaron en los años 2000. Por último, volviendo al concepto mismo de la nostalgia, podemos concluir que, en ese contexto de recuperación de memoria histórica de los años 2000, se reactivaron recuerdos asociados a la revolución, a la revuelta y al activismo social, no lejos finalmente del concepto de nostalgia del siglo XVIII, asociado a la patología o sentimiento experimentado por los soldados y los inmigrantes, un recuerdo dulce y amargo de un pasado mejor<sup>35</sup>.

La nostalgia que *Princesas Rojas* y *El compromiso* representan es la nostalgia de un periodo donde el bienestar de la colectividad triunfaba por encima del individualismo, del consumismo y del liberalismo. Sin embargo, como toda obra fílmica, en estas películas se revela no solamente el pensamiento de una época, sino que también se filtra el estado

---

<sup>35</sup> BOLZINGER, *op.cit.*

psicológico que quienes la vivieron. Las películas que hemos analizado no se centran en el contexto del conflicto armado nicaragüense como tal, ni en los grandes acontecimientos de la historia de la revolución, sino más en la mirada subjetiva que portan los personajes sobre los movimientos revolucionarios, su organización y funcionamiento, así como la implicación misma de éstos en el activismo. La época revolucionaria sirve de contexto general, mientras que las historias se centran en lo que implicó el activismo de sus personajes en el círculo familiar y social. En esta *nostalgización* de la revolución se dibuja una sociedad hoy dividida por el individualismo y el capitalismo exacerbado, incluso de aquellos que una vez creyeron y defendieron vehementemente el socialismo por la vía del militantismo revolucionario. Lo anterior nos lleva a inducir que más que un efecto de moda o una estrategia comercial, como se podría pensar, la representación estética y temática de la revolución en *Princesas Rojas* y *El compromiso* se inscribe en un contexto sociocultural de reflexión alrededor del cual emergen no respuestas a los conflictos sino más bien nuevos cuestionamientos sobre la historia reciente de la región. La nostalgia expresa así una forma de descontento e incertidumbre frente a la realidad social.

## Bibliografía:

- ATIA Nadia and DAVIES Jeremy, "Nostalgia and the shapes of history", en *Memory Studies*, n° 3, 2010, pp. 181-186.
- AUSTIN Linda M., *Nostalgia in Transition*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007.
- BRETEQUE François de la, "Pionniers du cinéma", *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 41, Hiver 84.
- BOLZINGER André, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Éditions Campagne Première, 2007.
- CABEZAS VARGAS Andrea, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*. Thèse doctorale en Arts (Histoire, théories et pratiques), Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2015.
- CABEZAS VARGAS Andrea, "Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción" en Sandoval, Carlos (dir.) *Anuario de Estudios Centroamericanos*, n°44, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2018, pp. 17-41.
- CHASE Malcom, SHAW Christopher, *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester, Manchester University Press, 1989.
- COOK Pam, *Screening the Past, Memory and Nostalgia in Cinema*, New York, Routledge, 2005.
- CORRALES Gloriana, "Oscar Castillo: un actor que se herrumbó pero nunca perdió la pasión", *La Nación*, 28 de abril 2012. [En línea] [http://nacion.com/ocio/teatro/Oscar-Castillo-herrumbro-perdio-pasion\\_0\\_1411258924.html](http://nacion.com/ocio/teatro/Oscar-Castillo-herrumbro-perdio-pasion_0_1411258924.html).
- DAVIS Fred, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, London, Free Press, 1979.
- DOMINGUEZ JIMENEZ Román, "Sur une certaine fonction politique du cinéma latino-américain : L'étrange cas du regard poignant dans El compadre Mendoza de Fernando de Fuentes", en *Appareil* n°14, 22 de diciembre 2014. [En ligne] URL: <http://appareil.revues.org/2126> ; DOI : 10.4000/appareil.2126.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- GRINBERG PLA Valeria, "Princesas rojas La memoria de la lucha sandinista desde la mirada de sus hijas", *Revista de Historia*, N° 32, segundo semestre 2014, pp. 57-68.
- KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Librairie Ladrangé, 1863 [1978].
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, Paris, Éditions Flammarion, 2010.
- MAGAGNOLI Paolo, *Documents of Utopia. The politics of the experimental documentary*, New York, Columbia University Press, 2015.
- MILLER Joseph, *Blue Nostalgia: A Journal of Post-Traumatic Growth*, Ed. Military experience in the Art, vol. 1 & 2, 2015.

- MORE Thomas, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- PANELAS Tom, "Fred Davis's «Yearning for Yesterday »", *American Journal of Sociology*, vol. 87, n° 6, The University of Chicago Press, 1982, pp. 1425-1427.
- PAQUOT Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2007.
- PERKOWSKA Magdalena, "Silencios que hieren: la presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de Post-guerra" en González Cecilia; Basile, Teresa, *Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes - Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection série Amériques, 2021, pp. 433-454.
- PONZANESI Sandra, WALLER Marguerite, *Postcolonial Cinema Studies*, New York, Routledge, 2012.
- RABELAIS François, *Pantagruel*, Paris, Le Livre de Poche, 1979.
- RESINA Joan Ramón, *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*, New York, State University of New York Press, 2009.
- SPERB Jason, "Specters of film: new nostalgia movies and Hollywood's digital transition" en *Jum Cut*, n° 56, hiver 2014-2015, pp. 327-348.
- VAIZEY Hester, *Born in the GDR: Living in the Shadow of the Wall*, Oxford university press, 2014.
- WILSON Janelle, *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.