



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

De Cuba a Nicaragua. Mujeres y revoluciones en la mirada de Margaret Randall,  
1969-1984.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
Grecia Jurado Azuara

TUTOR PRINCIPAL  
Dra. Rebeca Monroy Nasr  
Escuela Nacional de Antropología e Historia

TUTORES  
Dra. Julieta Ortiz Gaitán  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Dr. David Fajardo Tapia  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Dra. Mónica Toussaint Ribot  
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora  
Dr. Ariel Edgardo Arnal Lorenzo  
Universidad Iberoamericana

CIUDAD DE MEXICO, agosto, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Contenido

I. Estados Unidos. Primeros acercamientos poéticos .....	15
<b>I.I Experiencias de lucha y organización social. El arte de Estado .....</b>	<b>15</b>
<b>I.II Liberación femenina, polarización política y Guerra Fría Cultural. Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial .....</b>	<b>21</b>
<b>I.III Feminismo y arte abstracto. Entre viajes y encuentros literarios .....</b>	<b>31</b>
Conclusiones.....	40
II. El México revuelto de los años sesenta. Arte y política en el mismo campo .....	43
<b>II.I Ciudad de México. Oasis artístico y cultural para una poeta en ciernes .....</b>	<b>43</b>
<b><i>II.I.I. Margaret Randall. Incursiones poéticas .....</i></b>	<b>49</b>
<b>II.II El Corno Emplumado. Un puente entre escritores .....</b>	<b>52</b>
<b>II.III 1968. Polarización mundial y radicalización personal .....</b>	<b>60</b>
Conclusiones.....	72
III. Cuba: Refugio y origen de una práctica fotográfica.....	75
<b>III.I Política y poética en la isla comunista .....</b>	<b>76</b>
<b>III.II Oleadas revolucionarias o la Nueva Izquierda Latinoamericana .....</b>	<b>79</b>
<b>III.III El ethos no viaja solo. Testimonio literario .....</b>	<b>84</b>
<b>III.IV Tránsito hacia nuevos lenguajes: la fotografía .....</b>	<b>96</b>
Conclusiones.....	106
IV. Génesis de una práctica .....	109
<b>IV.I Fotografía y fotoperiodismo en Cuba. La génesis de una tradición.....</b>	<b>109</b>
<b>IV.II Descubrimiento de un nuevo lenguaje: la fotografía como práctica estética-política en la obra de Margaret Randall .....</b>	<b>131</b>
<b>IV.III Niños y mujeres primero. Breve reflexión sobre las infancias y las fotografías .....</b>	<b>142</b>
<b>IV.IV De la crónica social a la política. La imagen y su contexto.....</b>	<b>150</b>
Conclusiones.....	161
V. El contexto nicaragüense. Historia, política y arte .....	164
<b>V.I Breve acercamiento a la revolución sandinista.....</b>	<b>165</b>
<b>V.II Participación política femenina y triunfo sandinista .....</b>	<b>172</b>
<b>V.III Institucionalización de un nuevo gobierno. Contexto político y social .....</b>	<b>191</b>
<b>V.IV Arte y cultura en el contexto sandinista. Cambios y continuidades .....</b>	<b>201</b>
<b>V.V Fotografía y fotoperiodismo sandinista. La imagen militante.....</b>	<b>227</b>

Conclusiones.....	240
VI. Margaret Randall. Fotógrafa y cronista frente al contexto nicaragüense.....	242
<b>VI.I. Crónica y fotografía en Nicaragua</b> .....	243
<b>VI.II Mujeres en entrevista</b> .....	260
<b>VI.III Guerrillera Latinoamericana. Uniformes en cuerpos de mujer</b> .....	281
<b>VI.IV La maternidad también es política</b> .....	303
<b>VI.V Mujeres trabajando</b> .....	316
Conclusiones.....	331
<b>Breve anexo: Espacios de resignificación fotográfica</b> .....	331
CONCLUSIONES .....	370
FUENTES CONSULTADAS .....	391
Fuentes impresas .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Fuentes documentales fotográficas.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Entrevistas .....	397
BIBLIOGRAFÍA .....	391
Índice de imágenes .....	398

## INTRODUCCIÓN

El nombre de Margaret Randall resulta conocido para no pocas personas en México y Latinoamérica, particularmente en el campo de la literatura. Cuando se trata de fotografía, sin embargo, el conocimiento, o reconocimiento de su trabajo es escaso. A pesar de ello, muchas imágenes de su autoría circulan por la red, o en libros testimoniales, acompañando narrativas en torno a la revolución cubana y, sobre todo, a la revolución sandinista. Las fotografías de Margaret Randall ilustran o, mejor dicho, ponen rostro, a los relatos sobre mujeres latinoamericanas que destacaron por su labor literaria, o política, durante las últimas décadas del siglo pasado.

Quedan, entonces, como vestigios del paso de la artista por la historia de nuestra región. Testigos de su mirada tan particular y, sobre todo, aguda, sobre las mujeres latinoamericanas. Antes de su nombre, las fotografías de Margaret Randall llegaron a mí a través del archivo albergado por la Mediateca Nacional que contiene el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Entre los miles de imágenes de diferentes temas y tiempos históricos, destacan las de Randall por dos elementos específicos, en primer lugar, su localización en la Nicaragua sandinista, poco común en un archivo histórico mexicano y, en segundo lugar, su mirada fijada mayormente en las mujeres.

Después de este primer acercamiento a un pequeño fragmento de su producción fotográfica, gracias al subsidio del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la Universidad Nacional Autónoma de México –institución que acoge este trabajo de investigación—pude viajar a Albuquerque, Nuevo México para conocer de cerca su vasto acervo fotográfico. Se trata de más de quinientas hojas de contacto resguardadas en folders

y carpetas, junto con sus negativos, albergadas por el *Center for Southwest Research* de la Universidad de Nuevo México.

A partir de ellas realicé una base de datos que me permitió comprender la lógica temporal de sus capturas y también sus enfoques temáticos, así como los sujetos y personajes históricos más recurrentes en sus fotografías. A estos documentos se sumaron tres entrevistas directas con la autora en las que se profundizó sobre sus experiencias de vida, su labor fotográfica y su relación con el feminismo. Adquirí, también una serie de documentos —libros y catálogos de exposiciones— que ella misma donó al proyecto.

Aunque se abundará en ello más adelante, la historia personal de Margaret Randall está marcada por su inserción activa en los procesos sociopolíticos de los contextos en los que estuvo inmersa. Su vida ha estado definida por sus migraciones en la región, en un primer momento a México y posteriormente a Cuba, para finalmente llegar a Nicaragua. Su producción artística, tanto fotográfica como literaria, se caracteriza por ser políticamente comprometida, especialmente con el feminismo y la historia de las mujeres. Además de ser poeta y fotógrafa, Randall ha sido cronista de los procesos revolucionarios, editora literaria y madre de cuatro hijos.

A partir de estas variables, resultó fundamental elaborar una investigación que concediera la importancia necesaria a la biografía y a los contextos sociopolíticos en los que ésta se desarrolló para elaborar productos fotográficos específicos al momento histórico en el que se crearon, pero también a la historia de vida, intereses y necesidades de la autora. En términos analíticos, por otro lado, se buscaba plantear hipótesis y objetivos de investigación que consiguieran asir teóricamente las imágenes producidas por Margaret

Randall, pero sobre todo entenderlas en su dimensión histórica específica, vinculadas con procesos de largo y mediano alcance en la región.

Se redactó, con ese fin, la siguiente hipótesis:

La obra y trayectoria fotográfica de Margaret Randall se vio moldeada en su forma e interpretación, por los escenarios histórico-políticos, estéticos y fotográficos en los que se desplegó, específicamente en torno a su trayectoria política. A la vez, su carrera como poeta y escritora influyó fuertemente en la estética de sus imágenes de manera dialéctica, así como en los discursos que construyó en torno a ellas. Por lo que encontrar esa intertextualidad entre imágenes y textos, es parte sustancial del proyecto doctoral.

Se plantearon, para acercarse a la hipótesis, los siguientes cuatro objetivos:

- A partir de la teoría *bourdieana* sobre la conformación del campo artístico y la configuración de capitales (sociales, políticos, culturales e institucionales), aprehender las maneras en las que la autora hace uso de sus capitales para colocarse en espacios específicos de los distintos campos donde su obra se despliega.
- Analizar cómo se representan visualmente las trayectorias y posicionamientos políticos de la autora en su obra, así como la forma en que son interpretadas posteriormente por la misma.
- Conocer las formas en la que su obra fotográfica, a lo largo de su trayectoria, se vincula con el feminismo y sus sujetos políticos (las mujeres).

- Indagar sobre la forma en la que la obra literaria de Randall se relaciona con su obra fotográfica.<sup>1</sup>

De esta manera, el trabajo buscó realizar una imbricación efectiva entre cuatro elementos importantes: la trayectoria y movilización de Margaret Randall en distintos campos artísticos y latitudes geográficas a través de su producción artística; el vínculo iconográfico entre su obra fotográfica y sus militancias políticas relacionadas con redes y circuitos específicos, a las que se adhiere también su mirada feminista sobre el mundo que la rodea y, finalmente, entender la relación entre sus fotografías y su obra literaria, particularmente testimonial, para dar mayor inteligibilidad a las imágenes en cuanto a sus intenciones comunicativas y las posibilidades de circulación contempladas *a priori*.

En torno a los conceptos teóricos que fundamentaron y guiaron este trabajo, se ha pretendido conformar un corpus que, obedeciendo a la naturaleza del tema, contemple elementos desde distintas disciplinas, como la historia política, social y cultural, pero también la sociología y los estudios teóricos sobre fotografía. Los nodos conceptuales fueron, como se expuso en el párrafo anterior, los conceptos de campo y capitales, de Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995), que permiten comprender y relacionar condicionamientos sociales específicos e individuales, con trayectorias de vida, posicionamientos políticos, relaciones sociales y, en consecuencia, formas específicas de producción simbólica.

Dos conceptos clave, que derivan de la historia social y política, indispensables en la construcción de este trabajo fueron el de oleada revolucionaria y el de *ethos*, ambos

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que, aunque la obra poética de Randall resulta la parte más vasta de su trayectoria, en este trabajo será abordada solamente de forma tangencial, pues el lenguaje literario de su poesía tuvo pocos vínculos con su producción fotográfica y, por lo tanto, rebasa y queda fuera de los objetivos de esta tesis.

formulados por Alberto Martín Álvarez y Rey Tristán (2012, no.9). Éstos permitirán enmarcar históricamente la experiencia de vida, pero sobre todo las militancias políticas de Randall en un espacio histórico particular a la región en la que se desarrolló. El concepto de *ethos*, relacionado con la oleada revolucionaria, permite desentrañar la ideología compartida por aquellos asiduos, o abiertamente militantes, de aquellas revoluciones gestadas en América Latina en el periodo. El *ethos*, en este sentido representó un concepto puente entre la teoría e interpretación histórica y la interpretación visual de las fotografías de la autora.

Por otro lado, la metodología para conseguir una interpretación correcta de las imágenes y objetos fotográficos fue posible solamente gracias a la comprensión y aplicación del concepto de fotografía como huella, o *index* fotográfico (Dubois 1986). Entender a la fotografía analógica como una forma de imagen *indicial*, que señala, o atestigua la presencia y contigüidad entre la fotógrafa, la cámara y el objeto/sujeto fotografiado ha abierto las posibilidades para comprender y utilizar a la fotografía en su dimensión histórica, que no sólo comunica lo que la imagen muestra, sino que es en sí misma un objeto histórico, producido en un tiempo y espacio específicos y, por lo tanto, condicionado por las relaciones sociales de su propio contexto.

Las reflexiones de Boris Kossoy (2001), por otro lado, sobre la naturaleza histórica de las fotografías significan una clave importante para su interpretación. De acuerdo con el autor, éstas representan un doble testimonio, por un lado, el de aquella escena irreversible que se revela en la imagen, en este caso, escenas que muestran mujeres política y socialmente activas en procesos históricos. Por otro lado, dejan ver la intención del autor –

en este caso autora —que ha sido empujada a seleccionar un recorte específico en el tiempo y en el espacio, revelándose, así, como el testimonio de una práctica social específica.

Por último, ha resultado imprescindible para este trabajo integrar la historia oral como herramienta para la interpretación y comprensión integral de las entrevistas realizadas a la autora. La historia oral ha permitido complejizar, problematizar a través de los relatos y perspectivas personales de la autora, procesos históricos más amplios. A partir de sus entrevistas, fue posible realizar un acercamiento hacia la especificidad, complejidad e incluso contradicción de la experiencia particular para vincular, de manera más certera, su biografía, con sus formas de producción simbólica.

A partir de estos amplios ejes conceptuales y metodológicos, la tesis se planteó un programa de trabajo y un camino para la investigación e interpretación de los documentos que presentó no pocos escollos y obstáculos que, aunque han puesto en juego la continuación del trabajo, han sido sorteados con relativo éxito.

Vale la pena mencionar algunos de los escollos más relevantes, por ejemplo, el replanteamiento del índice y la estructura del trabajo con un avance de más del 80 por ciento del texto escrito. La estructura narrativa del trabajo, en este sentido, debió replantearse para integrar sus ejes conceptuales y metodológicos desde el inicio del escrito, asimismo, se replanteó la perspectiva de análisis, los objetivos y la hipótesis de la investigación. Aunque esta reestructuración enriqueció el proyecto, representó un retraso considerable en el proceso.

Quizás el escollo más significativo, sin embargo, fue la pandemia de Covid-19 que afectó globalmente en diferentes dimensiones. En el caso de esta tesis, impidió un viaje

contemplado a Cuba y otro a Nicaragua para consultar acervos documentales y realizar entrevistas. Hizo imposible, también, por un largo periodo, el acceso a bibliografía especializada en el cuanto a fotografía, historia social e historia cultural. Ambas ausencias fueron subsanadas con los recursos y herramientas que se tuvieron a mano, no obstante, algunos planteamientos tanto teóricos, como documentales, debieron ser reconsiderados.

Por último, considero relevante mencionar, como obstáculo personal, la dificultad para tomar distancia de mi sujeto de estudio y de sus propias interpretaciones sobre su obra y trayectoria. Esta condición, que no es rara en la disciplina de la historia y las ciencias sociales en general, se agudiza al realizar historia oral, pues los discursos y narrativas históricas que la persona entrevistada construye sobre sí misma y su contexto, pueden tomarse como verdades indiscutibles. Cuando se trata de un personaje histórico con cierto reconocimiento, como Margaret Randall, el hecho se agudiza. Resulta imprescindible, pues, tomar una distancia, sobre todo epistemológica, que permita construir una narrativa histórica compleja en la que la experiencia personal pueda articularse de manera efectiva con la interpretación de procesos históricos de mayor o menor escala para contribuir a la creación de conocimiento en torno a la historia de nuestra región.

En el caso particular de este trabajo, el sesgo pudo subsanarse acudiendo a las nociones sociológicas e historiográficas previamente expuestas que dieron rumbo y explicación a los documentos en general, para superar la interpretación subjetiva o anecdótica que surge de las narrativas personales. Además de tomar distancia con el personaje principal, fue importante cotejar fuentes, escritas y visuales, ampliar el análisis de sus textos, libros, poemas, fotografías y trabajar con otras herramientas contextuales que permitieran tener una sana distancia a la vez de ser empática con la poeta y fotógrafa Margaret Randall.

Por último, queda exponer la estructura que da forma y sentido a este trabajo de investigación. Como se dijo previamente, ha sufrido cambios drásticos, y otros menos severos a lo largo del proceso de redacción e interpretación de los documentos. Esta estructura pretende establecer una línea paralela entre la narrativa biográfica de Margaret Randall, colocada en su dimensión histórica, y la interpretación metodológica y conceptual de los documentos de los que la investigación echó mano.

El *Capítulo 1. Estados Unidos. Primeros acercamientos poéticos*, hace uso solamente de la documentación escrita en torno a las tres entrevistas realizadas en el contexto de la investigación, junto con otras más publicadas con motivo de su trabajo editorial y literario. Ello se complementó, por supuesto, con bibliografía sobre el periodo, enfocada en los procesos políticos y culturales que vivió Estados Unidos durante las décadas entre 1940 y 1950. Este capítulo tiene la intención de ser un acercamiento al contexto histórico que representó el periodo de formación de la autora. Se abordan sus orígenes familiares, la configuración de sus capitales y sus primeros acercamientos al campo del arte.

El *Capítulo 2. El México revuelto de los años 60*, integra a las entrevistas, documentos históricos, como los 31 números de la revista *El Corno Emplumado*, que Randall editó junto con Sergio Mondragón, y una interpretación somera de alguno de sus poemas. Éstos se entrelazan con la documentación bibliográfica sobre la década de 1960 en México y particularmente sobre las formas de producción cultural latinoamericana y sus vínculos con la política de la Guerra Fría, con la que Randall se vio cercanamente involucrada. Este capítulo pone en contexto la primera migración de la autora, la formación de vínculos con la literatura *beat* latinoamericana y, finalmente, su transición hacia el espectro

políticamente más activo del campo literario del periodo, que trajo consigo su acercamiento a la militancia política revolucionaria.

El *Capítulo 3. Cuba. Refugio y origen de una práctica fotográfica* atiende su migración a Cuba y su incursión en el lenguaje del testimonio literario, fundamental para comprender la relación entre su militancia política y su producción artística. Con tal motivo se echa mano, además de entrevistas y documentación bibliográfica, de sus libros de testimonio: *La mujer cubana ahora*, *Somos millones* y *No se puede hacer la revolución sin nosotras*. Se aborda, al mismo tiempo, su acercamiento a las formas de militancia de la oleada revolucionaria latinoamericana y a las formas comunicativas del *ethos* revolucionario latinoamericano.

El *Capítulo 4. Génesis de una práctica* abarca ya el periodo de vida en el que Margaret Randall comenzó a aprender el lenguaje fotográfico y a diversificar sus formas de producción simbólica. En este sentido, es a partir de este fragmento del trabajo, que la tesis comienza a discutir teóricamente el análisis fotográfico. En este capítulo se analizan, entonces, en las primeras fotografías de Margaret Randall, así como su transición, desde la literatura, hacia el lenguaje visual.

El *Capítulo 5. El contexto nicaragüense. Historia, política y arte* pretende contextualizar el proceso revolucionario sandinista, para dimensionar la relevancia de la participación política de las mujeres, por un lado y de las formas de producción simbólica, particularmente de la fotografía y el fotoperiodismo, por otro en aquel proceso histórico político. Es un capítulo que busca tender un puente entre el contexto político y cultural en el que se desarrolló Margaret Randall, con su forma de fotografiar en Nicaragua, periodo de mayor producción de la autora.

El último *Capítulo 6. Margaret Randall. Fotógrafa, y cronista frente al contexto nicaragüense* se enfoca de lleno en el análisis e interpretación de la obra fotográfica de Margaret Randall. A lo largo del texto se vinculan sus fotografías capturadas en Nicaragua con el libro de testimonio *Todas estamos despiertas*, escrito por la propia autora y motivo principal de producción de muchas de sus imágenes. Se hace uso, además de estos documentos, de las entrevistas ya mencionadas y de documentación bibliográfica. La intención de este capítulo es arrojar mayor luz sobre las imágenes al comprender sus motivos de captura, es decir, su difusión, considerada *a priori*, en el texto de testimonio como acompañantes y reforzadoras de la narrativa que el libro construye sobre las mujeres sandinistas. Aunque se revisan muchas imágenes que no fueron publicadas en el libro, el capítulo discute sus vínculos y tomas de distancia con el discurso del *ethos* revolucionario latinoamericano que el libro enarbola.

Por último, un breve anexo integra dos libros –uno editado artesanalmente—a los documentos ya revisados y un catálogo de obra que circularon, a diferencia de los anteriores, entre el público estadounidense. Estos documentos integran fotografías capturadas por Randall tanto en Cuba, como en Nicaragua, ninguna tomada *a priori* para ese fin y busca realizar un comparativo entre las narrativas fotográficas y literarias que se entretajan en torno a los libros de testimonio y aquellas que se revelan en estos nuevos documentos.

Si este último apartado resulta exitoso, habrá integrado de forma efectiva el análisis del material documental que se presentó desde el *Capítulo 1*, junto con los planteamientos teóricos que se expusieron gradualmente desde el inicio del texto. En este sentido, el *Capítulo 6* toma en cuenta, a veces de forma explícita y a veces de manera tácita, las

entrevistas realizadas a Margaret Randall en las que ahonda sobre su vida y trayectoria, los documentos fotográficos en forma de hojas de contacto que abarcan casi toda su producción fotográfica y los documentos bibliográficos y literarios ya señalados.

Del mismo modo, en este último apartado podrán encontrarse las líneas teóricas tendidas desde el inicio. La relevancia de su colocación en el campo de la producción simbólica a partir de la configuración de sus capitales se verá reflejada en su uso del repertorio del *ethos* de la oleada revolucionaria latinoamericana y, en ocasiones, su distanciamiento del mismo. Se podrán localizar los elementos iconográficos específicos en torno a este *ethos* y la narrativa que Randall construye a partir de ellos. Será posible, también, encontrar los elementos iconográficos particulares a la autora, vinculados sobre todo con sus intereses más personales.

Esta tesis espera conseguir una imbricación efectiva entre la narrativa de procesos históricos complejos que enmarcaron y condicionaron la trayectoria de una artista, sus formas de producción literaria, particularmente el testimonio y ensayo y, por supuesto, sus formas de producción audiovisual a través de la fotografía. Se espera que el análisis fotográfico, por lo tanto, supere el análisis específico de las formas compositivas de la imagen y pueda relacionar éstas con su contexto de producción, tanto inmediato, como enmarcado en los procesos históricos, complejos y contrapuestos, de la región donde se originan. En este sentido, será de vital importancia prestar atención a las formas que toman las relaciones sociales, los actores políticos que emergen de forma protagónica y el surgimiento de un espacio de *posibles*, o de formas de comunicación arquetípicas que reflejan las urgencias y preocupaciones de una época. Será importante, además, no dejar de

lado la experiencia particular de la artista, sus posicionamientos personales e interpretaciones en torno a lo vivido en este contexto.

Por último, espero que este trabajo, desde el ámbito metodológico y conceptual, presente una vereda trazada por otros, retocada aquí, pero impulsada más allá en la investigación histórica y fotográfica, que pueda hilvanar la comprensión de procesos históricos complejos con las formas de producción simbólica a partir de marcos regionales que permitan explicar las configuraciones tanto sociales, como ideológicas que moldean y delimitan la producción fotográfica. Por otro lado, si bien la figura de Margaret Randall es ampliamente conocida, este trabajo pretende acercarse a su trayectoria desde el análisis histórico, social, cultural y estético de manera concreto.

Pretende, además, exponer una faceta que, aunque poco reconocida, ha tenido amplia relevancia en lo que corresponde a la representación de las mujeres tanto en el contexto posrevolucionario cubano, como en el contexto del triunfo de la revolución sandinista.

La obra de Margaret Randall revela una mirada cotidiana, incluso personal, sobre mujeres que, desde muy distintos lugares, formaron parte de la oleada revolucionaria que inundó la región. Sus imágenes resultan una trasposición entre la expresión de un *ethos* político cercanamente vinculado con la región, y una forma de representación que coloca a las mujeres en su calidad de sujetos políticos imprescindibles para los procesos que en su momento estremecieron al mundo.

## I. Estados Unidos. Primeros acercamientos poéticos

Este primer capítulo está escrito con la intención de ofrecer al lector, o lectora, un acercamiento a la trayectoria inicial de Margaret Randall y al contexto histórico donde se desarrolla. La labor se ha revelado imprescindible al encontrar en el trabajo poético, narrativo y fotográfico de Randall una conexión íntima con los acontecimientos históricos que en distintos momentos la interpelaron; no solamente en el campo del arte, sino particularmente en torno a las coyunturas políticas y a los movimientos sociales de los que fue testigo, y en muchas ocasiones, participante activa. Al transitar de uno a otro campo artístico, como poeta, escritora y fotógrafa; pero también de un espacio geográfico a otro, Randall puso en juego aquellos elementos y relaciones sociales aprehendidas a lo largo de su trayectoria, para colocarse donde estética y políticamente se sentía identificada.

En esta sección se abordará una primera etapa en la vida de Randall. Se toca la historia de Estados Unidos y se reflexiona en torno al *New Deal*, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría como contextos en la articulación de un campo artístico particular con el que Randall tuvo sus primeros acercamientos, no sólo artísticos, sino en torno a la formación de una conciencia política.

### *1.1 Experiencias de lucha y organización social. El arte de Estado*

Margaret Randall es una hija de su tiempo. A través de su vida podríamos rastrear, de manera casi límpida, el devenir histórico de naciones, ideas y vanguardias que se entretienen en una narrativa, no obstante, muy personal. En 1936, año en el que Randall nació, su ciudad natal, Nueva York, ya albergaba a toda clase de artistas y personajes inmersos en un proceso que trasladaría a las vanguardias artísticas de Europa, al continente americano, convirtiendo a Nueva York en la nueva capital mundial del arte. A pesar de la catástrofe económica que significó la caída de la bolsa en 1929, ese mismo año se inauguraba, en aquella ciudad, el Museo de Arte Moderno. Auspiciado por la familia Rockefeller, el

MoMA representó, para la sociedad estadounidense, un choque frontal con las nociones tradicionales de arte que hasta el momento se mantenían. No sin perplejidad, los grandes públicos de aquel país conocieron el modernismo. Por su parte, las élites del arte moderno en Estados Unidos comenzarían, a través de este recinto, su larga relación con las vanguardias europeas.

Para 1932, el derrumbe de la economía estadounidense había dejado sin empleo a casi 15 millones de personas, la producción industrial había disminuido en 50 por ciento y el Producto Interno Bruto bajó de 104 millones de dólares a sólo 56 mil (Zinn 1999, 284). La recesión fue tan larga y profunda que, por primera vez, se recogieron cifras oficiales del desempleo a nivel nacional y se publicaron en *Recent Social Trends* en 1933. El alcance de la crisis, que afectó sobre todo a las clases trabajadoras, produjo movilizaciones masivas tanto de obreros, como de veteranos de guerra. En pocos años la articulación social espontánea, así como las organizaciones políticas, promovieron nuevas formas de intercambio económico al margen del Estado y acercaron peligrosamente a estos sectores hacia los movimientos laboristas, comunistas y anarquistas que se gestaban en aquel país desde el siglo anterior (Zinn 1999, 288). Ese mismo año, el gobierno presidencial del demócrata Franklin Delano Roosevelt sucedió al del republicano Herbert Hoover, cuya fallida gestión del conflicto había llevado al descontento generalizado de la población estadounidense. Roosevelt, por el contrario, intentó contener, o dar cauce a los movimientos sociales y políticos surgidos de la crisis a través de políticas públicas que beneficiaran y protegieran a sectores amplios de la población (Harris 1999).

Además de reformas puramente laborales, como el establecimiento de la semana de 40 horas y el salario mínimo por jornada, o la conformación del Comité Nacional de

Relaciones Laborales, el gobierno de Roosevelt gestó programas artísticos y culturales que, por un lado, beneficiaron a los artistas al recibir una paga semanal de veintidós dólares, y por otro, impulsaron un proyecto plástico que movilizó, de manera semejante a como lo hacía la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), una retórica de transformación social y económica como misión ideológica de la reorganización capitalista del Gobierno Federal (Harris 1999, 13-17).

El mayor de estos programas tuvo el nombre de *Federal Art Project* y operó oficialmente de 1935 a 1943. A través de subvenciones semanales, los artistas fueron convertidos en colaboradores del Estado quienes, a través de su obra pictórica, se comprometieron con la causa social de su país. El programa abrevó de las nociones de arte público que también imperaron en México en la época. Parte de las obras fueron murales de grandes dimensiones destinados a exhibirse en escuelas, hospitales, reclusorios, bibliotecas, oficinas de gobierno, más allá de las tradicionales galerías o museos de arte. No es casualidad que, en 1933, Diego Rivera y José Clemente Orozco, principales exponentes del muralismo mexicano, viajaran a Nueva York. El primero para realizar un mural en el Rockefeller Center y el segundo para continuar su obra de caballete. Además, ambos establecieron talleres donde colaboraron cercanamente con los artistas estadounidenses (Goldman 2008, 169-171).

Al igual que el muralismo mexicano, la mayoría de las obras siguieron formalmente los parámetros del realismo pictórico incorporando algunos elementos de las vanguardias europeas del siglo XIX. Sin embargo, difirieron en contenidos pues, a diferencia de los murales en México, que representaron particularmente pasajes históricos y buscaron reivindicar el papel del indígena y el obrero en la historia mexicana, los murales

estadounidenses abrevaron del tradicionalismo norteamericano para plasmar ambientes bucólicos con escenas familiares o sociales utópicas, que representaban, en su visión, los ideales de la reciente reorganización capitalista (Harris 1999, 14).

En cuanto a su discurso, el proyecto se colocaba en un sitio peculiar. A partir de una postura nacionalista que pretendía la conformación de un arte puramente estadounidense se buscaba, por un lado, socavar las tradiciones académicas importadas de Europa en el siglo XIX, mientras que, por otro, se pretendía contener las nuevas convenciones de las vanguardias emanadas también del continente europeo. Se delinea en este contexto una clara disputa en el campo del arte plástico, entre un arte históricamente consolidado y sostenido a partir de vínculos, instituciones y trayectorias bien definidas en Europa, y otro que busca consolidarse como arte nacional, a través de sus vínculos estatales. Se revela así, el enfrentamiento dentro de un campo, desde distintas geografías que disputan una hegemonía simbólica, más allá de la económica.

Este tipo de disputas, no obstante, no era nuevo. En su teoría sobre la génesis del campo literario, Pierre Bourdieu distingue como campo un espacio de relaciones sociales, históricamente definidas por prácticas y representaciones configuradas en torno a la búsqueda de legitimidad simbólica por parte de sus miembros.

Durante el siglo XVIII, con la Revolución Francesa y la paulatina ocupación de las capas superiores de poder –antes ocupadas por la aristocracia– por las clases burguesas en Europa, el sometimiento de las actividades al mercado y al Estado propició la expansión de un arte comercial –particularmente en el ámbito de la literatura—directamente sometido a los gustos de los grandes públicos, pero sobre todo a los intereses del mercado. Frente a éste surgió una posición, entre algunos artistas, de “doble rechazo” ante el mercado y los

grandes públicos, que enarbolaba la idea del “arte por el arte” (Bourdieu, Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 1995, 113).

Para el siglo XIX, éste se expandirá al arte en general y se consolidará como un espacio social relativamente independiente, esgrimiendo como valor principal, pero con distintos niveles de interpretación a lo largo de la historia, la autonomía del artista, inmanente ahora, a la lógica interna del campo. Será éste, a partir de aquella separación, un campo de luchas comparable con un juego: “[...] las posesiones, es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, económica, cultural, social, constituyen bazas que impondrían tanto la manera de jugar como el éxito en el juego” (Bourdieu, Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 1995, 95).<sup>2</sup> La lógica política de los estados-naciones del siglo XX, de la que el periodo de gobierno de Franklin D. Roosevelt resulta ejemplo claro, consagró, por primera vez, un mecenazgo estatal o nacional, que dará lugar a configuraciones, tanto artísticas, como económicas, muy distintas a la histórica oposición artística entre burguesía y aristocracia.

Más allá del campo del arte, será esta década, la de los años treinta, un escenario de múltiples disputas entre las colectividades y campos que el auge industrial había ido forjando desde el siglo XIX. Banqueros y empresarios se vieron confrontados por las políticas gubernamentales que intentaron contener sus abusos hacia los trabajadores. Las grandes masas obreras, por su parte, fueron protagonistas, en el otoño de 1934, de la mayor huelga que aquel país había visto, mientras que los movimientos de veteranos de la Primera

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que, si bien en el campo de arte es donde estas relaciones se marcan con mayor claridad, la teoría o concepto de campo comprende cualquier espacio de relaciones sociales atribuible a un mercado o a una actividad específica, consolidada con el tiempo y poseedora de legitimidad simbólica.

Guerra Mundial, hicieron ver su descontento también a través de grandes movilizaciones (Crunden 1994, 346).

En aquellos años convulsos para Estados Unidos, Margaret Randall vivía en Nueva York una infancia rodeada por el arte que sus padres experimentaban apasionadamente, aunque no lo ejercieran de forma profesional. Ambos padres, de origen judío, pertenecían a la clase trabajadora, pero dedicaban parte de su tiempo a la producción artística de manera aficionada, lo que acercó a Randall, desde su infancia, a este campo. Mientras habitaron en Nueva York, su padre trabajó como empleado en una tienda departamental durante el día y se desempeñó como chelista por las noches; su verdadera pasión, de acuerdo con la propia Margaret, fue siempre la música.

Su madre, por otro lado, abandonó la secundaria para integrarse a la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, una academia que históricamente ha permitido que tanto aficionados como profesionales desarrollen sus habilidades plásticas (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015). Esta misma academia fue también testigo de la confluencia y en ocasiones confrontación entre las principales corrientes pictóricas que aquellos años se disputaron los espacios públicos y privados en la cada vez más protagónica escena artística neoyorkina (Crunden 1994). Allí, su madre se enfocó en la escultura, particularmente con arcilla y madera. Aunque, de acuerdo con Randall, era una excelente fabricante de moldes, nunca satisfizo sus propias exigencias como escultora (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

### ***1.II Liberación femenina, polarización política y Guerra Fría Cultural. Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial***

La llegada de la Segunda Guerra Mundial representó un cambio repentino en la manera en la que Estados Unidos convivía con el arte y lo producía. Conforme el nazismo alcanzaba la zona occidental del continente europeo, los grandes representantes de las vanguardias adoptaron las calles de Nueva York como refugio permanente. Artistas surrealistas como André Breton, Marc Chagall, Salvador Dalí, Max Ernst, Piet Mondrian, entre otros, se enfrentaron por primera vez a los públicos estadounidenses, cuya perplejidad ante las nuevas formas de expresión sólo se equiparó con la del propio gobierno estadounidense, incapaz de disimular su desconcierto ante un arte que no comprendía. Espacios como el Museo de Arte Moderno fueron escenario y testigo de la confrontación, convivencia y paulatina sustitución entre el arte moderno y tradicional, por las nuevas propuestas no figurativas (Crunden 1994, 407).

A pesar de su distanciamiento simbólico, o discursivo, con los intereses del mercado, el campo artístico, en su supervivencia inmediata, depende de éste en última instancia, para su consolidación. Esta ambivalencia entre sus intereses inmediatos, y el discurso que lo legitima, se extrapola a su propio posicionamiento político social, en el que tiende a confundirse al gran mercado y a los intereses burgueses a los que sirve, con el pueblo que lo consume. Así, el campo artístico resulta propenso, generalmente, a grandes oscilaciones en materia política, lo que no se verá en otros campos (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 94).

Estas oscilaciones se reflejan claramente en las dinámicas y discursos que esbozaron tanto críticos, como corredores de arte que, en relativamente poco tiempo, se distanciaron

de la tutela estatal, y de lo que era un gusto ya consolidado dentro del público en general en torno al arte realista y figurativo, conformando paulatinamente una nueva corriente que, como es la dinámica natural del campo, desafiaría los estándares legitimados en defensa de lo que posteriormente se conocería como expresionismo abstracto. Éste pondría en cuestionamiento los parámetros establecidos por las generaciones anteriores, no sólo en cuanto a sus vínculos y mecenazgos, sino sobre su expresión visual

La infancia de Randall, en este contexto, debió transcurrir entre la efervescencia y el encuentro con una ciudad que se estaba convirtiendo en la capital mundial del arte. Las contradicciones entre unas y otras formas de expresión artística se verán reflejadas personalmente en distintos artistas en la época, pero también en la propia Margaret unos años más tarde; especialmente en su ir y venir entre el arte socialmente comprometido y aquel centrado en la experimentación formal.

Artistas como Jackson Pollock y Mark Rothko, quienes se hicieron famosos como pintores abstractos, tuvieron sus inicios en el arte vernáculo o tradicional estadounidense. Entre 1938 y 1948 aproximadamente, pintores bien consolidados bajo el ala del arte estatal, comenzaron una búsqueda plástica que los llevó al arte abstracto. Además de la influencia de las corrientes europeas, Jonathan Harris señala como factor de este tránsito cierto desencanto con lo que hasta ese momento habían sido las certezas políticas del joven siglo XX. Entre ellas, el ascenso del fascismo en Europa, la crisis del *New Deal* estadounidense y las revelaciones sobre los abusos del estalinismo soviético. No obstante, este tránsito artístico encontraría, años más tarde, cierta sincronía con un cambio en la retórica política que caracterizó a la postura de su país después de la Segunda Guerra Mundial (Harris 1999, 39).

Estudiar el devenir del arte estadounidense permite contemplar el proceso de rearticulación del campo del arte plástico que, como bien señala Pierre Bourdieu, no resulta ajeno a los contextos políticos, y por lo tanto económicos, tanto nacionales como internacionales, donde sucede. Dadas sus condiciones de producción, “[...]muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores sólo pueden explicarse por referencia al campo de poder” (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 319), dentro del cual ocupan una posición dominada.

“El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial) (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 319)”. En una coyuntura política tan compleja como la de mediados del siglo XX, tanto en Estados Unidos, como a nivel internacional, es comprensible que el campo del arte se haya complejizado y transformado a gran velocidad.

Las transformaciones en el campo artístico se articularon con las de mercados, galerías y formas de relación con el arte en general. El conflicto bélico y el contexto internacional, sin embargo, arrastrarían cambios aún más profundos en el campo político y social estadounidense que poco se reflejarían en el arte. Para las mujeres, la partida de una gran cantidad de hombres jóvenes a Europa, por segunda vez, para combatir a las potencias del eje hizo necesaria su incorporación masiva tanto a las fábricas como a los trabajos agrícolas y aunque ésta se viera interrumpida por el pronto regreso de las tropas de veteranos, este hecho sentaría el precedente de la férrea lucha de las mujeres estadounidenses por la igualdad de género y el reconocimiento de sus derechos, dando

lugar a la segunda ola feminista con la que Randall, décadas más tarde, se comprometería (Evans 1979, 9).

El feminismo, o los esfuerzos por la igualdad entre hombres y mujeres encuentran su germen en el liberalismo de la Revolución Francesa, con la histórica consigna “igualdad, libertad, fraternidad” que transformaría política y socialmente a todo el mundo – principalmente al mundo occidental—a partir del siglo XVII. Si bien los postulados y reformas liberales nunca contemplaron oficialmente a las mujeres, es a partir de ellos que Olympe de Gouges y Mary Wallstonecraft, en Francia e Inglaterra respectivamente, cuestionan públicamente las contradicciones engendradas en los ideales de igualdad (Pérez Garzón 2012, 38).

Aunque las demandas de las mujeres, y también sus conquistas, fueron esporádicas, y mayormente ignoradas, siguieron una línea de continuidad en Europa que puede rastrearse, en el siglo XIX, a los textos de Charles de Fourier y Henri Saint-Simon en la corriente que posteriormente se nombraría socialismo utópico. Tanto ellos como sus seguidores enunciarían los contenidos esenciales del feminismo como reivindicación, con igualdad de derechos en lo familiar, político y social (Pérez Garzón 2012, 72). Es, de hecho, a Charles de Fourier a quien se le atribuye el primer uso de la palabra “feminismo”. No obstante, ésta procede de los textos de medicina francesa, donde se usaba para hacer referencia a características poco masculinas en los hombres. Por su parte, fue el escritor Alejandro Dumas quien la usó inicialmente para criticar a los grupos de mujeres que pedían igualdad de derechos (Pérez Garzón 2012, 75).

Tanto los socialistas utópicos, como los socialistas científicos (Marx y Engels), plantearían la necesidad de igualdad entre hombres y mujeres en la construcción de una

sociedad verdaderamente justa. De allí abrevarían los proyectos socialistas del siglo XX, que incluirían en sus programas políticos algunas reivindicaciones, como la plena ciudadanía, el derecho a la interrupción del embarazo, planificación familiar, igualdad de salarios, bajas por maternidad y guarderías y asistencia social infantil. Más allá de los movimientos políticos y sociales, el ritmo mismo del capitalismo industrial representaría un avance para la igualdad de las mujeres, pues su desarrollo, aunado a las constantes guerras y particularmente la Primera Guerra Mundial forzaría, en los países capitalistas, el ingreso de amplios grupos femeninos al sector económico remunerado, particularmente en la agricultura, o como mano de obra no especializada en fábricas y talleres; pero también en el ámbito de la enfermería y la educación. Ambos, sectores abandonados por los hombres que partirían a los frentes de batalla.

A pesar de los periodos irregulares de tiempo, suele dividirse el feminismo en tres oleadas históricas. La primera se delinea desde el periodo ilustrado, ya relatado en párrafos anteriores, hasta los esfuerzos de las sufragistas, principalmente estadounidenses e inglesas, que a lo largo del siglo XIX exigieron el derecho al voto, entre otras reivindicaciones sociales y políticas para las mujeres. En este sentido será de gran relevancia el Manifiesto de Seneca Falls, resultado de la convención con el mismo nombre, celebrada en Nueva York en 1848 y organizada por Lucrecia Mott y Elizabeth Caddy Stanton. En ésta se denunciaron las restricciones, principalmente políticas a las que estaban sometidas las mujeres en aquel país (Pérez Garzón 2012, 95). Esta ola feminista estará especialmente caracterizada por las demandas políticas y de derechos civiles de sus integrantes, que se extendieron por el mundo –aunque particularmente en los países

desarrollados—a grado tal que, para principios del siglo XX, el sufragio femenino era una realidad en casi todos los países occidentales (Pérez Garzón 2012, 101).

El periodo entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, si bien no fue de lucha feminista beligerante, destaca por los grandes cambios sociales que dieron lugar a transformaciones en la vida de las mujeres. El ingreso al mercado laboral, el aumento en la capacidad de consumo y educación en países occidentales como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, sentaron las bases para el nacimiento de una nueva generación de mujeres que, como Margaret Randall, estaban poco conformes con lo que la sociedad les otorgaba. Con el antecedente de madres incorporadas a la fuerza laboral y habiendo gozado del privilegio de acceder a una mejor educación y a su vez no sufrir los estragos de las guerras mundiales, estas mujeres conformarían los nuevos movimientos feministas que, un par de décadas más tarde, pelearían por abrir espacios en la sociedad que anteriormente no eran destinados para ellas (Michel 1983, 136).

Tras la apabullante victoria de los países aliados sobre los del eje, lo que significó el final de la Segunda Guerra Mundial, sobrevino una reorganización mundial de los poderes estatales, ahora acomodados en torno a dos principales potencias y fundados sobre los dos sistemas económico-políticos que derrotaron al fascismo. Por un lado, la Unión Soviética enarbolaba el comunismo como sistema social, político y económico para entonces liderado por Iósif Stalin. Estados Unidos, por su parte, se establecería con la victoria como el país capitalista más poderoso del mundo y buscaría ampliar su influencia más allá de su esfera tradicional centrada en Latinoamérica. La rivalidad política y económica entre ambas potencias daría lugar al periodo conocido como Guerra Fría durante el cual, por medio de

estrategias ya conocidas, pero también de otras novedosas, entre ellas, los usos y la promoción del arte, ambas potencias buscaron consolidar su poderío.

En el campo artístico y cultural, Estados Unidos abandonaría el mecenazgo que practicó durante el periodo del *New Deal* para adaptarse a una estrategia menos evidente, pero irónicamente mucho más intrusiva. Desde 1941, con la creación de la Oficina de Servicios Estratégicos (SSO) y posteriormente con la Agencia Central de Inteligencia (CIA), el gobierno federal invirtió grandes recursos en un programa de propaganda cultural cuyo objetivo principal fue “[...]apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación por el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con el ‘concepto americano’” (Stonor Saunders 2001, 13).

Más que una distancia entre el arte y las políticas de Estado, esto representó un cambio en el paradigma político-económico en Estados Unidos, incluyendo su relación con el arte, y su involucramiento indirecto a través de becas, bienales, galerías, fundaciones, iniciativa privada, entre otros. En términos simbólicos, sin embargo, las instituciones estatales dejaron de fungir como órganos legitimadores de la producción artística, o de los propios sujetos dentro del campo y fue entonces el mercado quien fungió ese rol a través de nuevas instituciones, como fundaciones, becas o bienales, en las que la familia Rockefeller y sus instituciones había sido pionera.

En lo que concierne a la producción artística y visual, el nuevo “concepto americano” blandía nociones abstractas como la de “libertad”, que buscaban distanciar la obra de arte de todo compromiso político y centrarse en la experiencia individual y la autorreferencia como expresiones formales. Paulatinamente, la desconfianza que las

corrientes abstractas y conceptuales suscitaban entre los promotores artísticos del gobierno se transformó en un abierto entusiasmo que subvencionó, subrepticamente, exposiciones y giras en las que se asimiló a estos artistas como imagen protagónica de la nueva retórica anticomunista de Estados Unidos (Stonor Saunders 2001, 39). De este modo, la corriente del expresionismo abstracto, que una década antes había sido marginal dentro del campo, se consolidó como hegemónica con el disimulado respaldo tanto del Estado, como del mercado.

Visto desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, esta corriente, desde su campo, no sólo rechaza las condiciones propias de producción de la obra en cuanto al mercado y el gran público —representado por el mecenazgo estatal— sino que va más allá, proponiendo un rechazo a nivel estético que niega la forma misma de la obra, y con ello, su relación directa con la realidad; esto último representa la consolidación de la lógica del doble rechazo que sólo podía darse desde la plástica, que puede negar el lenguaje mismo de su campo de producción de un modo casi imposible para la literatura y otras expresiones, convirtiéndose así en un significante vacío, abierto a interpretaciones ajenas a cualquier implicación política, histórica, económica, o social, con su contexto de producción.

Más allá de esta guerra encubierta desplegada en el ámbito cultural, una guerra no tan discreta se libraba en el terreno político y social al interior del país. Desde 1950, el senador Joseph McCarthy, cobijado por el gobierno de Harry S. Truman, desplegó una estrategia de persecución, espionaje, denuncias, juicios e incluso extradiciones hacia toda persona que se sospechara comunista. Las pesquisas policiacas, encarcelamientos y listas negras forzaron a artistas e intelectuales, entre otros, a permanecer, por lo menos públicamente, al margen de toda orientación social o política (Goldman 2008, 62). No

resulta casualidad, entonces, que ambas políticas estatales coincidieran en el enorme auge del anteriormente despreciado expresionismo abstracto y, en general, de las formas menos figurativas de la expresión visual.

Claro ejemplo del éxito de esta amalgama sería la exposición de “pintura no objetual” llevada a cabo en el Museo Guggenheim en el verano de 1950. Ésta fue la primera exposición bajo patrocinio gubernamental del expresionismo abstracto, también conocido como Escuela de Nueva York. Tal era el esfuerzo gubernamental por conseguir adeptos entre los grandes públicos estadounidenses, que llevó a cabo una serie de conferencias que presentaban las “ideas fundamentales del arte moderno” y guiaban a los asistentes a través de una línea de continuidad que rastreaba los orígenes del abstraccionismo en el arte medieval (Stonor Saunders 2001, 4).

El expresionismo abstracto, en este contexto, surgió como un diálogo entre el arte europeo y el nuevo arte estadounidense, influenciado, no obstante, por estéticas surgidas en geografías no hegemónicas y apoyado fuertemente por las nuevas instituciones museísticas y galerías. De acuerdo con Rosemberg, este nuevo estilo iba más allá de otras formas de abstracción propias del arte moderno, y buscaba la extinción del objeto como tal. De este modo, la obra de arte deja de ser un objeto para conformarse como “acto”, inseparable del artista que lo produce y del momento biográfico en el que se crea (Crunden, 1994, 414).

A la postre, este estilo se consolidaría como la primera corriente pictórica estadounidense de alcance global y las calles de Manhattan serían su capital. Así como pintores, de acuerdo con Frances Stonor Saunders, “[...]hubo pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos en la Europa de posguerra cuyos nombres no

estuvieran, de una u otra manera, vinculados con esta empresa encubierta” (Stonor Saunders 2001, 13).

Ello no debe entenderse como un dato superfluo, pues la relevancia que este país cobró en el ámbito cultural durante aquellas décadas es el claro reflejo de la supremacía política y económica que Estados Unidos conseguiría no sólo en Europa, sino también en Latinoamérica. Inevitablemente inserto en la coyuntura histórica de la Guerra Fría, el expresionismo abstracto representó la estética apolítica y autorreferencial que Estados Unidos necesitaba para consolidarse como líder cultural, en oposición al realismo/nacionalismo de la Unión Soviética y de las políticas de izquierda.

Este periodo, sin embargo, debe intentar comprenderse en su complejidad no sólo política, sino social. Si bien el expresionismo abstracto, y su promoción entre los grandes públicos, se vincula con una política estatal soterrada y oportunista, el campo del arte en sí mismo buscó, en sus prácticas, combatir muchos de los estereotipos y limitaciones que el macartismo imponía sobre todo a las generaciones más jóvenes. Para Margaret Randall, como se abordará más adelante, representó un primer acercamiento a un espacio social donde prevalecía la libertad de acción y pensamiento.

Ahora bien, conforme la costa este de Estados Unidos volcaba su atención sobre la vibrante vida cosmopolita que las élites de artistas y escritores imprimían a las calles de Manhattan; en el sur del país las minorías, las clases oprimidas y las mujeres despertaban del letargo de posguerra en pos de demandas de igualdad y reconocimiento de derechos civiles. Después de intensas movilizaciones, a mediados de los años cincuenta, el Tribunal Supremo se vio obligado a eliminar sus políticas separatistas, tanto en la educación como en los espacios públicos, y ello representó el comienzo de una guerra interna, con las

nuevas generaciones mejor educadas que sus padres, por la igualdad para todos los estadounidenses, especialmente mujeres y afrodescendientes (Zinn, 1999, 335).

### *1.III Feminismo y arte abstracto. Entre viajes y encuentros literarios*

Mientras la intensa vida política estadounidense se trasladaba al sur profundo, los movimientos en defensa de los derechos civiles impulsados por la comunidad afroamericana se aliaban con las organizaciones de mujeres, adquiriendo cada vez mayor visibilidad. Las prohibiciones y estereotipos de los que las mujeres se habían visto momentáneamente liberadas durante la guerra cobraron nueva fuerza en un intento por regresarlas a sus hogares. No obstante, este regreso no fue inmediato y tampoco absoluto, las siguientes décadas serían ahora el escenario de una pugna entre la noción instrumental de las mujeres para el sistema productivo, y la noción humana que defendía la igualdad de derechos y condiciones para ambos sexos (Michel 1983, 113).

Por su parte, Margaret Randall también se trasladaba al sur. Al mudarse a Albuquerque, su padre volvió a la universidad y obtuvo un grado que le permitió dedicarse a la enseñanza de instrumentos de cuerda en la escuela pública. Su madre, aunque continuó dedicándose a la escultura, ahora en piedra, al volver a Nuevo México tomó clases de español y se enfocó en la traducción entre este idioma y el inglés. Los últimos años, por influencia de la propia Margaret, tradujo textos del pensador cubano, José Martí. Se trataba ahora de una familia de cosmopolitas y artistas no profesionales, peculiarmente instalados en la pequeña ciudad de Albuquerque (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

Entendiendo el capital, y la distribución social de éste como una fuerza que determina las prácticas sociales y el funcionamiento de una realidad específica al interior de un campo, pero también determinante de prácticas individuales y posibilidades de éxito y consolidación, también al interior del mismo campo (Bourdieu 2000, 131-133), puede comprenderse la experiencia biográfica de Randall a partir de sus posicionamientos dentro del campo, y de los capitales de los que abreva para abrirse paso, de una u otra forma, en su trayectoria personal. De acuerdo con Pierre Bourdieu, los capitales que operan dentro de un campo y de los que hacen uso los sujetos que los detentan pueden dividirse, teóricamente, en capital económico, cultural y social. Se trata, según su perspectiva, de trabajo acumulado, ya sea en forma de materia, o en forma interiorizada (Bourdieu 2000, 130-136).

El capital económico es aquel directamente convertible en dinero. El capital cultural, en su forma interiorizada, puede traducirse en formas de comportamiento, conocimientos, experiencias, entre otras cosas. Su forma objetivada radica en los bienes culturales en posesión de sus dueños; y su última forma, el capital cultural institucionalizado, corresponde a los títulos académicos, diplomas, premios o reconocimientos obtenidos a través de instituciones avaladas por el Estado o por el mercado. Por último, el capital social “[...]está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu 2000, 148). Se trata, pues, de la totalidad de recursos brindados por la pertenencia a un grupo social.

Proveniente de una familia de profesionistas aficionados al arte, se puede inferir que Margaret Randall, si bien no estuviera en posesión de un capital económico de importancia,

abrevara de un capital cultural vasto y probablemente de una ideología adelantada para su época. No resulta extraño que, contrario a la mayoría de las mujeres en su contexto, Randall decidiera estudiar una carrera universitaria y no sólo eso, sino que lo hiciera con la intención de convertirse en escritora. Su capital social, en este sentido, comenzaría a formar una fina y extensa red de relaciones a partir de sus años universitarios. La forma institucionalizada de capital cultural, es decir, el grado académico, no sería parte del repertorio de la escritora, pues abandonaría Albuquerque antes de terminar sus estudios universitarios, al ser empapada por un feminismo en ciernes y una joven búsqueda artística en la poesía del momento (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

El feminismo al que Margaret se acercaba entonces apenas sentaba sus bases en Estados Unidos y comenzaba abrevar de lo que serían, a futuro, sus textos fundamentales: “[...] en los medios ya desde 1952, al ser traducida al inglés la filósofa y escritora Simone de Beauvoir, y en 1963, Betty Friedan alertaba en *The Feminine Mystique* a toda una generación de mujeres (sobre todo blancas) acerca de la necesidad de revisar las mitologías patriarcales (Goldman 2008, 68).”

Como se mencionó anteriormente, las condiciones dadas entre guerras sentaron las bases para una nueva ola del feminismo, llamada tercera ola que, a partir de los años sesenta, se enfocaría, ya no en la demanda de derechos políticos para las mujeres, sino en hacer una crítica a los estándares principalmente culturales, que el estilo de vida americano imponía a las mujeres, por un lado, pero también al vínculo que estas limitaciones guardaban con el sistema capitalista y con otros tipos de opresión, principalmente la racial (Pérez Garzón 2012, 224) . Con Simone de Beauvoir, el feminismo del siglo XX dejó de ser sólo una práctica política, para migrar al terreno de lo teórico. Entró en las aulas

escolares y, desde los textos académicos, las mujeres cuestionaron el origen de su opresión y las formas de liberarse de ella, tanto en lo doméstico, como en la vida pública.

En 1956, junto con las imágenes de la “típica ama de casa”, la revista *Life* publicaba seis páginas ilustradas bajo el título, “Las mujeres mantienen 1/3 de los trabajos”. Las fotografías mostraban mujeres en distintos oficios, no obstante, ninguna de ellas parecía mostrar un trabajo que implicara emoción o creatividad. Se representaban enfermeras en un auditorio, profesoras y mujeres en un coro, pero todas ellas contrastaban con las imágenes coloridas y felices de mujeres con bebés o cocinando (Evans 1979, 11). A pesar del evidente esfuerzo por demostrar la superioridad del estereotipo de feminidad doméstica, el hecho de que una revista tan comercial como *Life* publicara en sus páginas imágenes de mujeres trabajando, refleja los aires de cambio que el país vivía en relación con las mujeres. Las contradicciones y premisas que atribulaban a las mujeres entonces serían de gran importancia para Randall en las siguientes décadas e influirían tanto en sus decisiones de vida, como en su obra.

Como estudiante en la Universidad de Nuevo México, Margaret se rodeó de artistas y escritores cuya influencia propició en ella la necesidad de colocar la producción artística como elemento central de su vida; no obstante, descubriría lo difícil de ello en su condición de mujer. Al mismo tiempo que el feminismo de la tercera ola irrumpía en los espacios artísticos y estudiantiles, Randall se enfrentaba con los condicionamientos que entonces hacían que las mujeres se conformaran con casarse, ser buenas esposas y buenas madres para sus hijos y maridos. En esta encrucijada ya señalada por las feministas de su país, y siendo madre desde temprana edad, Margaret se puso como meta no renunciar a la maternidad, pero tampoco al arte (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

Esta decisión pronto se vio reflejada, tanto en su vida personal, como en los matices de su producción poética y fotográfica, pues ambas trayectorias se articularon con su vida personal.

En 1955, en pleno auge de la Guerra Fría, Margaret Randall viajó al norte de África y a España, país donde permaneció un año trabajando como empleada doméstica a cambio de aprender el idioma. Ésta sería su primera experiencia de migración internacional y acercamiento a otras culturas, práctica que en pocos años se volvería cotidiana. El aprendizaje del idioma español, además, significó en su vida la adquisición un capital cultural del que echó mano en distintas ocasiones. Un año después de su regreso, cuando Jackson Pollock y Willem de Kooning dominaban el campo del expresionismo abstracto en Nueva York, la pintora Elaine de Kooning<sup>3</sup> visitaría el departamento de arte de la Universidad de Nuevo México y, a pesar de ser 18 años mayor que Randall, entablaría con ella una cercana amistad.

En de Kooning encontró, de acuerdo con la propia autora, un prototipo de mujer que trascendía los roles cotidianos de madre y esposa, identificándose con ella como artista. Más significativamente aún: será ella su primer contacto con una serie de capitales artísticos que definirán su trayectoria. Resulta relevante destacar que, aunque Randall no obtuvo un grado de sus estudios por parte de la Universidad de Albuquerque, esta institución le serviría como herramienta en su primer acercamiento al campo del arte estadounidense a partir de su encuentro la pintora. Ese mismo año, Randall la siguió a Nueva York en la búsqueda de nuevas experiencias en el que ella consideraba “[...]el único lugar

---

<sup>3</sup> Brooklyn, 1918-1989. Pintora estadounidense reconocida por sus aportaciones a la corriente del Expresionismo Abstracto, particularmente en el ámbito de los retratos. Su principal influencia fueron las pinturas encontradas en cavernas rupestres. En varias ocasiones retrató a amigos y personajes destacados, entre ellos, un retrato a John F. Kennedy. <http://www.artnet.com/artists/elaine-de-kooning/>

del mundo en el que podía vivir un escritor” (Randall, Recordando El Corno Emplumado 2015, 100).

Randall se vio fascinada rápidamente por los poetas, pintores, y por todo aquello que parecía estar en busca de algo nuevo en la gran metrópoli. “Era una joven franca, un espíritu libre, en la cima de un mundo que estaba convencida de que podía cambiar” (Randall, Recordando El Corno Emplumado 2015, 106). Otra gran influencia para Randall, en aquel momento, fue el también pintor expresionista Milton Resnick. Para ella, fue él quien le transmitió la primera noción de disciplina artística, que con los años ha perfeccionado (Randall 2015).

Margaret Randall encontró en las vanguardias literarias un escape a la censura y a la rígida moral que la opresión macartista había impreso en la cultura popular estadounidense. Para Randall, las vanguardias literarias como el *Beatnik*, *Black Mountain* o *Deep Image*, entre otras, se negaban a asumir las normas y formas de lenguaje impuestas por la sociedad estadounidense, respondiendo en formas irónicas a su hipocresía y rescatando la memoria y la historia (Randall 2015, 106). En este contexto de exaltación individualista y de profundo anhelo de justicia que caracterizó a la contracultura emergida de la Guerra Fría, los nuevos movimientos literarios surgieron en Nueva York, San Francisco y otras grandes ciudades como movimientos vanguardistas, bajo cuya amalgama de cosmopolitismo, realismo crudo y psicoanálisis podían acogerse tanto feministas, como homosexuales, judíos, afrodescendientes, entre otras tantas identidades no hegemónicas en el periodo (Vanspankeren 2010, 37).

Aunque este círculo literario hacía duras críticas a la rigidez moral de la época, se mantenía más indiferente en cuanto a política nacional, e internacional, se trataba. En este

sentido, la escritora reconoce los estragos que las duras políticas de la Guerra Fría dejaron en el arte, y afirma que en un país cuya psique estaba infestada por los prejuicios y la violencia del macartismo, “[...]se suponía que el arte no debía reflejar las llamadas preocupaciones políticas. El mito de la imparcialidad, que durante largo tiempo había mantenido a raya a los periodistas, ahora controlaba también a los escritores y artistas” (Randall 2015, 106).

Las instituciones oficiales regulaban las publicaciones premiando sólo a aquellas que se mantenían en el ámbito inocuo de la literatura más tradicional y deteniendo en las aduanas cualquier escrito que pareciera “pornográfico”. La sociedad estadounidense, complacida con la abundancia de la posguerra, replicaba la tecnocracia e hipocresía de su propio gobierno (Randall 2015, 105).

A pesar de que frecuentemente se le asocia con el movimiento *Beat*, por ser más próximo a su generación, Margaret afirma que tuvo más afinidad con el *Black Mountain*, incluso señala como una de sus primeras influencias en el campo literario al poeta William Carlos Williams, precursor de este movimiento (Randall 2016). Esta aseveración tiene bastante lógica, si se considera que Elaine de Kooning fungió como profesora en el ámbito de la plástica dentro de ese grupo de artistas. En este sentido, el incipiente capital social que Randall formó con de Kooning pudo servirle como vínculo al pasar, del campo de las artes visuales, al de la literatura, en el que ella tenía mayor interés.

En su opinión, lo más valioso del *Black Mountain* fue su lenguaje frugal y directo y “[...]su interés por las cosas más simples de la vida”, en especial la convicción de que “[...]nada es no poético” o inadecuado para crear poesía. Este tipo de perspectiva, posiblemente, sea la que ha permitido la versatilidad artística y temática que, como se verá

más adelante, ha definido la carrera de Randall. Entre otros exponentes de este movimiento, también se vio influenciada por Robert Creely, con quien mantuvo una larga amistad, y por el poeta Joel Openheimer, quien fue el padre de su primer hijo. Aunque decidieron no contraer matrimonio, para Randall, su mutua conexión fue siempre fuerte (Randall 2016).

El desequilibrio entre su capital económico y el capital cultural adquirido de su familia y complementado con su educación universitaria llevó a Randall, en principio, a emplearse como mesera y anfitriona de galería para sostenerse en Nueva York. Poco tiempo después comenzó a trabajar como asistente de Nancy McDonald en *Spanish Refugee Aid*, una organización dirigida por Hanna Arendt y Dwight McDonald dedicada a brindar ayuda a las personas exiliadas por la Guerra Civil Española. Este periodo, aunque corto, resulta crucial para entender la trayectoria de Randall, pues implicó la ampliación de su capital social, ahora volcado hacia el campo del activismo en torno a causas políticas, en este caso el republicanismo español. Recordando el año que vivió en España, puede considerarse que Randall puso en marcha uno de sus capitales culturales, su conocimiento del idioma español, para desempeñarse en este nuevo campo. Más relevante aún es el nacimiento, a partir de su vínculo con el activismo español, de su conciencia política ya no solamente feminista, que en el futuro jugaría un papel de gran importancia tanto para su producción artística como para su militancia.

Esta etapa, pues, puede verse como un esbozo de la lógica artístico-política de Randall, en la que su capital social se pondrá en juego, para permitirle cierto posicionamiento en el campo tanto artístico, como político, que será coincidente, con todas sus oscilaciones, con sus convicciones. Queda de ver la coincidencia de estos elementos con su producción artística. Desde su propia interpretación biográfica, fue en *Spanish*

*Refugee Aid* donde adquirió mayor conciencia social y la convicción de ayudar a otros sin abandonar su compromiso artístico (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

Para 1961, Margaret era una poeta con una carrera recién comenzada. Tenía dos libros de su autoría *Giant of Tears* y *Ecstasy is a Number*, ambos publicados por editoriales neoyorquinas independientes. El primero, ilustrado por cinco artistas, Elaine de Kooning; Ronald Bladen; Al Held; Robert Mallery y George Sugarman, todos pintores y escultores, vinculados al expresionismo abstracto. El segundo, por su parte, sólo estaría ilustrado por de Kooning. Poco a poco, Randall iba vinculando su capital social con sus trabajos como poeta.

Este tipo de colaboraciones son representativas del cercano vínculo que la escritora mantendría con el campo de las artes visuales, trazando, desde el inicio de su carrera, puentes que relacionaban la producción literaria con la plástica, revelando cierta cercanía entre ambos campos en cuanto a relaciones sociales y espacios en común; entre los que Randall transitaba indistintamente.

Por otro lado, la escritora comenzaba a experimentar un despertar de conciencia política que no sería ajeno en absoluto a su generación. Si bien Randall expresaba gran admiración tanto por el expresionismo abstracto que en principio la llevó a Nueva York, como por las corrientes literarias en las que encontraba un resquicio de libertad para la disidencia en todos los sentidos, el individualismo heredado de la Guerra Fría se había convertido en un elemento inherente a la producción artística estadounidense y, con ello, se volvía insuficiente para los nuevos anhelos de justicia social que se habían ido sembrando en la conciencia de la joven Randall.

Su modesto capital económico, por otro lado, no resultó suficiente para mantener el estilo de vida de los artistas en la ciudad. Nueva York resultaba costosa y hostil para una mujer que no había terminado la universidad y debía mantener sola a su pequeño hijo Gregory, que no cumplía el año de edad. Probablemente influenciada por la oleada de artistas y escritores que en la última década habían viajado a México y formado un amplio círculo artístico internacional, Margaret decidió migrar, imaginando que su vida sería más sencilla al sur de la frontera. En el verano de 1961, ella y su hijo Gregory abordaron un autobús *Greyhound* con destino a la ciudad de México, donde los esperaba un estilo de vida que sin duda le permitía más comodidades con su capital económico y una sociedad más relajada. Contaría con ayuda doméstica para su cuidado y el de su hijo, pero se enfrentaría también una realidad que le plantearía nuevos retos a nivel artístico, político y personal (Randall, Recordando El Corno Emplumado 2015).

### *Conclusiones*

El siglo XX reorganizó el mundo en todos los sentidos posibles. El desarrollo industrial capitalista que tuvo lugar en el siglo anterior derivó en profundas transformaciones de los espacios y las relaciones sociales y, más importante aún, del universo de los significados que, durante aquel siglo, cobró una importancia fundamental en la consolidación de los proyectos políticos nacionales e internacionales. Esta vorágine de transformaciones colocó a Estados Unidos, después de dos guerras mundiales, como uno de los países económica y políticamente más poderosos del mundo. Este país paulatinamente se convirtió, también, en una potencia cultural que albergó a una de las mayores capitales del arte en el mundo.

Margaret Randall desarrolló su primera juventud durante un periodo particular de transformaciones en el campo del arte a nivel internacional en el que los lenguajes se

trastocaron y las formas hegemónicas de periodos anteriores fueron desafiadas y rearticuladas. La vanguardia plástica y literaria, cada vez más distante de la representación formal de su realidad inmediata, se desentendió de los procesos políticos que le rodeaban, pero también de las ataduras socioculturales impuestas por los gobiernos del momento. A través de la pintura y la poesía, pero también de la experimentación sexual y psicodélica, estos jóvenes se colocaron al margen de los estándares de la sociedad norteamericana y sentaron las bases para que las nuevas generaciones se liberaran por completo de sus ataduras moralistas.

Randall incursionó en este campo desplegando sus escasos capitales, específicamente, su capital cultural, con el acercamiento al arte desde su educación familiar y, por otro lado, su incipiente capital social, cuyo primer vínculo podría considerarse Elaine de Kooning. Al mismo tiempo se acercó también a las nuevas formas de activismo social y adquirió un primer compromiso, vinculado particularmente con los derechos de las mujeres y las luchas occidentales por la igualdad social.

Si bien se encontraba en un espacio privilegiado al estar relacionada con una de las principales capitales culturales del periodo —Nueva York—Randall se valió de todos sus recursos para tejer nuevas redes y posicionarse, aunque incipientemente, en un espacio específico del campo literario estadounidense. El espíritu liberal y rebelde de la vanguardia pronto contagió a la naciente escritora que, poco a poco, se colocó en un espectro particular del campo del arte, el de aquellos que rechazaron el sueño americano y se refugiaron en prácticas disidentes, ajenas al moralismo del periodo y políticamente ambiguas. De ellos Margaret adquiriría sus primeras herramientas no sólo literarias, sino críticas.

Su origen de clase, sin embargo, al provenir de una familia de trabajadores, la empujó a emplearse en otros espacios y, a partir de ellos, extender y dirigir sus herramientas hacia el activismo político.

Finalmente, la adquisición de esta conciencia crítica, junto con su condición de clase, se articularían con una más, su condición como mujer y joven madre, para empujarla a unirse a las olas de jóvenes artistas que migraban al sur, especialmente a México, en la búsqueda de un paraíso perdido, un oasis de libertad intelectual y económica en el que el arte y la creatividad fluyeran sin restricciones. Si bien la realidad mexicana difería de las ilusiones extranjeras, Randall encontró en el sur un espacio de libertad creativa que además interpeló sus curiosidades políticas. Como se revisará en el próximo capítulo, México representará, en para Margaret una coyuntura biográfica y política que definirá el resto de su trayectoria como artista.

## II. El México revuelto de los años sesenta. Arte y política en el mismo campo

Como buena parte del flujo entre los círculos artísticos y académicos estadounidenses de la década, Margaret Randall emprendió un viaje sólo de ida, desde Nueva York hasta la ciudad de México, en la búsqueda de las fantasías de libertad y experimentación que la literatura *beat* prometía. En este capítulo se pretende entender el contexto del campo literario y artístico mexicano en su imbricación con la trayectoria artístico política de la autora. Además de ofrecer un análisis histórico, se busca delinear la biografía de Randall a partir sus capitales culturales, sociales y económicos y la manera en la que éstos se ponen en juego para dirigir sus posicionamientos en un campo literario fuertemente confrontado por posturas tanto políticas como estéticas.

### *II.1 Ciudad de México. Oasis artístico y cultural para una poeta en ciernes*

El contexto mexicano durante los sesenta no estaba menos agitado que el estadounidense, ni en el ámbito político, ni en el cultural. Apenas unos años antes, en 1950, el movimiento de mujeres sufragistas, junto con la derecha mexicana, habían conseguido el voto femenino después de una lucha que duró varias décadas. La presidencia de Adolfo López Mateos había comenzado en 1958 y terminaría en 1964, tres años después de la llegada de Margaret Randall a México. Su política, en principio conciliadora entre sectores antagónicos de la población, pronto demostró actitudes hostiles hacia los movimientos sociales democráticos como el de los trabajadores ferrocarrileros, a quienes reprimió duramente en septiembre de 1959. Rubén Jaramillo, líder campesino con gran influencia en occidente mexicano, sería también víctima de aquel gobierno, y moriría a manos de las fuerzas federales en mayo de 1962 (Reyna y Trejo Delarbre 1988, 93).

La revolución cubana de 1959, por su parte, había causado gran impresión entre los sectores más radicales de la izquierda mexicana, propiciando su reagrupación. La política exterior, de carácter progresista, del gobierno de López Mateos, contraria a la que aplicaba para su propio país, dio pie a distintas manifestaciones de solidaridad hacia el pueblo cubano, y las agresiones del gobierno estadounidense hacia aquel pequeño país caribeño, como el ataque a Bahía de Cochinos, recibieron la condena de amplias esferas de la población mexicana (Reyna, 1988, 162).

En el contexto ya mencionado de la Guerra Fría, la revolución cubana planteaba nuevas condiciones para la relación entre Latinoamérica y Estados Unidos. A través de instituciones como la Agencia Central de Inteligencia (CIA), o el Instituto Americano para el Desarrollo del Sindicalismo Libre, este último, por medio de golpes de Estado y procedimientos de presión militar, financiera, diplomática y sindical, se involucró en las políticas internas de la región con la intención de impedir un devenir político estatal semejante al caso cubano (Fernández Christlieb, 1985, 31). La lógica institucional de nuestro país, a diferencia de otros, hizo innecesarias las intervenciones estadounidenses abruptas, lo que no significa que no tuviera injerencia en las políticas que durante estos años permitieron la industrialización económica y los privilegios a las grandes inversiones estadounidenses a costa de los sectores más empobrecidos del país.

En el campo del arte, la corriente abstraccionista extendía su influencia en suelo nacional, tal vez como respuesta a la larga tradición muralista, que comenzaba a mostrar su desgaste; pero también a consecuencia de la enorme influencia que Estados Unidos y su industria cultural ejercieron en este periodo hacia sus países de influencia. El campo artístico mexicano, tantos años cobijado en su base por el nacionalismo estatal sucumbía

ante la inminencia de un campo más permeado por el mercado y las vanguardias internacionales. Los nuevos modelos económicos, conjuntamente, hicieron proliferar las galerías privadas, especialmente en la ciudad de México, sumándose a las instituciones públicas en la labor de difusión y comercio del arte local (Álvarez octubre-diciembre 2003).

A los 25 años y recién llegada a un país que ostentaba una pujante vida tanto artística como política, Margaret Randall parece haber quedado impresionada por cada detalle de la historia, cultura y, sobre todo, la literatura que circulaba al sur del Río Bravo. Para ella no había términos medios. En sus comparaciones, México era un país donde la libertad artística permitía una línea de continuidad histórica en sus procesos creativos. Las culturas antiguas tenían una presencia esencial en la vida contemporánea del país y la línea que dividía el pasado de la antigua Tenochtitlán de la moderna ciudad de México era finísima (Randall, Recordando El Corno Emplumado 2015, 107).

A pesar de la influencia de las corrientes plásticas estadounidenses, que a su vez abrevaban de las vanguardias en Europa, en términos literarios, de acuerdo con Randall, México entablaba un diálogo con su propio continente, no sólo con los escritores contemporáneos, sino también con los nativos. En este sentido, observaba un campo literario que, ciertamente, solía establecer sus vínculos con Iberoamérica —particularmente como parte del auge o *boom* latinoamericano—y con su propia historia.

Si las instituciones norteamericanas le merecían el desprecio por su acartonamiento y su represión ante cualquier tipo de disidencia no solamente política, sino social, Margaret no hace otra cosa sino mostrar sorpresa ante la generosidad con la que las agencias gubernamentales mexicanas como Bellas Artes, la Secretaría de Educación, e incluso la

Presidencia, contribuían al impulso de los proyectos artísticos de las nuevas generaciones de escritores, poetas y pintores (Randall, Recordando El Corno Emplumado 2015).

Desde los años cincuenta, el campo literario mexicano había emprendido un proceso de rearticulación, especialmente estilística, que coincidía en ritmo y cualidades con los cambios experimentados por el resto de la sociedad. Las grandes migraciones de campesinos hacia las ciudades y los procesos de industrialización impulsados desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-46) habían ido modelando una nueva colectividad urbana que confluía principalmente en ciudad de México (Gallego Cuiñas 2011, 240).

De esta polifonía y su combinación con el cosmopolitismo característico de la urbe, nacieron nuevas formas de producción narrativa que hicieron coincidir los temas tradicionales de literatura mexicana –como el indigenismo y la revolución— con nuevas formas de expresión lingüística surgidas del contacto con los grandes escritores europeos y estadounidenses del momento (Salvador 2011, 11). Grandes obras maestras de la literatura contemporánea salieron a la luz mientras Margaret habitaba nuestro país. Con autores como Carlos Fuentes, Elena Garro, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Rosario Castellanos, entre otros, germinó una nueva literatura que no sólo se volvió emblema de las letras mexicanas, sino de Latinoamérica en general, en este cercano diálogo con el sur continental, que ya señalaba Randall.

La ciudad de México, que acogió a Margaret por ocho años, representó para ella un mosaico colorido de artistas de todo tipo y de todos los países. Las políticas migratorias de puertas abiertas para refugiados y exiliados habían contribuido a crear un cosmopolitismo peculiar que hizo confluír en el mismo lugar a grandes personajes como el militante

comunista de origen cubano, Julio Antonio Mella, la pintora surrealista Leonora Carrington, o los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti. También sería el hogar del pintor rupturista Matías Goeritz, e incluso por un tiempo de Erich Fromm, quien, aunque residía en Morelos, pasaba gran parte de su tiempo en las calles de la Ciudad de México (Randall 2015, 101). Las calles del centro de la ciudad de México se convirtieron en el espacio físico donde confluyeron gran parte de las élites artísticas e intelectuales que conformaban tanto el campo literario, como periodístico y plástico no sólo mexicano, sino de las vanguardias internacionales.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, existen factores, como la contemporaneidad en términos cronológicos, o la unidad espacial –compartir puntos de reunión y espacios específicos—o incluso la exposición a los mismos mensajes, o referencias estéticas comunes, que dan lugar a la conformación, más allá de la autonomía de cada campo artístico específico, de una problemática común, o un espacio de posibles donde pueden concurrir diferentes campos. El autor señala el papel que en esto tienen las estructuras del Estado, que promueven la centralización cultural en torno a una capital o espacio específico, a la vez que impulsan cierta especialización por campos, o una jerarquización entre los mismos. En el caso mexicano, las políticas culturales, impulsadas desde el Estado, así como la política exterior que permitió el exilio de una importante cantidad de artistas e intelectuales europeos, llevaron a la concentración de grandes capitales del campo de las artes, en las calles centrales de la ciudad de México (Bourdieu 1995, 300).

En este sentido, la experiencia de Randall no dista de la de tantos artistas y escritores que encontraron en México un refugio para su producción creativa. Para Cuauhtémoc Medina, el hecho de que México operara como el imaginario más cercano en

torno a “lo otro” hizo que, desde la generación *Beat*, el país “fuera receptáculo de las fantasías de escape de Norteamérica” (Debroise y Medina 2014, 92). Como mujer blanca y estadounidense, es probable que Margaret, pese a su propia postura, fuera recibida dentro de un ambiente que no correspondía a la mayor parte de la población mexicana. Un círculo de artistas, en su mayoría extranjeros, con ingresos o rentas suficientes para pagarse una vida cómoda, incluso lujos, auspiciados por un gobierno que, como la propia Margaret relata, promovía su actividad a través de becas, fideicomisos, o incluso subsidios personales directos. Este privilegio fue compartido por gran cantidad de artistas y escritores tanto mexicanos como extranjeros, que vivieron en México en una especie de idilio creativo que, no obstante, poco a poco iría rompiendo su pacto en las siguientes décadas.

Cuando Randall llegó al país, el campo artístico mexicano se encontraba dividido de una manera parecida a como lo había hecho en Estados Unidos una década antes; por lo menos en el sentido formal. Durante los últimos años se había ido forjando una nueva generación de artistas que se alejaban no solamente del estilo pictórico tradicional mexicano —el muralismo— sino especialmente de su posición política comprometida con las causas sociales; optando entonces por una expresión estética apolítica y formalmente abstracta en la mayoría de los casos, aunque algunos de ellos experimentaran con distintas técnicas y estilos.

Más que una corriente uniforme, los rupturistas se identificaron por su crítica al muralismo y a la cercanía que éste mantenía con las instituciones gubernamentales. La proliferación de galerías y corredores de arte, particularmente en la ciudad de México, permitió su vinculación con la iniciativa privada a través de bienales y concursos. Estas nuevas expresiones estrecharon también sus vínculos con el mercado internacional,

especialmente estadounidense (Fuente Adrián 2018, 37-58). Desde la década de los cincuenta, hasta los años setenta, la constante disputa por espacios y discursos generaría un ambiente agitado y controvertido dentro de la ya exaltada atmósfera mexicana a la que Margaret llegaría y a la que rápidamente se incorporaría como escritora.

Para Randall, México la rescató del tedio poético que le hubiera implicado quedarse a estudiar en Nuevo México, bajo las normativas tácitas impuestas por el contexto institucional estadounidense; pero el país también le ofreció un panorama más amplio que el que le había dado Nueva York. Si bien estuvo influida por las letras del *Beat* y el *Black Mountain*, nunca se sintió parte de estos movimientos. En cambio, México abrió, desde su perspectiva, sus horizontes creativos y personales (Randall 2015, 107). Más allá de su interpretación personal, es cierto que, con su viaje a Nueva York, Randall comenzó una trayectoria de migraciones que fueron ampliando, cada vez más, sus capitales sociales. Con ello su capital cultural y sus experiencias estéticas alcanzarían un mayor repertorio, influenciado por el contacto con culturas diversas y vanguardias de todo el mundo.

### ***II.I.I. MARGARET RANDALL. INCURSIONES POÉTICAS***

Si bien no es el objetivo de este texto realizar un análisis lingüístico, ni literario de la poesía de Margaret Randall, se propone, en estas líneas, revisar tres de sus obras, escritas durante su estancia en el país y publicadas en *El Corno Emplumado*. Por un lado, se presenta la obra *The joining of the sign*, (**Imagen 1**) que fuera publicada en enero de 1962, para *El corno emplumado 1*, primer número de la revista que ella misma editaba. Por otro, se presenta el último poema de su autoría publicado en la misma revista, en *El Corno Emplumado 30*, (**Imagen 2**) penúltimo número de la publicación y presentado con el nombre de *Titles*.

A grandes rasgos pueden señalarse algunas diferencias. *Joining of the sign*, comienza con un desafío a las reglas de la gramática, renunciando a las mayúsculas al inicio del texto. Por otro lado, su métrica parece más rígida y el texto completo se encuentra dividido en estrofas, cuatro en total. Repitiendo palabras, o separando sus letras, Randall parece buscar una melodía, más que un sentido concreto en su redacción. Aunque abstracto, el poema hace alusión a la unión en torno a elementos naturales como la lluvia y el sol, a lo que se agrega cierta carga erótica respecto a la unión de la lengua con la piel.

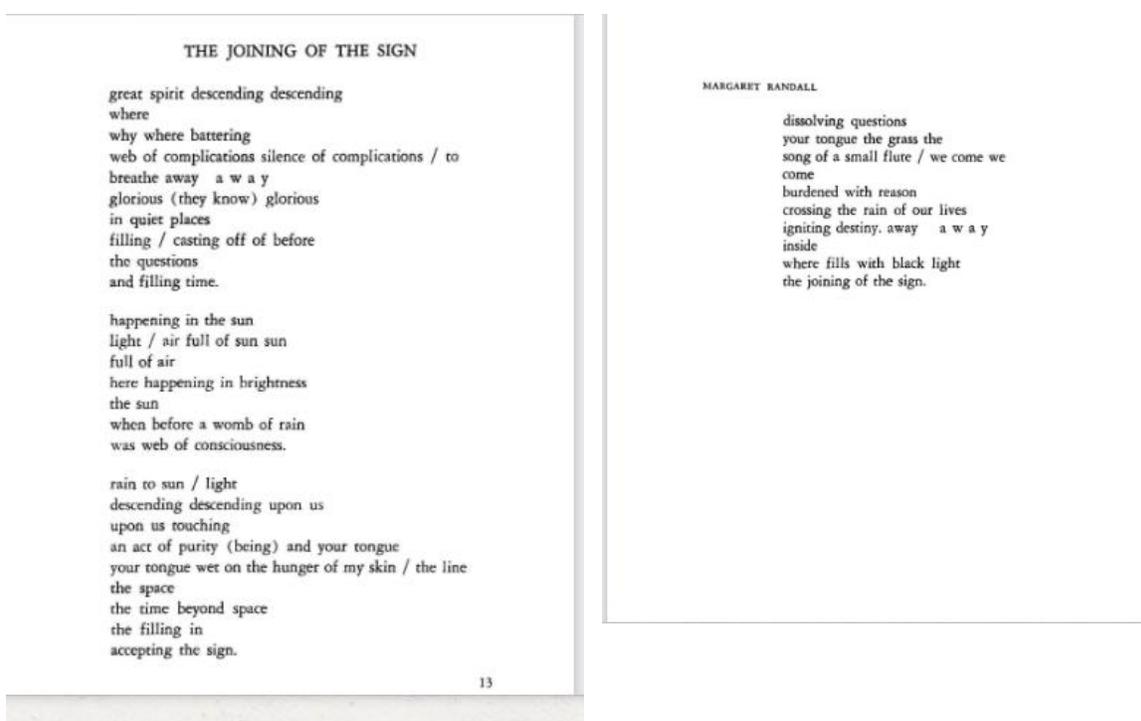
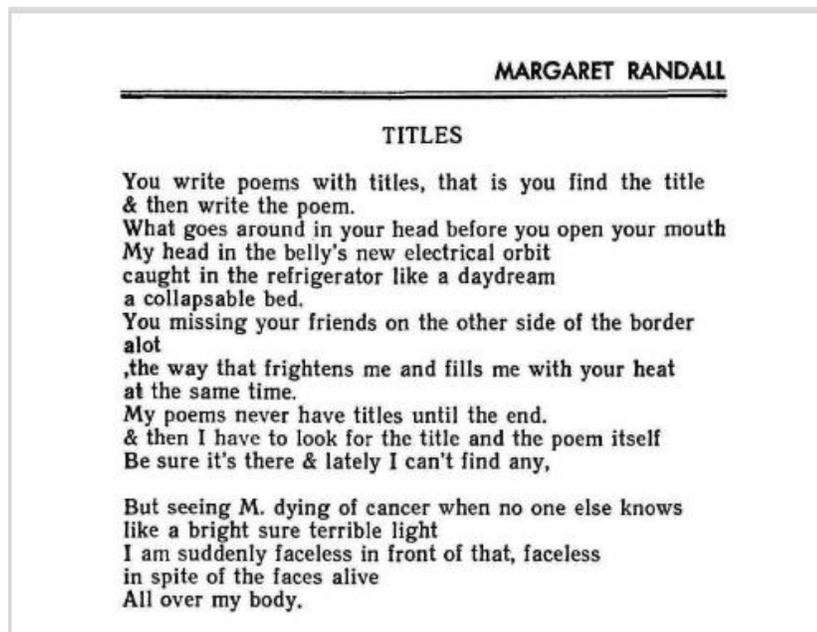


Imagen 1. Margaret Randall "The Joining of the Sign", *El Corno Emplumado 1*, 1962.

*Titles*, por su parte, en estructura de prosa, resulta más concreto. Se trata de 18 líneas organizadas en dos párrafos que reflexionan en torno al propio proceso de escritura. Sobre la conformación de los títulos y cuerpo de su poesía y, por otro lado, sobre el cáncer y la muerte. Ambos parecen ejercicios bastante lúdicos en torno al lenguaje, autorreferenciales

y con un tono un tanto intimista. A pesar de la distancia entre uno y otro, el estilo de Randall parece bien definido.



*Imagen 2. Margaret Randall. "Titles" El Corno Emplumado 30, 1969*

Conviene ahora revisar un texto más, de *El corno Emplumado 15*, que rompe con el esquema de ambos poemas previos. Se trata de un texto titulado *Unside*, (Imagen 3) donde, sin ningún intento de rima, Randall narra un encuentro, de auto a auto, con una pareja que parece pelear. Relata, de manera más o menos suelta, el repentino interés que le despiertan y el gran deseo que alberga por que la mujer huya de aquel “vulgar, galán, macho”. Si bien los textos anteriores dejaban ver la constante búsqueda expresiva de la autora, éste refleja su temprano compromiso con las mujeres. En la misma redacción hace mención a Vietnam, el Papa y el ejército de los Estados Unidos. En este sentido, resulta claro que la obra literaria de Randall funge como un paralelo de su trayectoria biográfica y, si bien sus

poemas reflejan con mayor vivacidad su inquietud artística, son sus narrativas donde deja ver sus inquietudes políticas y sociales.

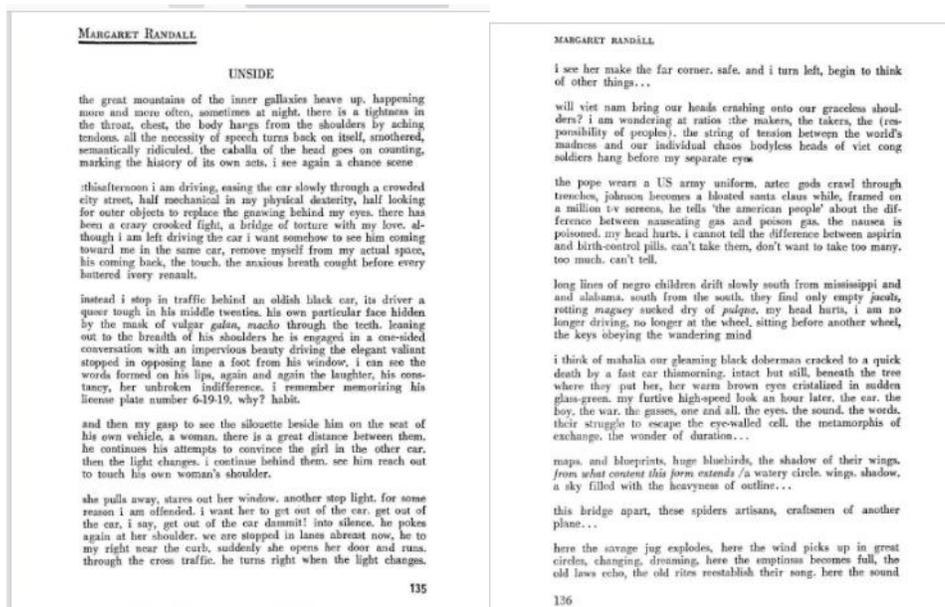


Imagen 3. Margaret Randall, "Unside", *El Corno Emplumado* 15, 1965.

## II.II El Corno Emplumado. Un puente entre escritores

En nuestro país, Randall se sumaría a una generación no sólo de escritores, sino de artistas en general que, aunque en su seno resultaba profundamente diversa, tanto en perspectiva política, como en trayectorias de vida, gozaba de la libertad creativa resultante de tal hibridación cultural, y también de la relativa soltura con la que el gobierno mexicano, en su papel todavía de mecenas, apoyaba al arte y a la cultura. Randall relata que, por aquellos años, el departamento del poeta estadounidense Phillip Lamantia, en la colonia Cuauhtémoc, se convirtió en el centro de reunión de poetas jóvenes de distintos orígenes

como Ernesto Cardenal<sup>4</sup>, Raquel Jodorowsky, Harvey Wollin, Juan Bañuelos, Sergio Mondragón<sup>5</sup>. Además de representar uno de tantos espacios físicos donde se gestaron espacios sociales emblemáticos para ciertos campos, aquel departamento sería el lugar de la génesis de lo que hasta ahora ha sido el proyecto más emblemático de Margaret Randall (Randall 2016).

En un ambiente tan energético como multicultural, menciona Randall, se hizo evidente la honda grieta lingüística que alejaba a unos poetas de otros e impedía la cabal comprensión de lo que se compartía. Si bien la literatura mexicana mantenía un diálogo abierto e inquieto con sus contemporáneos en Latinoamérica, e incluso con la producción europea, es verdad que, a diferencia de lo que ocurría con las artes visuales, los vínculos con poetas y escritores estadounidenses apenas comenzaban a crearse. Precisamente en torno a agentes vinculantes como Margaret Randall, entre otros escritores estadounidenses que comenzaron a crear un círculo literario internacional, se generó una corriente que Valeria Manzano señala como *Interamericanista* (Manzano 2017).

El grupo de escritores en este círculo, al ser en gran parte estadounidenses residiendo en América Latina, estaban fuertemente influenciados por la estética de la literatura *beatnik* y de otras corrientes contraculturales estadounidenses (Manzano 2017, 118). En este contexto, como bien señala Randall, no sólo eran urgentes más y mejores traducciones de la producción literaria contemporánea, sino que era necesario un

---

<sup>4</sup> Poeta nicaragüense. Granada, 1925- Managua 2020. Ordenado sacerdote y colaborador del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Ministro de Cultura de Nicaragua de 1979 a 1987. Fundador de la comunidad de Solentiname e impulsor gran cantidad de políticas públicas y culturales en distintos países. Reconocido mundialmente por su labor social y artística. <https://www.escriitores.org/biografias/1841-cardenal-ernesto>

<sup>5</sup> Poeta mexicano nacido en Morelos en 1935. Editor de revistas culturales como *El Corno Emplumado*, *Japónica*, *Memoranda*, *Revista de Estudios Budistas*, entre otras. Ha sido profesor de literatura en universidades en México y Estados Unidos; corresponsal en Japón para el periódico *Excélsior*; autor de cuatro antologías de poesía y ganador del Premio “Xavier Villaurrutia de escritores para escritores” en 2011. <https://embamex.sre.gob.mx/nicaragua/images/stories/eventos/sergiomondragon.pdf>

entendimiento general del devenir histórico de las corrientes poéticas tanto estadounidenses como latinoamericanas. Las pocas traducciones al inglés de Neruda, Vallejo o Mistral; así como las escasas traducciones al español de Whitman, Williams, o Pound eran, además, malas e inadecuadas (Randall 2016).

La idea de publicar traducciones en un formato bilingüe fue la primera motivación que llevó a Margaret Randall, junto con Sergio Mondragón, a concebir la revista *El Corno Emplumado*. Evidentemente, el papel que Randall jugaría como traductora de poesía estadounidense, doblemente valioso por tener relación con algunos miembros de aquellos círculos de literatura, sería crucial en la consolidación de la revista. De nuevo, su capital cultural como estadounidense hablante del español, al ponerse en juego en el campo literario mexicano, le permitieron acceder a capitales sociales que delinearon sus posicionamientos en el campo. Aunque nunca llegó a ser una revista completamente bilingüe, como soñaron sus creadores, *El corno* tendría alcances mucho mayores en otros sentidos.

La revista fue concebida como un “matrimonio creativo de la cultura de ambos hemisferios” y fue de esta idea de donde obtuvo su nombre. En esa época, afirma Randall, se había puesto de moda el uso de nombres compuestos por palabras sin aparente relación, pero que resultasen llamativos. *El Corno Emplumado* representaba la conjunción de dos elementos emblemáticos; por un lado, el instrumento musical característico del jazz estadounidense, y por el otro, las plumas de Quetzalcóatl (Randall, 2015, 102). Cabe señalar que, si bien el nombre que ha trascendido en la memoria de las revistas literarias, probablemente por su espacio geográfico de mayor influencia, es el que se detenta en

español, durante su tiempo de publicación, la revista hizo honor a su formato bilingüe con el nombre *El Corno Emplumado/ The Plumed Horn*.

Su primer número vio la luz por primera vez en enero de 1962 e incluyó obras de artistas como Ernesto Cardenal, Laurette Sejourné, el poeta español León Felipe, la pintora Leonora Carrington y los pintores abstractos Elaine de Kooning y Milton Rensick, entre otros. La revista se publicaba más o menos cada tres meses, su primer número tuvo cien páginas, pero pronto llegaron a ser casi trescientas. Cada número abría con una nota editorial, o a veces dos, que definían sutilmente el tono que tendría. El tema principal era la poesía, pero también se incluían ensayos, cuentos, manifiestos, reseñas, diarios, tiras cómicas, artes visuales y prácticamente cualquier cosa que sus editores, Randall y Mondragón, consideraran con la calidad suficiente para ser publicado, sin importar afinidades políticas ni artísticas.

En este ánimo de multilingüismo y traducción, hicieron números dedicados exclusivamente a la poesía de un país. De este modo, hubo números enteros sólo para poesía nicaragüense, mexicana, holandesa, india, australiana, finlandesa, colombiana, brasileña, argentina, entre otras. (Randall, 2015). Desde el inicio de *El Corno*, Sergio Mondragón y Margaret Randall buscaron la independencia de su revista. Evitaron ligarse a una corriente específica o a alguna academia, posicionándose así, en un lugar relativamente marginal en el campo literario, pues su intención era generar un espacio que diera cabida a nuevas voces que buscaran la experimentación y la vanguardia. Esta postura coincidía con la de la corriente *interamericanista* que, en palabras de Miguel Grinberg, se propuso “[...] ahogar en ríos de carcajadas toda tentativa de discurso académico, de estatutos con

artículos de I a XXX, de organización petrificadora” (Grinberg, 2010, 15) en (Manzano 2017, 117).

La revista representó en su momento un espacio de encuentro para una amplia parte del campo literario que trascendió las fronteras geográficas, de por sí puestas en jaque en el ambiente multicultural mexicano. Para Bourdieu, la agrupación de autores en torno a una revista tiene por principio rector estrategias semejantes a las que rigen un salón<sup>6</sup> o un movimiento artístico. Una de éstas, posiblemente la principal, sería concentrar el total de capitales de los escritores agrupados, particularmente en forma de capital social. Esto no opera conscientemente en sus organizadores ni agremiados, sino a través de *habitus* o *ethos* en común, que unen a los miembros de, por lo menos, su núcleo (Bourdieu 1995, 405).

En el caso que nos atañe, Randall y Mondragón concentraron a escritores y artistas en general bajo un *ethos* que, semejante a las contraculturas literarias estadounidenses, pretendía posicionarse críticamente ante las sociedades “tecnócratas” y los circuitos mejor acomodados dentro del campo literario. Esta especie de *neohumanismo* buscaba generar lazos de fraternidad bajo las premisas de libertad, empatía, y revolución, pero no desde la noción política de la palabra, sino entendida como una revolución interior, o de las consciencias, ajena a cualquier diferencia política y posicionándose críticamente respecto de la izquierda, como de la derecha (Manzano 2017, 123).

El financiamiento, por otro lado, siempre representó un problema. Con la firme convicción de no convertir a su revista en un objeto de consumo más dentro de la ruindad capitalista que despreciaban, sus editores buscaron el apoyo de las agencias

---

<sup>6</sup> Exposiciones periódicas realizadas en Europa, a partir de 1664, bajo el auspicio de la aristocracia y promoviendo a grupos selectos de pintores, cercanos a la misma. (Cronología de Salones, MUNAL, [www.munal.mx](http://www.munal.mx))

gubernamentales mexicanas. En una visita al escritor y entonces secretario de Relaciones Exteriores, José Gorostiza, ante la mirada perpleja de Margaret y Sergio, éste sacó un billete de mil pesos de una de sus gavetas, y se los dio como un presente para iniciar su proyecto (Randall 2015, 102).

Por desconcertante que esta generosidad resultara para Margaret, México tenía ya en los años sesenta, una larga historia de mecenazgo artístico y cultural. Los gobiernos revolucionarios mexicanos, desde los años treinta, consumaron un largo matrimonio tanto con artistas como con académicos de toda índole en México, particularmente con los sectores de izquierda. José Gorostiza no sería el único escritor a la cabeza de una Secretaría, también lo habían hecho Salvador Novo y Gilberto Owen, entre otros. Pocos años después, Randall y Mondragón descubrirían amargamente que lo que en apariencia parecía un apoyo desinteresado y libre, exigía tácitamente la omisión de cualquier crítica al gobierno en turno.

Por otro lado, en la noción de su propia revista como ajena a las lógicas capitalistas intervienen las interpretaciones planteadas en el capítulo primero de este texto. La oposición entre arte “puro” y arte comercial, en medio de una lógica económica de corte capitalista, como es cualquier campo de actividad en el mismo contexto, genera una contradicción que sólo puede ser desahogada recurriendo a la herencia personal o a las instituciones de Estado para sobrevivir, en este caso, al resguardo de las buenas relaciones con algunos agentes del gobierno mexicano. (Bourdieu 1995, 382).

Por su parte, las copias se vendían de acuerdo a lo que les indicaban que un joven poeta podría pagar en cada país. En la mayoría de los casos esta cantidad no superaba un peso por ejemplar. Aunque tuvieron algunos asistentes, la edición y producción, además de

las traducciones, estuvieron generalmente a cargo solamente de ellos dos. (Randall 2015, 111)

*El Corno* poco a poco fue atrayendo lectores y escritores para los que, de acuerdo con Randall, satisfacía la enorme necesidad de expandir el diálogo y hacer converger en un espacio, aunque fuera de papel, los distintos idiomas, lenguajes y culturas desde donde se hacía la poesía que resistía al *statu quo*, al academicismo y al arte oficialista (Randall 2015, 111). En Latinoamérica, su circulación fue facilitada por los distribuidores del Fondo de Cultura Económica, que llevaban ejemplares para repartir en sus viajes por el continente (Manzano 2017, 122).

*El Corno* representó la convergencia de campos artísticos relativamente más distantes al campo del poder –aunque la propia revista recibía un pequeño financiamiento— y a los estratos más afianzados con el mercado del arte preponderante en el momento. Siendo la correspondencia una de las formas más comunes para establecer vínculos académicos en el momento, el correo de la revista pronto se llenó de cartas y la casa de Margaret y Sergio, de poetas que buscaban trascender las páginas de la revista y propiciar un encuentro en persona. Al pasar de los años, *El Corno* se volvió una especie de institución por la que desfilaron jóvenes poetas en ciernes, que con el tiempo se han consolidado como grandes poetas (Randall 2015, 111).

En febrero de 1964, Randall y Mondragón, junto con Thelma Nava y el argentino Miguel Grinberg, a través del movimiento *Nueva Solidaridad*, auspiciaron, en la ciudad de México, el *Encuentro Interamericano de Poetas*. Éste reunió a artistas de doce países distintos en un ambiente que Margaret describe como eléctrico y muy entusiasta. Más que el inicio de un vínculo entre poetas internacionales, representó el resultado de una larga

relación epistolar entre escritores vinculados al *interamericanismo* señalado en párrafos previos (Manzano 2017).

Sin financiamiento institucional, decenas de escritores llegaron a la ciudad de México con medios propios y, a falta de recursos, se alojaron en las residencias de los poetas del mismo círculo. Por las noches, relata Randall, su departamento se abarrotó de artistas durmiendo en el piso de su sala, y por el día, el Bosque de Chapultepec recibió a los grupos de poetas que realizaron lecturas bajo las estatuas de Don Quijote y Sancho Panza. Los viajes psicodélicos fueron también parte del encuentro. En el ambiente que se vivía en los años sesenta, recuerda Randall, la experimentación con alucinógenos formaba parte de una contracultura que cuestionaba todos los parámetros establecidos por la moral cristiana imperante (Randall 2016).

De acuerdo con Cuauhtémoc Medina, el malestar cultural que cundió en occidente durante los años sesenta y setenta se expresó con especial intensidad en México. La disidencia sexual, la curiosidad psicotrópica, la experimentación espiritual y el cuestionamiento de los límites que imponían las sociedades productivistas confluyeron en una serie de vivencias y episodios artísticos definidos precisamente por su ruptura con las convenciones del centro normativo de la sociedad (Debroise y Medina 2014, 92).

Como la propia Randall advierte, no estaban solos. *El Corno Emplumado* coexistió con proyectos independientes igualmente vanguardistas, como *Pájaro*, *Cascabel* y *Cuento*, en México; *Eco Contemporáneo* y *Airó*, en Argentina, *El Techo de la Ballena*, en Caracas, *Los Tzanticos*, en Quito, entre otros, que fueron parte de la organización de Nueva Solidaridad y asistieron con entusiasmo al encuentro de esta red (Randall 2015, 111).

En este encuentro, si bien primó la crítica cultural a la moral imperante y a la mercantilización del arte en general, se dieron también intentos de diálogo político, ahogados por la voluntad común de no introducir discursos *burocratizantes* en el ambiente de libertad creativa. Aunque no enarbolaron un discurso feminista, la participación de las mujeres, si bien seguía siendo una minoría, significó una diferencia con otros encuentros del periodo. La lista de participantes incluyó diez mujeres, cuatro de ellas sólo eran nombradas en conjunto con sus parejas, entre las seis restantes se encontraban, desde México, Margaret Randall, Thelma Nava, Olga Arias y Margarita Peña. Desde Argentina viajó Irma Cuña y de Chile Raquel Jodosowsky (Manzano 2017, 130).

### ***II.III 1968. Polarización mundial y radicalización personal***

Para finales de la década, el feminismo de la tercera ola inundó con mayores cuestionamientos la escena artística afectando profundamente a Randall, quien inmediatamente encontró cabida a los anhelos que venía planteándose desde una década atrás. El embate de las mujeres que en los países occidentales habían comenzado a exigir derechos estaba llegando a otras partes del mundo y planteaba ahora cuestionamientos frontalmente políticos.

Si bien a principios de los años sesenta, el feminismo era mayoritariamente blanco y planteaba reivindicaciones desde la política liberal, ahora su convivencia con el marxismo, especialmente en Latinoamérica, imbricaba esta defensa con las luchas de clase y de raza que se vivían en todo el continente. La aparición de una literatura feminista, y sus

traducciones, en la forma de periódicos, diarios y libros, facilitó su penetración en amplios contextos sociales (Michel 1983, 124).

El soporte feminista del que Randall se había apropiado indirectamente se formalizó y se hizo consciente; leyó sus primeros textos feministas, traídos de Europa y Estados Unidos. Aquello se convirtió para siempre en un eje fundamental de su vida y, junto con las experiencias latinoamericanas que poco a poco la llevaban a politizar su mirada, comenzó a redirigir sus intereses literarios.

Por otro lado, conforme la década avanzaba, la polarización entre una perspectiva que entendía a la revolución en un sentido amplio, vinculado con el humanismo, los derechos civiles y el pacifismo, concretados en la acción poética, y una perspectiva que relacionaba la revolución con la militancia política como acción en favor de luchas como la cubana, comenzaron lentamente a abrir una brecha inconciliable entre unas y otras esferas del ya dividido campo literario. Poetas como Miguel Grinberg optaron por una aguerrida defensa del ejercicio poético ajeno a cualquier diferencia política, por otro lado, Randall y Mondragón, voceros de *El Corno*, tomaron el camino contrario. De acuerdo con Grinberg, “[habían] sido tan atacados por la zurda, que para demostrarles que están errados se están poniendo decididamente cubanófilos” (Grinberg 2014: 112) en (Manzano 2017, 132).

Estos conflictos que transitaban de lo literario a lo político se vieron reflejados al interior de la propia revista. En enero de 1966, por ejemplo, en la sección de *Cartas a la redacción* (una de las de mayor relevancia en *El Corno*) un intercambio de correspondencia encontró a los poetas estadounidenses Roger Taus y Ted Enslin en una disputa sobre la relación que debía tener el arte con la política. Mientras que Roger Taus urgía a la revista a expresar su rechazo ante el “imperialismo estadounidense”, Ted Enslin consideraba que la

política no debía tener lugar en el arte y la poesía. A esta disputa se sumaría la poeta Denise Levertov, quien propuso delinear la frontera entre política y propaganda (Randall 2015, 105).

Este número 17 de *El Corno*, inicia emblemáticamente con el despliegue en portada de una imagen capturada por el fotoperiodista y militante Rodrigo Moya, que retrata la invasión de República Dominicana, por parte de la Marina estadounidense, en 1965 (**Imagen 4**). Se daba la ocasión de conmemorar el cuarto aniversario de la fundación de la revista y colaboradores frecuentes, como Ernesto Cardenal, Ludovico Silva o Geoffrey Brown enviaron cartas reconociendo la labor de ambos fundadores. La carta de Ted Enslin, en el mismo afán de reconocimiento, afirma que: “Tal vez porque *El Corno* no tiene una línea singular que seguir, ha sobrevivido a un gran número de ‘tendencias’, cualquiera de las cuales pudo haber minado su vitalidad” (Enslin 1966, 167).<sup>7</sup>

Unas líneas después, reconoce tal vitalidad como el elemento central de la revista y simplemente felicita a sus editores. Taus, por su parte, habla de la necesidad de crear una conciencia política y un compromiso revolucionario con un exterior social. Juzga como necesidad la idea de intentar separar al poeta de esas luchas y defender un individualismo burgués que hace de los poetas, unos inútiles. Termina su carta, tal vez a manera de provocación, señalando: “[...]muchas de las cartas y poesía en *El Corno* reflejan estas preocupaciones, dudas, tensiones y luchas. Esto es algo bueno, es parte de por qué *El Corno* es algo tan bueno” (Taus 1966, no. 17, 169-171).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Perhaps because *El Corno* has no single axe to grind it has survived a number of ‘tendencias’ any one of which could have sapped its vitality.”

<sup>8</sup> “[...]so many of the letters and poetry in *el corno* reflects these concerns, doubts, tensions, and struggles. And this is a good thing. It is part of why *el corno* is such a good thing.”

Este tipo de confrontaciones se volverían cada vez más comunes en los espacios artísticos y literarios como síntoma de un periodo de profundos cuestionamientos políticos a raíz, especialmente, de la revolución cubana. Esto llevaría a los miembros del círculo literario a replegarse, al final de la década, en torno a uno u otro extremo del campo. Aquellos más vinculados al campo estadounidense derivarían en corrientes como el *hippismo*, o en ideologías relacionadas con la mezcla entre la reflexión artística y la espiritual. En el espectro más relacionado con la política, los poetas y escritores se acercarían a la izquierda literaria y particularmente a Cuba, ganándose el mote de “cubanófilos” impuesto por Grinberg. Esta relación con la literatura cubana, señala Manzano, podría haber tenido su germen en la invitación extendida a varios miembros de *Nueva Solidaridad*, para participar como jurado en el concurso Casa de las Américas en 1965, un año después del icónico encuentro en México (Manzano 2017, 132).

Este hecho representa tan sólo un atisbo del lugar central que *El Corno Emplumado* tuvo en el desarrollo de los debates que serán clave a lo largo del periodo. La misma revista, con el transcurrir de la década, hizo evidente una toma de postura más vinculada a la izquierda. En el primer número de *El Corno* de 1966, Randall y Mondragón relataron su reciente viaje a Nueva York, donde participaron en una marcha en contra de la guerra de Vietnam e interactuaron con miembros de la organización socialista Panteras Negras (Manzano 2017, 134).

Tarde o temprano, estas divisiones separarán a sus creadores de su camino en común. Para ese momento, Margaret había concebido, junto con Sergio a sus hijas Sarah y Ximena. Si bien ambos eran conscientes de que querían presentar una gama diversa de ideologías políticas y espirituales en la revista, y publicaban tanto a comunistas y

guerrilleros como a sacerdotes y místicos –aunque Grinberg señalaba a ambos como cubanófilos— ella y Sergio fueron moviéndose lentamente en direcciones contrarias. Sergio era muy cercano al budismo y a la ideología *Zen* que en aquel momento estaba en auge como parte de la búsqueda espiritual por la que muchos jóvenes se refugiaron en la cultura de Oriente huyendo del pragmatismo y frivolidad de las sociedades modernas (Randall 2015, 112).

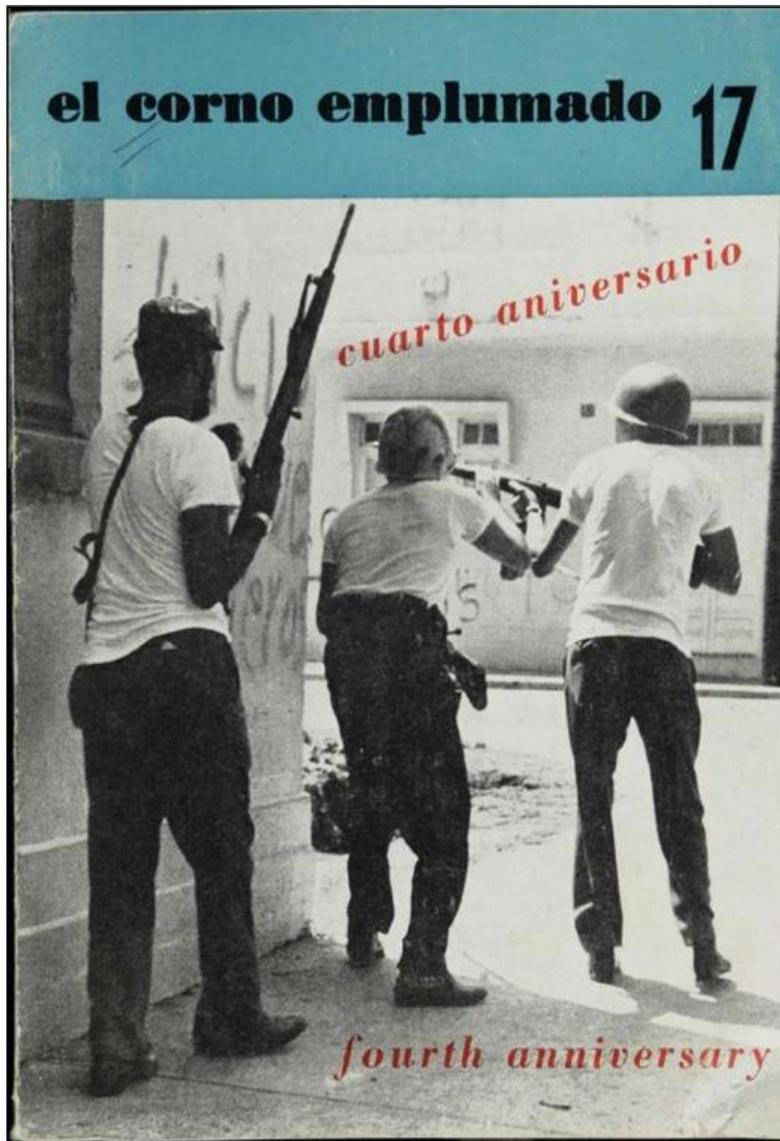


Imagen 4. El Corno Emplumado 17. Enero de 1966 <https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/52>

Probablemente influida por su cercana relación con el poeta y militante Ernesto Cardenal, Randall se sintió cada vez más atraída por la agitación política que estaba viviendo Latinoamérica. Ambos creían que la poesía podía cambiar al mundo, pero mientras Sergio veía en el “hombre nuevo” a un ser humano más espiritual, bondadoso e igualitario, liberado del consumismo y forzosamente pacifista; Randall estaba mirando a

ese ideal que proponía el Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (Randall 2015, 112). La revista, considera Margaret, comenzó a parecer dos publicaciones en una, dos idiomas distintos con dos temáticas que, si bien se tocaban en puntos, parecían correr paralelas.

En 1968, estas nociones paralelas parecen confrontarse, no sólo en el campo literario, sino en la sociedad en general y en distintas latitudes del mundo. Pese a los enormes contrastes, algunos factores convergen para hacer del final de aquella década una etapa agitada en múltiples aspectos. La efervescencia política mostrada por los sectores estudiantiles durante los años sesenta en México no fue la excepción, se produjeron levantamientos en ciudades del mundo tan distantes como Tokio, París, San Francisco, Buenos Aires, Berlín, entre otras (Castillo Troncoso 2012, 13). En nuestro país, los movimientos estudiantiles eran sólo un fragmento de las movilizaciones que distintos sectores —ferrocarrileros, médicos, electricistas—habían impulsado desde el inicio de la década.

En el contexto cultural, apunta Alberto del Castillo, el auge económico de la posguerra, la masificación de la educación, la deshumanización tecnológica de la nueva era industrial, y su choque con el humanismo, fueron algunos de los aspectos que influyeron en la fragua de una generación desafiante y crítica hacia su propio contexto (Castillo Troncoso 2012, 13).

Para Randall, 1968 fue un parteaguas en México. Los estudiantes organizaron grandes protestas contra la injerencia y las transgresiones del Estado. La gran mayoría de los intelectuales y artistas del país se puso del lado de los estudiantes. Ese año se produjeron revueltas similares en los Estados Unidos y Francia. Pero la Ciudad de México

estaba a punto de albergar los juegos olímpicos, y el gobierno de Díaz Ordaz temía perder sus enormes inversiones, por lo que desató una feroz represión diez días antes de la inauguración de los juegos. Además, les retiró el patronazgo a los proyectos progresistas, y la mayoría de las pequeñas publicaciones literarias se vio obligada a cesar (Randall 2015, 113). Paradójicamente, mientras los sectores sociales se veían cada vez más encontrados, éstos fueron llamados los “Juegos de la Paz” (Debroise y Medina 2014, 10).

En la historia mexicana, 1968 es un símbolo de quiebre en cuanto a la relación entre la sociedad civil y el Estado. Si bien resulta innegable el acontecimiento de muchos otros enfrentamientos a lo largo del siglo XX en los que el gobierno mexicano se vio involucrado en el uso de la violencia a través de sus fuerzas armadas, fue esta coyuntura la que marcó su ruptura con las clases urbanas, especialmente académicas y universitarias. Si bien el movimiento comenzó exigiendo la autonomía universitaria, concluyó como uno de los levantamientos ciudadanos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, al que pronto se unieron trabajadores, campesinos, académicos y otros sectores de la sociedad civil.

En el punto más álgido del conflicto, el 2 de octubre de 1968, el gobierno respondió con una cruenta masacre de la que hasta ahora se desconoce su saldo. Aunado a ello, la realización de los Juegos Olímpicos, durante ese mismo mes, elevó la relevancia del conflicto a nivel internacional, propiciando que los reflectores del mundo centraran su atención en un régimen político que reaccionó en todo momento a la defensiva, aludiendo a la existencia de conjuras internacionales para justificar su represión (Castillo Troncoso 2012, 15).

Durante el conflicto, alumnos y profesores allegados de las escuelas de artes plásticas de la capital, pero también de Puebla, y otros estados se enfocaron en la

realización de obra gráfica como parte de las brigadas de información y propaganda del Movimiento Estudiantil. Su ingenio, combinado con su convicción, los hizo reapropiarse de la gráfica olímpica oficial para denunciar las acciones represivas del gobierno de presidente Gustavo Díaz Ordaz (**Imagen 5**). Eran imágenes anónimas, la mayoría de las veces colectivas, que buscaban sintetizar conceptos de manera eficiente a través de pancartas, folletos y boletines que pegaban en las calles o repartían de mano en mano. Esta gráfica subversiva, si bien no trascendió a las galerías, se ha mantenido en la memoria colectiva como parte de una coyuntura histórica en la que el arte no quedó excluido (Debroise y Medina 2014, 38).



*Imagen 5. 1 Grupo Mira, 1968, en Gráfica del 68. Imágenes rotundas, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.*

La coincidencia de ambos eventos —movimiento y gesta deportiva— dio lugar, en el mundo de la plástica, a lo que varios autores consideran una “crisis” o ruptura en el campo artístico internacional y específicamente en el mexicano. Por un lado, como parte de las

actividades olímpicas y siguiendo la tradición del Estado mexicano de fungir como principal benefactor del arte nacional, el Instituto Nacional de Bellas Artes hizo pública una convocatoria dirigida a todos los artistas que quisieran participar en la exposición oficial de los Juegos, llamada *Exposición Solar*. Artistas de diversa índole, entre los que se encontraban algunos con marcada trayectoria y reconocimiento expresaron su inconformidad hacia ciertos elementos de la convocatoria, entre ellos, al hecho de que se otorgaran premios en lugar de que se hicieran adquisiciones, y a la manera en que se dividían las disciplinas artísticas a concursar.

Esta inconformidad dio como resultado la creación del proyecto *Salón Independiente*, que duraría cuatro años y concentraría a grandes artistas plásticos como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez o Vicente Rojo. Más allá de la relevancia del acontecimiento y el momento histórico en que sucede, el *Salón Independiente* da cuenta del paulatino alejamiento entre los grupos artísticos mexicanos y el mecenazgo del Estado, que se había mantenido estable durante todo el periodo posrevolucionario, caracterizado por el control político hegemónico del unipartido PRI (Partido Revolucionario Institucional). Ello revela también la tensión entre distintos círculos del campo y las tensiones en torno a sus vínculos, ya fueran estatales o comerciales; pero sobre todo señala una nueva conformación de procesos creativos y la incapacidad, a su vez, de aprehensión de los mismos por parte de los circuitos oficiales, lo que daría como resultado varias décadas de represión cultural con un manejo oficialista, que llevaría especialmente a la formación de grupos contraculturales. (Debroise y Medina 2014).

El encanto que Randall mantenía hacia las instituciones culturales mexicanas también se rompería ese año. Cuando en 1968 estalló en México el movimiento estudiantil,

afirma, “[...] la revista tomó partido al lado de los estudiantes. Cesó todo el apoyo económico que teníamos. Luchamos por sobrevivir, pero finalmente tuvimos que cerrar.” (Randall 2016)

Las fuerzas políticas mexicanas vertiginosamente exteriorizaron su antagonismo hacia la revista. La correspondencia de *El Corno* comenzó a ser retenida, por las que ellos creían que eran las fuerzas represivas del gobierno mexicano. Más tarde se enterarían de que era escondida por uno de los empleados de la oficina postal cada vez que llegaban los agentes gubernamentales y, posteriormente, liberada en conjunto cuando el peligro pasaba (Randall 2015, 108). La propia Margaret, desencantada, afirma:

“Éstas [las fuerzas policiacas] no interfirieron con lo que publicábamos mientras nuestros poetas y escritores protestaron por la guerra de los Estados Unidos contra Vietnam, describieron la lucha por los derechos civiles en el Sur o informaron sobre movimientos en pro de la libertad de expresión en todo el mundo. Pero esa libertad de expresión no incluía la política interna de México.” (Randall 2015, 111)

*El Corno Emplumado* publicó su último número en julio de 1969. El número 31 estuvo encabezado por tres proverbios que se muestran en la siguiente imagen (Imagen 6):

Take away the sign 人 (*man*) from the sign 囚 for *prison*,  
Add to it 或 (*probability*) that makes the word 國 (*nation*)  
Take the head-particle from the sign 患 for *misfortune* :  
That gives the word 忠 (*fidelity*),  
Add the sign 亻 for *man* (standing) to the sign 憂 for *worry*  
That gives the word 優 (*quality*).  
Take away the bamboo top 竹 from the sign 龍 for *prison*,  
That gives you 龍 (*dragon*).

People who come out of prison can build up the country.  
Misfortune is a test of people's fidelity.  
Those who protest at injustice are people of true merit.  
When the prison-doors are opened, the real dragon will fly out.

**If you want to know the taste of a pear,  
you must change the pear by eating it your-  
self. . . If you want to know the theory and  
methods of revolution, you must take part  
in revolution.**

**Si quieres conocer el sabor de una pera,  
debes conocerlo comiendo la pera. . . Si  
quieres conocer la teoría y los métodos  
de la revolución, debes tomar parte en  
la revolución.**

—Mao Tse-tung

**IF YOU DON'T KNOW, LEARN.  
IF YOU KNOW, TEACH.**

**SI NO SABES, APRENDE.  
SI SABES, ENSEÑA.**

—Cuba

Am  
S...

*Imagen 6. El Corno Emplumado 31 <https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66>*

En lugar de Sergio Mondragón, el número fue editado por Randall junto con el escritor Robert Cohen, quien fuera ahora también su esposo y el padre de su cuarta hija Ana, en aquel momento una bebé de meses. La revista, por cierto, fue dedicada a ella y a todos los bebés nacidos en el tercer mundo (Randall y Mondragón 1969).

En una de sus páginas se anuncia el contenido que incluiría el siguiente número (*Imagen 7*) que no llegó a realizarse. En el verano de ese mismo año, después de que un

operativo paramilitar irrumpiera en su casa, Margaret, Robert y sus cuatro hijos se vieron forzados a abandonar el país (Randall 2015, 113).



Imagen 7. *El Corno Emplumado* 32 <https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66>

### *Conclusiones*

Si bien su abrupto rompimiento con el estado mexicano precipitó la separación de Randall con sus proyectos literarios, ya se venía delineando, en los últimos años de su obra poética, y de su trabajo en *El Corno*, un tránsito hacia un sector del campo de la literatura que ya no coincidía con los ideales en principio esbozados por la revista. La narrativa de este capítulo pretende demostrar que la escritora no fue ajena a las oscilaciones y pugnas dentro de su campo, por el contrario, se mantuvo en el núcleo de sus disputas, rupturas y discursos. La década de los 60, por lo menos para Latinoamérica, significó la irrupción de dos nuevas

formas de articulación del campo artístico que rompieron con el nacionalismo de Estado que venía imperando desde las primeras décadas del siglo XX.

Por un lado, las corrientes estadounidenses, tendientes a la abstracción, el distanciamiento con las normas morales imperantes, la crítica social, pero no política, y la persecución de anhelos de libertad individual comenzaron a permear ciertos círculos, tanto plásticos, como poéticos, al sur de su frontera. Por el otro lado, la enorme influencia de la revolución cubana en todos los sectores de la vida latinoamericana enfiló la politización de todas las prácticas, incluyendo al campo artístico, planteando la necesidad de un arte más concreto, militante y comprometido con las condiciones históricas de la región.

*El Corno Emplumado*, como uno de los ejes donde colisionaron ambos círculos, procuró mantener un posicionamiento imparcial que, frente al recelo de una y otra tendencias hacia la contraria, resultaba quimérico. Ante la imposibilidad para sostener la contradicción, era casi forzoso tomar postura. Margaret Randall, que a su llegada al país abrevaba todavía de sus maestros estadounidenses y aspiró, como muchos, a reproducir y complementar con la cultura mexicana las propuestas literarias emanadas del norte, al ir formando capitales sociales cada vez más cercanos al otro extremo del campo —especialmente a través de Ernesto Cardenal—politizó su perspectiva, tanto literaria, como social, ahora confrontada con la de su entonces colega y pareja, Sergio Mondragón.

Los últimos números de la revista, inundados de imágenes revolucionarias y llamamientos a la radicalización, revelan que la postura de Margaret predominó sobre la de Sergio. Probablemente sea esa la razón, junto con el agitado contexto político mexicano, que llevó a la persecución política de la revista y empujó a la escritora tomar un paso más firme en congruencia con su renovada perspectiva y conciencia de clase y género. Su activa

militancia y nuevas formas de comunicación literaria, tras su migración a Cuba en 1969, reflejaron esta nueva etapa en la bien delineada trayectoria de la artista que, como se analizará en el siguiente capítulo, buscó nuevos lenguajes en su permanente búsqueda expresiva.

### III. Cuba: Refugio y origen de una práctica fotográfica

La siguiente etapa en la vida de Margaret Randall podría definirse como un periodo de tránsito. De forma paralela a su migración internacional desde México a Cuba, la postura política de la autora transitó, no tan lentamente, desde las nociones progresistas de las oleadas hippies, la defensa de los derechos civiles de minorías y de libertades sociales y sexuales, hasta la abierta toma de una postura comunista, vinculada con los círculos sociales donde se desenvolverá en la isla. En cuanto a su práctica artística, Randall también experimentaría un tránsito importante.

Después de su estancia en México, era ya una poeta relativamente consolidada, conocida por su trabajo de gestión y traducción en *El corno emplumado*; sin embargo, sin abandonar el género poético, se acercó a nuevos géneros y formas de expresión que le permitieron vincular su práctica artística con su militancia o, dicho de otro modo, convertir su praxis en una artístico/política. Margaret Randall pasará, en el periodo de diez años, de considerarse solamente poeta, a dedicar gran parte de su tiempo a testimoniar la historia de las mujeres. A este nuevo elemento de su repertorio artístico se agregará, casi al final de su estancia en Cuba, el aprendizaje de la fotografía. Juntas, ambas prácticas articularán una militancia artística, que fungirá como emisaria de las nuevas corrientes políticas que cobrarán impulso en la región.

A lo largo de este tercer capítulo se busca vincular estos tránsitos personales con las propias travesías políticas que experimentó la región. Se aborda la emergencia de nuevas corrientes políticas de izquierda, comprendidas dentro de la categoría “nueva izquierda latinoamericana”, sus vínculos con una paulatina polarización en el campo del arte internacional y, en este mismo sentido, la emergencia de nuevos marcos o repertorios simbólicos que representaron y difundieron los intereses de las nuevas corrientes a través de campos específicos. Finalmente, se ahonda en el testimonio y la fotografía como prácticas artísticas claves en la difusión de tales repertorios y a Margaret Randall como un agente paradigmático en el periodo.

### *III.1 Política y poética en la isla comunista*

Las redes de sociabilidad y solidaridad entre escritores, artistas e intelectuales durante la segunda mitad del siglo XX se tejieron en torno a la circulación de ideas, posicionamientos políticos, formas de socialización, entre otras cosas, materializadas a través de correspondencia, traducciones y viajes internacionales, entre otras. Margaret Randall, como agente activo en la conformación de este tipo de redes, participó de las tres. Después de su conflicto con las autoridades mexicanas, la terminación forzada de la revista y su separación del escritor Sergio Mondragón, los capitales sociales acumulados por Randall, desde los lazos que la enorme red de artistas y escritores de *El Corno Emplumado* le había permitido crear, guiaron el nuevo camino de la poeta.

Sergio Mondragón y Margaret Randall habían visitado Cuba por primera vez en 1967, cuando fueron invitados por Casa de las Américas al Encuentro de poesía Rubén Darío. Allí, Margaret conoció artistas, poetas, novelistas y escritores cubanos que le tendieron los brazos dos años después. Por otra parte, la revista mantenía relación con escritores de izquierda cuyo apoyo permitió a Randall vincularse con personalidades y acontecimientos clave en aquel periodo de la historia cubana (Randall, Entrevista a Margaret Randall en Albuquerque, NM 2018).

La Casa de las Américas, como institución enfocada en el desarrollo cultural cubano posterior a la revolución de 1959, fungió como un enorme *salón* (en los términos de Pierre Bourdieu expuestos en el capítulo anterior) que vinculó a una gran cantidad de artistas y personalidades internacionales en torno al proyecto político y cultural cubano. El Encuentro de Poesía Rubén Darío, organizado cada año por esta institución, concentró en cortos

periodos temporales grandes capitales sociales, en la forma de escritores y artistas de fama internacional que convivían cercanamente durante el evento.

Dos años antes de la visita de Randall y Mondragón, en 1965, Casa de las Américas se colocó, emblemáticamente, como la última coyuntura donde coincidirían, en un mismo espacio geográfico, y en torno a un mismo proyecto político, las dos vertientes confrontadas en el campo literario. El escritor *Beat*, Allen Ginsberg fue invitado, junto con algunos miembros de la corriente literaria interamericanista *Nueva Solidaridad* – mencionada en el capítulo anterior—al encuentro que, tras algunas actitudes desafiantes por parte del primero hacia el *statu quo* establecido por las autoridades cubanas, culminó con una ruptura definitiva entre ambas perspectivas.

De acuerdo con Manzano, hasta antes del *affaire Ginsberg*, quienes participaban de las distintas vertientes contraculturales en el arte y la literatura podían asimilar ambos sentidos como revolucionarios –revolución interna y externa—sin que ello pareciera incompatible, sin embargo, a consecuencia de este choque, los próximos Encuentros tenderían a concentrar solamente a escritores y personajes afines con el régimen, frente a un ambiente abiertamente confrontado entre las corrientes más abstractas del arte y la literatura, vinculadas con Estados Unidos, y aquellas más cercanas a la política, vinculadas con la izquierda latinoamericana (Manzano 2017, 118).

Cabe señalar que las corrientes literarias estadounidenses, como las latinoamericanas, no fueron homogéneas en cuanto a sus posiciones respecto a la cuestión cubana. Escritores como LeRoy Jones, conocido representante de la literatura *Beat* neoyorquina, se declaró abiertamente solidario con la revolución cubana, contribuyendo a alimentar el imaginario de una oposición dicotómica entre un grupo de poetas apolíticos,

cuya rebelión se concentraba solamente en el ámbito estético, y aquel grupo de jóvenes barbudos comprometidos con los cambios profundos que la región experimentaba (Manzano 2017, 127). Como fuere, la experiencia cubana, tanto en Latinoamérica, como en Estados Unidos, fungiría como referente a partir del cual artistas e intelectuales se posicionarían estética y políticamente, identificándose con sus semejantes, creando y ampliando sus redes.

Con tal antecedente, resulta significativa la participación de ambos editores de *El Corno*, en el Encuentro de 1967 y el posterior recibimiento hacia Randall, ya en 1969. Revelador de sus capitales sociales y radicalización en cuanto a su posicionamiento político y estético en el campo literario, será el hecho de que Margaret no sólo sea recibida en la isla junto con su pareja y familia, sino que se sitúe dentro del círculo literario cercano a la élite política cubana del momento. Muestra de esto último es que, en 1970, poco tiempo después de haber llegado Cuba, Margaret fue invitada a participar como jueza para la categoría de poesía en el concurso literario que anualmente organizaba Casa de las Américas. El panel estuvo conformado por Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Cintio Vitier y Washington Delgado, resultando ganador el uruguayo Carlos María Gutiérrez, cuya obra *Diario del cuartel* Randall, haciendo uso de su capital cultural, concretado en su habilidad bilingüe, se ofreció a traducir (Randall, Margaret Randall, La poesía y El Corno Emplumado 2016).

Margaret arribó a Cuba doce años después de un proceso de guerra revolucionaria que derrocó al gobierno del dictador Fulgencio Batista y colocó, después de un exilio de dos años y cuatro más de guerrillas en la Sierra Maestra, a los líderes del *Movimiento 26 de julio* al mando del Estado cubano, con el compromiso de instaurar un gobierno socialista (Guerra Villaboy 2009). Los años posteriores al triunfo revolucionario implicaron un largo

proceso de pacificación, así como de socialización de los medios de producción y de organización de lo que sería el nuevo sistema de gobierno. El inicio de la década de los setenta, momento en el que la autora arriba a Cuba, significó el paso de una narrativa épica exacerbada y un espíritu socialista triunfante, a un periodo más bien administrativo en el que los cubanos comenzaron a experimentar un verdadero Estado comunista. Las instituciones se consolidaron, las relaciones con Rusia y China se reafirmaron y el arte socialista comenzó a echar raíces y adquirir una propia personalidad cubana. En el lado negativo, el bloqueo económico estadounidense derivó en racionamientos para la población de diversos productos del mercado. Los disensos ideológicos, por su parte, se reflejaron en la toma de algunas posturas autoritarias por parte del gobierno comunista cubano (Fornet 2013).

### ***III.II Oleadas revolucionarias o la Nueva Izquierda Latinoamericana***

Para los fines de este trabajo, se propone abordar el proceso revolucionario cubano y las formas de producción cultural y relaciones sociales derivadas de él a partir del término oleada. Propuesto por Rapoport y retomado por Alberto Martín Álvarez y Eduardo Rey Tristán para el contexto regional, este término delimita periodos específicos de actividad política, con características semejantes en distintos países de una misma región, vinculados a través de grupos sociales con relaciones y características mutuas (Rapoport, en Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 5). De acuerdo con los autores, la noción de oleada, en el contexto de los procesos revolucionarios latinoamericanos, permite entender la historia reciente de América Latina como un proceso histórico amplio, con variaciones particulares en cada país, pero con fuertes vínculos y semejanzas en términos generales.

En el caso de esta investigación, la noción historiográfica de oleada revolucionaria permite comprender la actividad internacional de Randall, no como un hecho aislado, sino enmarcada en la de grupos sociales extensos, vinculados con el activismo político internacional. Asimismo, permite ubicar la temporalidad de su producción literaria y fotográfica en un periodo particular, en el que América Latina se vio envuelta en un torbellino de álgida actividad revolucionaria y contracultural.

Cada oleada, de acuerdo con los autores, “[...] se caracteriza por estar guiada por un propósito dominante común que impregna los rasgos, así como la relación mutua entre los grupos que participan en la misma” (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 6). Existe, entonces, una ideología compartida, o un *ethos* común, generador de vínculos significativos entre los distintos grupos, que intensifica los contactos nacionales e internacionales y facilita la comunicación entre ellos (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 6). Al entenderse tales periodos históricos como oleadas enlazadas regionalmente por relaciones sociales y *ethos* comunes, pueden vincularse directamente con las nociones de capitales y campos planteadas por Pierre Bourdieu. Para este autor, el *ethos* es equiparable con el *habitus*, un conjunto de intereses, gustos, o posturas en común, que unen a los miembros de un grupo social, manteniendo su cohesión y organización dentro del campo (1995).

La oleada revolucionaria latinoamericana, que se inauguraría, según los autores, con la revolución cubana, vería su fin a mediados de la década de 1990. Resulta imprescindible aclarar que, si bien se señalan algunos factores para su expansión, sobre todo en el ámbito cultural, la teoría de las oleadas revolucionarias es una forma de caracterización de estos periodos históricos, más no de interpretación de sus causas, pues las coyunturas políticas

particulares, complejas y específicas en cada país, juegan un papel fundamental para dar explicación histórica a procesos que, no obstante, tampoco son objeto de este trabajo.

Sin embargo, los periodos revolucionarios, o la formación de organizaciones armadas, señalan los autores, sí tienen como detonantes eventos revolucionarios específicos que influyen, aunque no son determinantes, en la organización de procesos semejantes en la región. La revolución de 1959, en este sentido, fungió como detonante de la oleada, pero no contuvo, en sí misma, los rasgos característicos de ella. Como evento emblemático, sin embargo, sería de dónde se desprenderían muchos de los íconos y representaciones que conformarían el *ethos* revolucionario de las próximas décadas.

Una característica más de las oleadas es que, además de vincularse con el contexto internacional y regional del periodo, se relacionan con generaciones específicas, afectadas o estimuladas por las condiciones –políticas, económicas, culturales—particulares a su infancia, adolescencia o juventud. La generación vinculada con la “nueva izquierda”, o tercera oleada revolucionaria según Martín y Tristán, resultó estratégica por estar marcada en el contexto internacional por la guerra de Vietnam, las luchas políticas africanas y, por supuesto, la revolución cubana (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9).

La popularización del transporte aéreo, que volvería los viajes internacionales actividades más comunes entre la nueva generación y pondría a los jóvenes estadounidenses y europeos en contacto con otros países, daría a esta nueva oleada una identidad política global y antiimperialista. A diferencia de las oleadas anteriores, esta nueva izquierda cuestionó no sólo los regímenes políticos, sino que, tomando como estandarte la consigna de “lo personal es político”, e influenciada por las luchas por los derechos civiles en los países más desarrollados –abordadas en el primer capítulo de este

trabajo—puso en duda las relaciones familiares, sexuales, de género, y los principios morales tradicionales hasta entonces establecidos (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 25).

Cabe cuestionarse, por su parte, las características fundamentales de este *ethos* revolucionario inaugurado por la revolución cubana. Un primer señalamiento relevante será su distanciamiento del comunismo soviético y la izquierda tradicional. Se trató de organizaciones con una fuerte composición urbana y estudiantil y con importante participación de intelectuales y artistas. Una de sus principales características fue también la inclusión de un espectro amplio de la izquierda, que reconoció tanto a anarquistas, como a comunistas o cristianos progresistas, entre otros. Finalmente, en su *corpus* teórico, si bien se niegan las aportaciones del comunismo estalinista, se rescatan los textos clásicos de Karl Marx y Fredrick Engels, y lecturas de León Trotsky, Rosa Luxemburgo, Ho Chi Min, Fidel Castro, o Ernesto Guevara, entre otros (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 7).

En su carácter profundamente internacional, parte del *ethos* revolucionario consiste en la búsqueda de difusión cultural a nivel mundial, tanto de los eventos, como de las causas que defienden. En el caso de la nueva izquierda, ésta se vio estimulada por el desarrollo de los medios masivos de comunicación y la prensa. A lo largo de estos procesos, figuran actores clave, promotores principales del *ethos* revolucionario, tanto a escala nacional, como internacional. Son éstos quienes han contribuido a crear un *corpus* teórico revolucionario (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9).

Cuba, en este sentido, se convirtió a lo largo de la década en el refugio de artistas, intelectuales y militantes internacionales que coincidían en su posicionamiento político y que, en muchas ocasiones, entraban en conflicto directo con las autoridades de sus países de

origen. En opinión de Margaret Randall, Cuba era un lugar que recibía a personas con problemas políticos como ella. Sus lazos con la pequeña isla, así como sus relaciones sociales, se estrecharon rápidamente al grado de permanecer allí por once años (Randall, Entrevista a Margaret Randall en Albuquerque, NM 2018).

A su llegada a Cuba, como se mencionó en el capítulo anterior, su producción literaria y sus capitales sociales estaban más vinculados con los procesos políticos profundos del continente latinoamericano que con la búsqueda de libertad individual, que perseguían otros artistas. Dos vínculos importantes en su trayectoria, tanto literaria como política, serían Ernesto Cardenal y Roque Dalton, ambos escritores fuertemente comprometidos con los procesos políticos latinoamericanos y con quienes Randall compartiría correspondencia desde *El Corno Emplumado*. Para aquel momento podía considerarse una escritora con trayectoria. Además de las innumerables traducciones hechas para *El Corno*, tenía publicados siete libros de prosa y poesía en inglés —dos de ellos ilustrados por el artista plástico Felipe Ehrenberg<sup>9</sup>—y un libro de ensayo en español: *Los hippies; análisis de una crisis*, editado por Siglo XXI en 1968.

Si bien Randall reconoce que los poetas cubanos se vieron enfrentados con grandes obstáculos para ver sus obras publicadas, pues la prioridad de las editoriales estatales era dar lugar a la literatura clásica, considera que, por medio de concursos literarios como los que organizaba la Unión de Escritores y Artistas de Cuba o las Fuerzas Armadas Revolucionarias, estas necesidades se vieron paliadas, por lo menos parcialmente (Randall, 1977, 26). Mención aparte merece Casa de las Américas, cuya labor de difusión trascendió fronteras y sirvió de enlace literario entre las naciones latinoamericanas. De acuerdo con

---

<sup>9</sup> Esta colaboración resulta significativa en cuanto a los primeros capitales sociales de Randall, vinculados con las corrientes expresionistas y abstractas, tanto mexicanas, como estadounidenses.

Randall, 80 por ciento de lo que Casa publicaba en aquel momento estaba destinado a la exportación (Randall, 1977, 27). En este sentido, la editorial participó activamente en la difusión del *ethos* revolucionario a través de sus publicaciones.

### ***III.III El ethos no viaja solo. Testimonio literario***

Como digna representante de su generación, influenciada por los eventos políticos internacionales más relevantes e infundida por el feminismo de la segunda ola, Margaret Randall cumplió la tarea de difundir culturalmente el *ethos* revolucionario cubano a través de su producción literaria. Para 1969, año en que llegó a Cuba, la “nueva izquierda”, como oleada revolucionaria, se encontraba ya en uno de sus puntos más álgidos y con un *ethos* plenamente conformado en torno al cual se agrupaban académicos, escritores y artistas como ella. Un ejemplo de estos espacios sería la ya mencionada Casa de las Américas. La escritora, cercanamente vinculada con esta institución y con sus gestores principales, sería contratada para realizar testimonios de mujeres sobre la vida en la isla. Contribuyó, de esta manera, a producir un *corpus* teórico que abonaría al *ethos* revolucionario, pero que también lo cuestionaría, confrontándolo con interrogantes sobre la igualdad de género, que el activismo internacional abanderaba (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

Su producción literaria, fiel en su forma y contenido a las convicciones de la autora, se decantó mayormente por el “testimonio”, un nuevo género literario que se hizo popular, durante el periodo de oleada revolucionaria, en los países en lucha contra regímenes autoritarios, o dónde las revoluciones sociales tomaban lugar, con el objetivo de dar a

conocer la causa revolucionaria.<sup>10</sup> Margaret tenía el anhelo de transmitir todo aquello que no se estaba diciendo y dar una voz a todas las personas que sobrevivían a tragedias diarias (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015).

Para John Beverly, el género testimonial reúne ciertas características primordiales que lo identifican histórica y socialmente. El testimonio —afirma—es una narración usualmente contada en primera persona por quien es a la vez el o la protagonista del relato. Su unidad narrativa o temporal puede ser la vida, o un fragmento significativo de ésta. Por último, el testimonio, en muchos casos, encierra la necesidad urgente de comunicar algo, ya sea un acontecimiento de represión, pobreza, crimen, o lucha (Carr, Ileana y Beverly 1992, 9).

De acuerdo con Robert Carr, a estas características podrían agregarse algunas otras cualidades formales, como la transcripción de una narrativa originalmente oral, la representación, a través de las experiencias vivenciales de las personas entrevistadas, de una situación social colectiva que se comparte con muchas otras personas y, por último, un intento por transmitir una “realidad” vivencial y un compromiso tácito de honestidad por parte de quien comparte su testimonio (Carr, Ileana y Beverly 1992, 80).<sup>11</sup> Esta última característica, es decir, la intención manifiesta del testimonio por contener y transmitir hechos o sucesos reales es quizás su cualidad más importante, y la que lo inserta en una encrucijada entre lo documental y lo literario.

Si bien el testimonio, como cualquier construcción discursiva, no produce en sí misma lo real, sí produce una *experiencia de lo real*, que deriva en efectos determinados en

---

<sup>10</sup> En la década de los setenta y ochenta, la idea de atestiguar o acompañar procesos sociales se volvió algo común, en especial a la luz de las “guerras sucias” que se libraban en Latinoamérica y muy particularmente en torno al feminismo y la historia de las mujeres.

<sup>11</sup> Comillas del autor (Robert Carr, 1992).

quien lo lee, que son diferentes a los producidos tanto por la ficción, como por el documental (Beverly en Carr, Ileana y Beverly 1992, 79).

Este “efecto de realidad” está dado a partir de algunos elementos, o cualidades formales, como la transcripción de la narrativa de quien experimentó o fue testigo de aquello que se testimonia, un acuerdo tácito de honestidad por parte del testimoniante y la intención de relatar una situación social a través de una experiencia ejemplar, sobre la de escribir una biografía heroica (Carr, Ileana y Beverly 1992, 80).

Su vínculo “directo” con la realidad, al estar conformado por el relato de un hecho real que, en teoría, es trasladado directamente a la publicación, le proporciona un estatuto de verdad que recuerda al que tiene también la fotografía. En este sentido, el testimonio se presenta como como prueba, indicio o huella de una realidad o situación concreta, sin embargo, no se trata en realidad de un texto documental, sino de una obra que pertenece al género literario y que, además de su función informadora, tiene una función de goce estético y una más, en el contexto y circulación particular del testimonio, de corte heurístico. Toda narración testimonial aspira, de acuerdo con John Beverley, a ser ideal en su especificidad. A representar no sólo una realidad, sino una utopía y una ideología (Beverley 1993, 492).

Del mismo modo que el fotógrafo elige la perspectiva, el momento de captura e incluso la posición de los sujetos en una toma fotográfica; quien hace testimonio elige a sus informantes, elabora, selecciona y ordena los materiales con la intención de crear la narrativa que se pretende hacer de conocimiento de amplios grupos de lectores (Randall 1992, 24).

Finalmente, al ser distinta la expresión oral de la escrita, es labor del narrador darle orden y sentido. Agregando la propia ambigüedad, intenciones y variaciones en la memoria de los testimoniados, el testimonio se mantiene como un “híbrido” entre la literatura y el documental, que pretende, desde el lenguaje de la estética, comunicar hechos a través de principios heurísticos. Se inserta, de un modo parecido al de la imagen, en un limbo entre la ficción y la realidad, desde el que se articula con las luchas o disputas por la representación de la realidad, sobre todo en la arena política (Beverley 1993, 492).

No resulta casualidad, en este sentido, el periodo particular en el que el testimonio se popularizó en la región latinoamericana. La crisis política de la izquierda tradicional tuvo su paralelo con una crisis en términos de representatividad en torno a esa misma izquierda. De acuerdo con John Beverley, al renovarse los postulados políticos y reunirse en torno a los movimientos de nueva izquierda, no sólo en Latinoamérica, sino en el mundo; sus formas de comunicación debieron renovarse también (Beverley 1993, 493). El panfleto y la propaganda poco a poco fueron reemplazados, en las décadas después de los años sesenta, por el testimonio, el documental, o la fotografía, entre otras expresiones. Si bien la región tiene una larga historia de comunicación a través de la tradición oral, el antecedente inmediato del testimonio podría ubicarse en la propia isla de Cuba, origen también del *ethos* revolucionario de la nueva izquierda latinoamericana.

Desde 1959 surgieron en el país una serie de testimonios no literarios que relataban las vidas y hazañas de los comandantes más importantes de la revolución cubana. Sin embargo, fue hasta mediados de la década de 1960 que los testimonios como género de la literatura se popularizaron en la región. Una de las obras pioneras y más relevantes en este sentido fue la “Biografía de un cimarrón”, novela en la que el antropólogo cubano Miguel

Barnet relata la vida y lucha de Esteban Montejo, un hombre esclavizado de 108 años de edad (Beverly 1987, 9).

Los testimonios se enfocaron, en su mayoría, en las maneras en que grupos oprimidos específicos, como mujeres, campesinos, obreros, o personas racializadas, practicaron su identidad como forma de resistencia (Yúdice 1992, 213). En este sentido, su lenguaje se asemejó más a las formas de micropolítica popularizadas en occidente, basadas en la premisa de “lo personal es político”, que a los movimientos revolucionarios nacionalistas de la región latinoamericana. No obstante, y aunque pareciera contradictorio, fue la revolución cubana la que institucionalizó esta forma literaria. Como uno de los principales agentes culturales en la región, Casa de las Américas sería en parte responsable de difundir el testimonio como práctica estético-política vinculada con las izquierdas pues, además de publicarse una buena cantidad de libros bajo su editorial, en 1970 incluiría al testimonio como categoría literaria en el Premio Casa de las Américas.

En las siguientes décadas, esta emblemática forma estético-política de comunicación se volvería esencial para los movimientos revolucionarios y de izquierda, desde Centroamérica, hasta Argentina y Chile. Aquellos llamados ‘nuevos movimientos sociales’<sup>12</sup>, como las Madres de la Plaza de mayo, en Argentina; el Comité de Unidad Campesina, en Guatemala, y aquellos vinculados con la teología de la liberación, emplearon de una u otra manera el testimonio como recurso, no tanto de representación política, sino para mostrar la manera en que ponen en práctica su identidad como forma de resistencia y de cultura afirmativa (Beverley 1993, 493).

---

<sup>12</sup> Comillas del autor

En este contexto, no resulta extraño que la propia Margaret Randall vertiera sus intereses hacia el testimonio como forma de expresión literaria. La convicción feminista de larga data, entrecruzada ahora con su compromiso revolucionario, guiaron su atención hacia las historias de aquéllas que tradicionalmente no tenían voz, las mujeres. “Las mujeres pobres e iletradas, aquellas protagonistas de la historia que raramente aparecen en los libros de historia” (Randall, Inaugural Interview: Margaret Randall. 2015). No sería la primera tampoco. Desde la década de los setenta, el testimonio fue utilizado como recurso para registrar las formas de resistencia de las mujeres en distintos contextos y latitudes del mundo (Berger Gluck, *Has feminist oral history lost its radical/subversive edge?* 2011, 64).

Por su parte, la tradición anglosajona mantuvo una especie de paralelo literario con el testimonio. A finales de los años 60, pero sobre todo durante la década de los 70, los grupos minoritarios, principalmente de mujeres feministas, acuñaron el término *oral history*<sup>13</sup>, para denominar una forma literaria que, a través de historias de vida contadas en entrevistas, pretendía rescatar la historia reciente de las mujeres, exponiendo sus formas de opresión, pero a la vez sus estrategias de lucha y empoderamiento, tanto en contextos públicos como privados (Berger Gluck 2011, 64). Como poeta y escritora feminista, Randall gravitó entre los géneros del testimonio y la historia oral anglosajona, donde pudo explorar estas voces desde distintas capas. Randall, sin embargo, no se limitó a usar el testimonio como estrategia vinculante entre sus intereses creativos y políticos. De forma relativamente adelantada para el periodo histórico en que se inició en el género, Randall publicó, en 1983, el libro *Testimonios* que, basado en su experiencia, pretende ser una guía

---

<sup>13</sup> No confundir con la noción de Historia oral en el contexto de la investigación académica que, a diferencia del género literario, utiliza la entrevista como una herramienta que, en conjunto con otras fuentes, contribuye a la reconstrucción de narrativas históricas recientes.

teórica y metodológica sobre la recopilación oral de experiencias político-sociales, y su posterior compilación literaria (Randall, Testimonios 1983).

Las publicaciones de Randall durante su estancia en Cuba revelarían una clara toma de postura, y un nuevo viraje en su carrera en el que, si bien no abandonó la poesía, enfocó gran parte de su energía vital y creativa en la narrativa del género testimonial. Su primer libro en territorio cubano, *La mujer cubana ahora* (1972, Instituto Cubano del Libro) o *Mujeres en la Revolución* (1972 Siglo XXI Editores), es revelador de un nuevo proceso, no ya de adquisición de conciencia política, sino de abierta adopción de una ideología revolucionaria socialista que, desde su perspectiva, prometía un mundo más justo para todos y especialmente para las mujeres. Resulta relevante señalar que, en concordancia con el *ethos* revolucionario mencionado previamente, el texto empieza con ensayos cortos donde Randall desarrolla las bases de un feminismo anticapitalista y abreva de autores como Marx, Engels, Che Guevara y el propio Fidel Castro.

El carácter altamente formativo de estos ensayos cortos se desenvuelve en torno a la historia de las mujeres desde el capitalismo primitivo hasta el siglo XX. Tocaban temas todavía sensibles en el momento como el mito de la virginidad, la menstruación o el control natal y parten de entender al capitalismo como el sistema que, a través de la propiedad privada, ha oprimido a las mujeres en la historia (Randall 1972, 28). En este sentido, van de la mano con las intenciones didácticas, o con la heurística que distingue al género testimonial; en este caso, no sólo en torno a los temas más urgentes en cuanto a la política global y el avance de las izquierdas revolucionarias en Latinoamérica, sino particularmente en torno a las experiencias de liberación de las mujeres en estos contextos.

Después de los ensayos, los textos se vierten sobre una serie de entrevistas —catorce en total— a mujeres de distintos entornos de la sociedad cubana:

En las calles de La Habana, en los centros de trabajo, en los hogares, en un dormitorio de mujeres adentrado en los campos de caña, bajo los árboles sombreados por la noche cerca de este mismo albergue; en todos esos sitios hemos hablado con mujeres cubanas acerca de sus vidas, sus impresiones, su situación y su visión del futuro. (Randall 1972, 127)

Acompañada por las escritoras Mayda Ochoa y Mayra Rosa Álvarez Martínez, Margaret realizó más de cien entrevistas a lo largo de un año (1970-1971), para finalmente escoger las más representativas y que más claramente reflejaran el proceso de transformación social en el que las mujeres cubanas se veían inmersas. Entre ellas se encuentran entrevistas con personajes emblemáticos revolucionarios, como Haydeé Santamaría, o Alicia Alonso, pero también fragmentos dedicados a la opinión y perspectiva de trabajadoras de la educación, constructoras, madres, entre otras.

Los textos vertidos en el libro reproducen el *ethos* revolucionario del periodo, no sólo en sus bases teóricas, sino también en la convicción pedagógica de los ensayos, que reflejan un esfuerzo por informar —no al pueblo cubano, sino al exterior— los aciertos de la revolución y su perspectiva cotidiana. Por otro lado, el libro se distancia de la tendencia más generalizada en cuanto a las producciones de este *ethos*, al abordar el tema desde la perspectiva de las mujeres, no sólo entrevistadas, sino quienes escriben. Si bien las tendencias más populares se enfocaron en presentar revoluciones masculinas, el rescate de la experiencia de las mujeres también operó, en menor medida, a lo largo de la oleada revolucionaria.

Un breve análisis de lo que el libro presenta permite situar históricamente algunos elementos sobre la militancia de la autora y sus acercamientos a la fotografía. Vale la pena, en primer lugar, señalar su toma de postura ante la ya consolidada tercera ola feminista que, en Estados Unidos y Europa, había comenzado unas décadas antes. De acuerdo con Randall, existe una brecha entre las demandas de ellas y las mujeres cubanas, debido, en primer lugar, a que las primeras están sujetas a los condicionamientos del sistema capitalista que, entre otras cosas, mercantiliza las relaciones y rebaja a las mujeres a objetos de satisfacción masculina; en segundo lugar, porque, mientras la lucha de las feministas occidentales es individual, “[...]la opresión de las mujeres cubanas siempre ha sido vista como sólo una pequeña parte de la opresión que toda la población de la Isla sufría. El progreso de ellas constituye ahora parte del desarrollo de todo su país” (Randall 1972, 40).

En este sentido, Randall acuñó una noción muy personal en torno a la lucha de las mujeres cubanas y latinoamericanas que, si bien no niega ni demerita a la tercera ola feminista, de donde abrevó en sus primeros años de juventud, la localiza políticamente en un lugar distinto, encontrando al feminismo cubano más cerca procesos revolucionarios del continente, que de los intereses de sus congéneres en otras latitudes.

Más allá de la valiosa información que el texto proporciona, un componente que no se puede pasar por alto son las fotografías. Las imágenes fueron capturadas por la escritora Mayra Álvarez Martínez quien, la misma Randall señala en el texto, no conocía el oficio sino hasta el proceso de creación del libro. Se trata de veinticinco fotografías tomadas, en algunos casos, en el momento de las entrevistas que componen el libro y, en otros, durante el desempeño de las labores sobre las que ahondan las mujeres entrevistadas. En este sentido, se trata de composiciones y temáticas variadas.

Así, junto con entrevistas a madres, maestras, mandos militares, campesinas, representantes del Comité de Defensa Revolucionaria, se entretrejen fotografías que presentan a mujeres charlando en una oficina, o en una sala privada, trabajando en el campo; incluso se cuelan algunas imágenes de mujeres desenvolviéndose en laboratorios científicos. Encontramos planos medios y primeros planos (**Imágenes 8 a 10**). Algunas de estas fotografías, particularmente aquellas tomadas durante las entrevistas, recuerdan a las que, casi diez años después, realizara Randall por su propia cuenta.



Imagen 8. Alicia Alonso. Mayra Álvarez Martínez. *Mujeres en la Revolución*, Siglo XXI Editores, 1972.

Si bien Margaret no señala a Mayra como influencia en la fotografía, posiblemente su momentáneo tránsito al oficio fotográfico sirviera como referente particular en el campo de la producción de testimonios literarios. Éste resulta, además, un antecedente claro y

directo del vínculo entre la literatura y la fotografía en el género testimonial. En este sentido, resulta fundamental la forma en que ambas se articulan para producir el efecto de verdad que el testimonio busca detentar. La fotografía, en su calidad de ilustradora, pero también de testigo ocular de algunos fragmentos de este proceso histórico, opera de manera paralela al texto, reforzando, de forma significativamente más simple, aquello de lo que el texto pretende ser testimonio, en este caso, la plena integración de la mujer a la sociedad cubana.

En primeros planos, planos medios y generales, las fotografías en el libro capturan a las mujeres, en algunos casos, desde una perspectiva más intimista que acercan a los lectores a los rostros de escritoras, ministras, o mujeres cuya relevancia política o social las hace protagonistas de los retratos impresos en el libro. Aparecen, por otro lado, mujeres más anónimas, maestras de escuela, enfermeras o científicas cuyos nombres no han trascendido a las páginas del texto; sus figuras, sin embargo, quedan plasmadas representando acciones específicas, vinculadas directamente con aquel discurso de integración previamente mencionado. Sus rostros, en estos casos, pierden relevancia respecto al resto de su cuerpo y, sobre todo, al espacio, dentro del cuadro, que acompaña su acción. En un caso, el espacio escolar, compuesto por infantes y, en otro, el laboratorio científico.

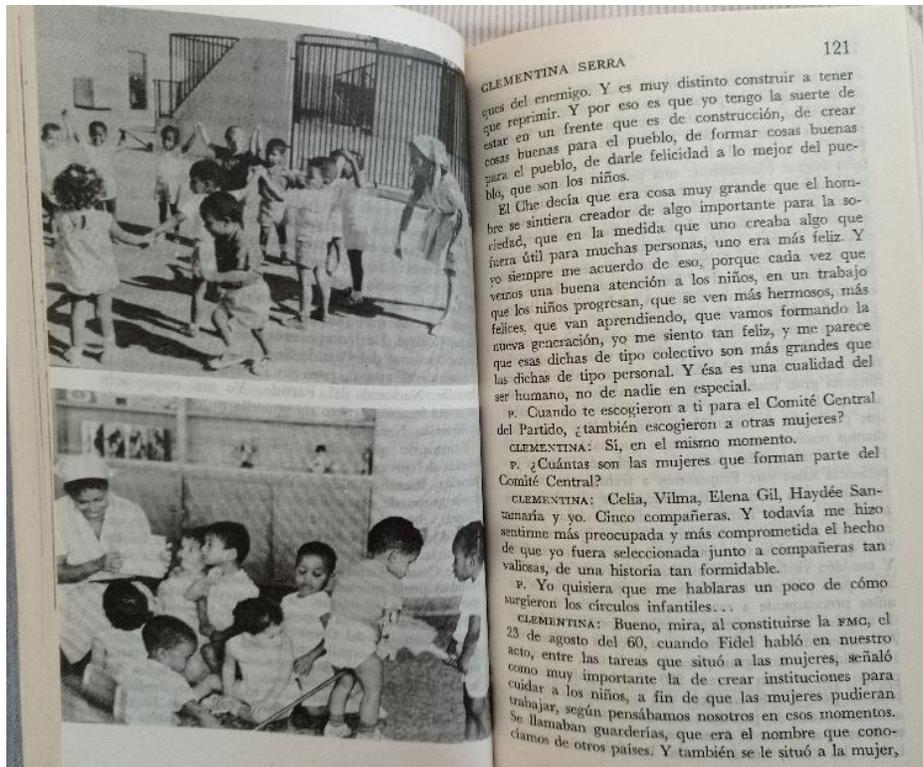


Imagen 9. Mayra Álvarez Martínez. *Mujeres en la Revolución*. Siglo XXI Editores. 1972

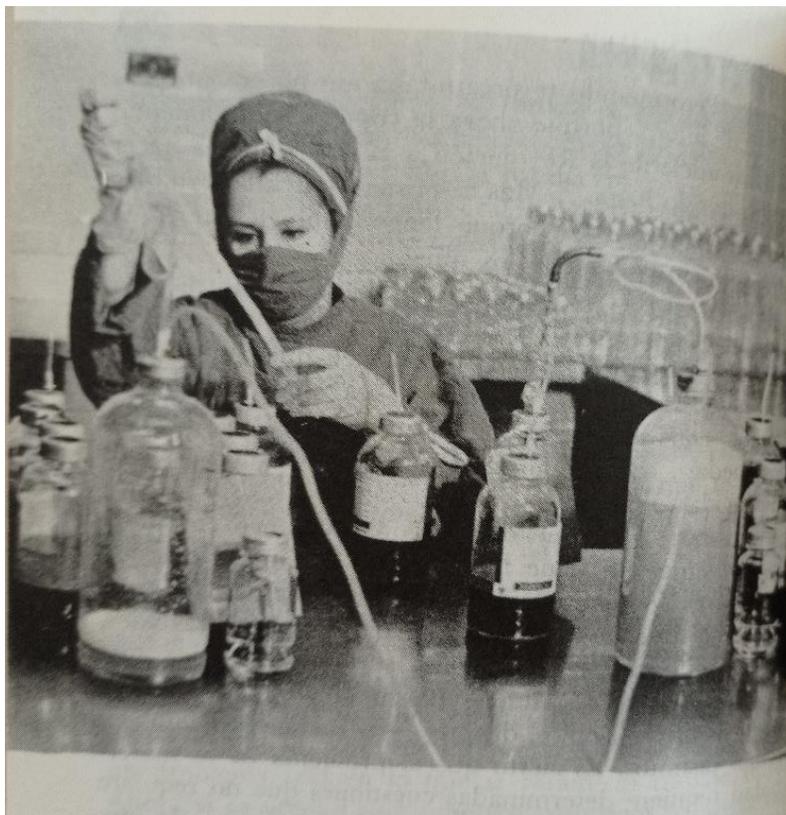


Imagen 10. Mayra Álvarez Martínez. *Mujeres en la Revolución*. Siglo XXI Editores. 1972

### ***III.IV Tránsito hacia nuevos lenguajes: la fotografía***

Randall publicaría, durante su estancia en Cuba, un libro más usando el testimonio como recurso: *Spirit of the People: Vietnamese Women Two Years from the Geneva Accords* (1975). En él hizo uso de su capacidad bilingüe como capital cultural. Publicaría también múltiples traducciones de estos tres a distintos idiomas. Junto con ellos se editaron también diez libros de poesía, algunos con temática cubana y otros no; y una antología de poesía cubana llamada *Estos cantos que habito/These Living Songs*, publicada ocho años después de su llegada a la isla. Finalmente, y como antecedente inmediato de su futuro acercamiento a la fotografía, en 1978 publicó el libro *El pueblo no sólo es testigo: la historia de Dominga*, ilustrado con imágenes del fotógrafo cubano Ramón Martínez Grandal.

Aunque había pasado casi una década desde su salida de Estados Unidos, Margaret no perdió la capacidad de asombro ante nuevos panoramas artísticos y sociales que, para ella, representaban el camino hacia realidades más justas en lo social, y por lo mismo, más libres en lo creativo.

Su vida como madre de cuatro hijos, en un país donde los recursos escaseaban en todos los sentidos, no era precisamente sencilla. Aunque sus parejas, en sus distintas etapas, también trabajaran, ella fue el principal sostén económico para su gran familia. Siempre tuvo trabajos de tiempo completo y a veces, recuerda, ello implicaba trabajar doce o catorce horas al día. En sus años en Cuba bromeaba diciendo que todos sus libros (que eran ya muchos) eran escritos entre las 11 de la noche y las 3 de la mañana.<sup>14</sup> Su capital económico,

---

<sup>14</sup> En Christopher Schafenacker, *Spaces in Translation: Monthly interviews*, consultado en:

a diferencia del de otros miembros de las élites culturales internacionales, estaba sujeto a su propio trabajo en los países donde se encontraba. Su trabajo en Cuba estuvo mayormente vinculado con el Ministerio de Cultura y algunas revistas culturales.

Como si se tratara de un proceso natural y necesario, la labor de Margaret adoptó una nueva forma expresiva alejada de las palabras. Si bien siempre se consideró, y se considera, ante todo una escritora, en 1978 sintió la necesidad y curiosidad de aprender fotografía. En ese año estaba trabajando para una revista cultural cubana que publicaba pequeñas historias que ella cubría haciendo viajes al campo o a alguna peña al aire libre. Normalmente iba acompañada por algún fotógrafo que le daría al artículo el lado visual. No obstante, Margaret tenía la sensación, en muchas ocasiones, de que su perspectiva distaba de lo que las imágenes publicadas reflejaban. Incapaz de cometer la descortesía de indicar a los fotógrafos cómo deseaba que fueran las fotografías, consideró que su única opción era aprender a tomarlas ella misma (Randall, 88, 3).

Aunque su primer motivo se vinculaba con una inmediatez pragmática, considera que su acercamiento al mundo de las imágenes, a los 42 años de edad, tuvo una relación profunda con un problema de lenguaje. Si bien Margaret hablaba el español perfectamente y era capaz de narrar historias y escribir ensayos con gran precisión gramatical, nunca se sintió capaz de escribir poesía en otro idioma que no fuera el inglés. Al estar rodeada por hispanohablantes, incluso sus propios hijos que, al haber crecido en México y Cuba, no compartían el inglés como primera lengua, Randall buscaba un idioma que no fuera el de las palabras que le permitiera comunicar sus emociones en un lenguaje universal. Cualquiera que fuera su motivación, una vez que se acercó al mundo fotográfico, adoptó su

---

<https://drunkenboatblog.wordpress.com/2015/03/27/spaces-in-translation-monthly-interviews-by-christopher-schafenacker/>

propio lenguaje y comenzó a funcionar en él. Durante más de quince años, Margaret capturó con su lente todo aquello que llamó su atención, particularmente aquellas situaciones, contextos y personajes que la interpelaron política y emocionalmente. El total de su obra fotográfica representa un mosaico diverso que, además de remitir a contextos políticos de gran significado, reflejan cercanamente las vivencias e intereses de su autora.

Con el objetivo de realizar un acercamiento acertado a la revisión y estudio de las fotografías de Margaret Randall será necesario, en este apartado, partir de una propuesta teórica y metodológica que permita la inteligibilidad entre el material estudiado y las hipótesis e interrogantes planteadas en este trabajo. Esto con la intención de mostrar la forma en la que los capitales sociales, económicos y culturales de la autora moldean su producción fotográfica y se representan visualmente, particularmente en relación con los sujetos políticos que expone: las mujeres.

Aunque definir a la fotografía podría implicar una disertación compleja sobre su naturaleza ontológica, en esta investigación se optará por una noción sencilla centrada en su génesis técnica. Así, la fotografía será comprendida como un reflejo directo de luz que, a través de una lente, fija una imagen sobre una superficie. Desde su surgimiento gracias a los avances en las investigaciones de Louis Daguerre y posteriormente de su socio Nicéphore Niepce, quien registró la patente en 1839, a la fotografía se le ha vinculado con un estatuto de veracidad relacionado con su proceso de creación (Sougez 2001, 63).

Como muchos otros progresos tecnológicos surgidos a lo largo del siglo XIX, la fotografía fue producto de un proceso histórico de desarrollo científico y tecnológico que, vinculado con el progresivo ascenso de la burguesía y el establecimiento del capitalismo industrial, aceleraron la investigación científica en pos del mejoramiento de las formas

producción industrial. Las propias necesidades e intereses de la burguesía europea aceleraron su superación y mejoramiento técnico, a la vez que moldearon, durante las primeras décadas, sus formas de producción y representación (Freund 1983, 55-57).

Su génesis técnica, relativamente automática, que revolucionó distintos campos tras su invención, le confirió a la fotografía cierta aura de fidelidad con lo retratado que la llevó a ser considerada en un primer momento como una imitación perfecta la realidad. A las imágenes fotográficas se les concedió un estatus del que no gozaron otras formas de representación gráfica como la pintura o el dibujo, se les consideró un referente directo de la realidad con la capacidad de confirmar o refutar narrativas sobre el presente y el pasado (Dubois 1986, 27).

Para Flusser, a las imágenes fotográficas se les puede llamar “imágenes técnicas” al ser producto de un aparato previamente codificado para su creación. Aparentemente, éstas no necesitan ser descifradas, pues su significado [...] parece grabarse automáticamente sobre su superficie como en las huellas digitales donde lo significado es la causa y la imagen es el efecto” (Flusser 1990, 17). Sin embargo, las fotografías no son “ventanas al mundo” sino imágenes que, como otras, son susceptibles de descifrar, no obstante, su lectura deberá pasar por el entendimiento del aparato que las produce (Flusser 1990, 21).

De este modo, a la fotografía se le asignaron las funciones utilitarias antes realizadas por el dibujo. La producción de retratos, imágenes de identificación, registros e imágenes documentales pasaron a ser injerencia de la fotografía, mientras que se dejó para la pintura y demás expresiones gráficas aquello vinculado con la creatividad e imaginación. Como productora de verdad, el valor de las fotografías se fundó en su capacidad de mimetismo con lo fotografiado y el desarrollo tecnológico de las mismas en las décadas

posteriores a su comercialización se centró en la búsqueda por mejorar tal cualidad (Dubois 1986, 23).

Desde el inicio de su producción, la fotografía pasó, en algunas décadas, de ser una herramienta con utilidad para los campos de la ciencia y la pintura —al reflejar directamente una imagen desde una perspectiva específica— a generar en torno suyo su propio campo, al mantener códigos propios, concentrar capitales sociales y, sobre todo, representar en sí misma una actividad comercial diversificada, con relevancia en contextos tan distintos como la publicidad, el periodismo, o el arte.

Para mediados del siglo XX, con el auge de los estudios culturales y en gran parte influenciados por la corriente estructuralista, los investigadores y científicos sociales dedicados al estudio de la fotografía plantearon la posibilidad de que la fotografía, al estar sujeta, en su génesis, a recortes, encuadres, iluminaciones y composiciones en función de quien las capture, pudieran operar como instrumentos de transformación de la realidad, y no como sus reflejos directos de ella, como anteriormente se pensaba. De tales reflexiones derivó la interpretación semiótica de la fotografía, que busca descifrar los códigos lingüísticos o culturales insertos en la imagen fotográfica, entendiéndola así como un entramado complejo de significados socio-culturales, susceptibles de ser desentrañados por los investigadores (Dubois 1986, 34).

Ante su nuevo panorama interpretativo, la fotografía adquirió el mismo estatus que la pintura y, como tal, se vio sujeta a explicaciones semióticas que la entendieron sólo desde su condición simbólica, como portadora de discursos vinculados con el contexto cultural donde se producía e ignorando, por otro lado, las condiciones materiales y las relaciones sociales como condiciones de posibilidad para su existencia.

Paralelamente, el historiador del arte, Erwin Panofsky, en sus estudios sobre las imágenes pictóricas tendería un puente entre unas y otras interpretaciones. A través de la teoría iconológica, Panofsky trascendió las explicaciones puramente estéticas de las imágenes sin por ello limitarse a su explicación histórica. Para él, la obra de arte no debe interpretarse por su significado intrínseco, sino como síntoma de algo distinto, pues su significado no se encuentra sólo dentro de su imagen, sino en su entorno y su autor (Gombrich 1998, 45).

En las obras iconográficas en general, apunta, se pueden encontrar tres niveles de significación distintos, a partir de los cuales se producen tres niveles de interpretación. La significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva, parte de la identificación de formas puras como objetos naturales, figuras humanas, plantas, animales, etc. Y de la posterior identificación de relaciones mutuas entre ellas; por ejemplo, de acontecimientos genéricos o cualidades expresivas, como puede ser una mujer llorando, o una escena doméstica, etc. Esto es a lo que se llaman “motivos artísticos” y constituye una descripción pre-iconográfica (Gombrich 1998, 45).

La significación secundaria por su parte, opera al establecer una relación entre los motivos artísticos y los temas o conceptos. Se trata de imágenes denominadas “alegorías” y que están en relación directa con escenas bíblicas o históricas del arte figurativo. A esta etapa corresponde la descripción iconográfica de la obra. Finalmente, una última etapa la constituye la significación intrínseca o de contenido, ésta se aprehende, de acuerdo con el autor “investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad de la nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad condensada en una obra (Gombrich 1998, 50).”

La propuesta de Panofsky, queda claro, se refiere a la interpretación de la pintura renacentista, cuyas representaciones giraban en torno a pasajes bíblicos o a la mitología antigua, por lo que, al hablar de fotografía, la búsqueda de temas y conceptos, queda un tanto fuera de lugar. No porque no existan temáticas comunes, sino por la falta de convenciones o escuelas en torno a las fotografías, que pudieran sentar un acuerdo común sobre sus temáticas generales, sin embargo, al abordar contextos de producción específicos, como el de la fotografía cubana de la década de 1960, podrán encontrarse temáticas comunes al campo. En la coyuntura específica posrevolucionaria, gran parte de la producción gráfica cubana giró en torno a este hecho, conformándose temas generalizados, como el del guerrillero con uniforme militar, las manifestaciones colectivas, entre otros.

Ya para mediados de la década de 1980, las investigaciones en torno a la fotografía moderaron sus discursos, llegando a la inevitable conclusión de la calidad dual del objeto fotográfico que, por un lado, por su génesis material, es el producto de un procedimiento fotoquímico en gran medida técnico y por lo tanto vinculado con la realidad contigua que captura en su imagen, pero, por otro lado, posee una carga simbólica importante, gracias a aquello que comunica a través de sus imágenes y que está, innegablemente, construido socialmente.

Es así como surge una nueva aproximación teórica al estudio de la fotografía, que no la considera ya como imitación directa de la realidad, pero tampoco solamente en su valor representativo. Como señala el teórico Philippe Dubois, si antes a la fotografía se le observó solamente en su calidad de ícono, es decir, por su semejanza con el objeto fotografiado; o símbolo, cuyo poder de representación parte de una convención socio-lingüística, ahora se le comprende como índice, o índice (Dubois 1986).

La fotografía, entonces, tiene un valor de representación, pero éste ya no está relacionado con su poder mimético, sino que es inseparable de la naturaleza de su génesis material, que tiene, como condición de posibilidad, la contigüidad física de la cámara fotográfica, con aquello que la imagen captura. Esta contigüidad física es finalmente la que otorga a las imágenes fotográficas su valor histórico, pues retienen un momento específico del tiempo y mantienen un vínculo directo con el objeto fotografiado.

Para Geoffrey Batchen, la fotografía resulta, en este sentido, privilegiada. A diferencia de otros sistemas de representación, como la pintura, las imágenes fotográficas resultan del contacto directo, es decir, del “toque”, o de la afectación de los objetos sobre el papel sensible a través de la luz. Resultan entonces, una especie de huella digital registrada químicamente, cuya integración del tacto y la vista las convierte en un médium entre el pasado y el presente (Batchen 2004, 31).

Esta relación, de acuerdo con Dubois, se mantiene por un principio cuádruple que refuerza la idea de las fotografías como documentos únicos y de gran valor para la interpretación histórica. Las características de este principio serían, la conexión física, expuesta previamente; la singularidad del documento, ante la imposibilidad de que el momento exacto de captura se repita en el tiempo, cada fotografía registra una imagen singular; designación, en cuanto a su valor de representación, que designa un objeto y momento preciso, independientemente de su semejanza con el mismo o de los significados posteriores que puedan atribuirse y; finalmente, el atestiguamiento de una relación de contigüidad, necesaria para plasmar una imagen en la superficie fotosensible (Dubois 1986, 66).

Cabe hacer una distinción entre la singularidad de la imagen, que puede repetirse en forma de copia, y la singularidad del objeto mismo, otorgada por la unicidad del acto fotográfico. Boris Kossoy, por su parte, incluye un elemento más a esta ecuación. Para él, la condición inherente a los procesos fotográficos es que son únicos en su ocurrencia, pero no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. Esta ocurrencia de un momento y un lugar geográfico específicos se materializa, de acuerdo con el autor, en la forma de un objeto fotográfico. Además, “el acto de registro o el proceso que dio origen a una representación fotográfica, se desencadena en un momento histórico específico, esa fotografía trae en sí indicaciones acerca de su elaboración material y nos muestra un fragmento seleccionado de lo real.” (Kossoy 2001, 32)

La fotografía, en su acepción más amplia, representa un proceso complejo que involucra, en distintos tiempos, a un fotógrafo o productor, un sujeto/objeto fotografiado, la cámara fotográfica –junto con todos los materiales necesarios para que ésta opere correctamente—un producto o fotografía y finalmente a un público receptor. El acto fotográfico significa solamente un momento de este amplio proceso, no obstante, define el valor de representación que tendrán los objetos, es decir, su representación indicial. El resto de los elementos que implican lo fotográfico, previamente mencionados, son “gestos absolutamente 'culturales', codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas” (Dubois 1986, 66).

Comprendido de este modo, el valor de representación de la fotografía se encuentra inextricablemente vinculado con su génesis y resultado material, pues el objeto mismo representa un vínculo histórico específico e indisoluble, que se refleja no sólo en la imagen contenida en la fotografía, sino en el objeto fotográfico mismo, es decir, en el papel,

negativo y material fotosensible. Al mismo tiempo, el resto de los elementos del proceso fotográfico están también definidos por condicionamientos sociales y culturales por lo que, si bien el momento fotográfico tiene su condición de posibilidad en el reflejo directo de una contigüidad material, ésta se encuentra imbuida por un cúmulo de condicionamientos históricos, sociales, culturales e incluso políticos, que determinan el momento fotográfico, pero también por cierta carga de subjetividad de los fotógrafos, permeada por sus propias condiciones como sujetos sociales.

Para Kossoy, por esta razón, la fotografía representa un doble testimonio, por un lado, nos muestra una escena pasada irreversible, pero también inmutable, al permanecer congelada sobre el papel. Por otro lado, revela la intención que llevó a un autor particular a seleccionar un recorte específico del espacio/tiempo, con las características de iluminación y composición que lo vinculan con un contexto social particular y nos permiten entender esta misma fotografía como testimonio y resultado de una práctica social (Kossoy 2001, 42).

La investigación fotográfica, por lo tanto, resulta inseparable de una investigación que contemple los contextos históricos y sociales en los que la fotografía se realiza. El propio Kossoy afirma que “[...] la historia de la fotografía se verá reducida a una historia de la técnica fotográfica si los temas representados son desvinculados de sus condiciones de producción, descontextualizados del momento histórico-social en que fueron registrados” (Kossoy 2001, 44).

La fotografía, pues, como cualquier otra forma artística o producto cultural, implica en sí misma, además de una forma de representación cargada de significados culturales, un producto humano y, por lo tanto, socialmente construido. De acuerdo con Carlos Marx, al

estudiar las formas de producción intelectual, o inmaterial, de cualquier sociedad, se debe tener cuidado de no comprender ésta como una categoría general, “sino bajo una forma histórica determinada y concreta” (C. Marx 1956, 201-202). Si no visualizamos la producción intelectual bajo una forma histórica concreta, agrega, será imposible discernir tanto lo que es preciso a estas formas de producción, como la correlación entre ambas (C. Marx 1956, 201-202).

De acuerdo con Walter Benjamin, la obra de arte debe estudiarse de forma dialéctica, pues “[...] no se puede hacer nada con la cosa aislada. Una obra, una novela, un libro. (Benjamin 2004, 23)” Es necesario insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales y, por lo tanto, de las relaciones de producción. Esto, sin embargo, no significa privilegiar la forma sobre el contenido, sino comprender que una y otro no se encuentran aislados. La tendencia —entendida como tendencia política—incluye, si ésta se ejerce correctamente, una calidad correcta y ambas llevarán, por consiguiente, al desarrollo de la técnica (Benjamin 2004).

### *Conclusiones*

El vínculo entre el trabajo testimonial y la fotografía en la obra de Margaret Randall, al comprenderse en el marco de los procesos histórico políticos donde se suceden, no resulta un hecho aislado ni arbitrario. La guerra fría cultural, estrategia comunicativa derivada de la guerra fría que, como se expuso en capítulos anteriores, articuló la ideología política con las producciones artísticas de las vanguardias del periodo, fincaría en la región, y en el mundo, nuevas formas de producción simbólica que se articularían, a su vez, con los jóvenes cuadros políticos revolucionarios de la región latinoamericana.

De este modo, las corrientes políticas agrupadas bajo la Nueva izquierda latinoamericana articularon sus ideales políticos con formas particulares de producción cultural que permitieron, por un lado, congregar a sus simpatizantes bajo un mismo *habitus* o *ilussio* y, por otro, difundir tales ideales, o el *ethos* revolucionario latinoamericano, hacia otras regiones con la intención de legitimar el proyecto en la opinión pública, pero también de captar recursos humanos y económicos para su continuación.

El género literario testimonial surge precisamente en esta coyuntura como una herramienta clave en la difusión local y global de la revolución cubana como proyecto político latinoamericano. Si bien se trata de una forma de expresión que proviene del campo del arte y es ejercida por escritores, despliega estrategias comunicativas que, con la intención de detentar un estatuto de verdad en torno a acontecimientos relativamente recientes, establece fuertes vínculos con el periodismo.

Probablemente su popularidad durante las últimas décadas del siglo pasado se deba, sobre todo, a la exitosa conjunción entre ideales políticos vinculados con hechos históricos concretos y prosas finamente hiladas por la mano de grandes escritores. En este sentido, el testimonio representa un caso ejemplar del acoplamiento entre las militancias políticas del momento y las producciones simbólicas en torno a ellas. Ahora bien, una articulación de segundo orden en torno a la estética y la militancia lo conformó la fotografía, particularmente aquella que acompañó el testimonio.

La fotografía, por su génesis automática, ha mantenido históricamente su carácter como testimonio de acontecimientos pasados, detentando un estatuto de verdad que se transmite a través de la imagen directa e inalterada de su material fotosensible sobre el

papel. Su conjunción con el testimonio literario, en este caso, viene no sólo a ilustrar, sino a reiterar la verdad que se expone en el texto.

En este sentido, el tránsito de Margaret Randall desde la literatura hacia la fotografía parece una consecuencia lógica de un proceso de adquisición de *habitus* y maneras de producción simbólica en torno al *ethos* revolucionario latinoamericano. Puede rastrearse, así, cierta línea de continuidad lógica que deriva una práctica de la otra, en función de las necesidades que la misma demanda, pero también de los intereses particulares de la autora que, profundamente sensibilizada ante experiencias sociales intensas por parte de actores históricamente marginados, buscó alternativas efectivas para compartir su propia conmoción. En el siguiente capítulo de este trabajo, se pretende comprender, desde la perspectiva visual, el resultado concreto de estas búsquedas, tan personales, pero firmemente ancladas a su contexto particular.

## IV. Génesis de una práctica

Como se abordó en el capítulo anterior, el acercamiento de Margaret Randall al oficio fotográfico fue resultado de una serie de condicionamientos histórico políticos, a la vez que de su propio interés expresivo y, sin dudarlo, de las tendencias de su biografía personal. A lo largo de este capítulo se pretende comprender la forma concreta que estos condicionamientos tomaron en la materialidad, pero sobre todo en las imágenes, plasmadas en las fotografías de la autora.

Después de exponer su trayectoria política y literaria, en este apartado se busca rastrear sus vínculos con la fotografía del periodo. Si bien ella señala sus limitadas influencias en este rubro, su posicionamiento en un espacio particular del campo de la fotografía lleva inevitablemente al establecimiento de vínculos con sus pares. Por otro lado, su particular interés en sujetos sociales, como las mujeres, o las infancias, en conjunción con su propia experimentación compositiva, darán lugar a formas expresivas particulares que se analizarán en articulación con su militancia y trayectoria literaria.

### *IV.1 Fotografía y fotoperiodismo en Cuba. La génesis de una tradición*

Ahora bien, teniendo claras las dos dimensiones de la naturaleza fotográfica y la necesidad de abordarlas en conjunto para comprender a cabalidad sus significados, queda entender las maneras en la que los contextos históricos y sociales se pueden ver reflejados tanto en las imágenes fotográficas como en sus soportes materiales. Resulta indispensable señalar que los procesos económicos, sociales y políticos no son simplemente ambientes o contextos sobre los que los productos culturales *flotan*, sino que éstos determinan una buena parte de sus características a través de intrincadas relaciones que es necesario explicitar y problematizar (Fuente Adrián 2019, 17).

Friedrich Engels, en este sentido, señala algunas pautas para comprender y profundizar en torno a este vínculo. Desde su perspectiva, las representaciones e ideas son productos de la humanidad y, por lo mismo, se encuentran condicionadas por el desarrollo de las fuerzas productivas y de las formas de intercambio adyacentes a ellas (Engels, *La ideología alemana* 1970, 25). A partir de esta premisa podría afirmarse que las fotografías, sus representaciones y circulación están relacionadas con las formas de producción e intercambio de bienes de la sociedad donde se crean.

En el caso de la fotografía cubana, objeto de esta investigación, esto podría adquirir un carácter peculiar, sin embargo, resulta necesario señalar que no se trata de una relación directa y que no será tampoco lo único que condicione las formas de representación de las sociedades. El mismo autor, en otro texto, señala que la situación económica no será la única causa activa en el desarrollo de la vida social en general, sino que existe un juego de acciones y reacciones sobre la base de la necesidad económica, que se impone siempre en última instancia (Engels, *Carta a Heinz Starkenburg* 1894).

Un concepto clave en la conciliación entre la dimensión simbólica del arte y la estructura del espacio social dónde se desenvuelve será el de campo. De acuerdo con Bordieu, éste permite superar la oposición entre una lectura interna y una externa sin restar importancia a cualquiera de las dos interpretaciones. En este sentido, es importante entender el campo a partir de tres operaciones. La primera, en cuanto a su posición dentro del campo de poder general, al que normalmente, los campos vinculados con el arte se encontrarán sometidos; en segundo lugar, como ordenador de la estructura interna de un espacio de relaciones sociales concretas, sometido a estructuras y leyes propias; y

finalmente como productor de *habitus*<sup>15</sup> derivados de trayectorias sociales específicas y de posiciones dentro del mismo campo (Bourdieu, Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 1995, 318).

Estas tres operaciones serán responsables de la regulación de una serie de prácticas y representaciones que, si bien tendrán un carácter individual, estarán determinadas por la cualidad relacional del campo en sí mismo. Ahora bien, como se abordó en el capítulo anterior, dentro de las relaciones de producción de las sociedades capitalistas, una de las principales características de los campos enfocados en prácticas culturales o simbólicas será la contradicción entre la legitimidad al interior del campo y al exterior del mismo, ello derivado de la negación del arte como práctica económica o productiva.

Antes del proceso revolucionario, la fotografía cubana no tenía un antecedente periodístico claro. La mayor parte de las imágenes que se producían en la isla estaban en función de la industria de la moda, la publicidad o enfocadas en cubrir los eventos sociales de las élites locales, es decir, el campo fotográfico no se había consolidado como una práctica política, pero tampoco artística, sino que estaba mayormente vinculado con un ejercicio comercial que atendía a las necesidades del mercado (**Imagen 11**). Diez años después de la revolución comunista, para la década de los sesenta, la fotografía cubana se había convertido en el arte más representativo de aquel periodo histórico en el país (Mraz 1994, 35). No obstante, el desplazamiento del tema fotográfico de la publicidad hacia el periodismo no obedeció a una operación súbita, o a un proceso forzado, sino a la reinterpretación pragmática, ante las nuevas circunstancias y necesidades comunicativas, de

---

<sup>15</sup> Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (Bourdieu, 2007, p.86)

un firme legado visual que la industria de la moda y el vestido, principalmente, gestó durante la década de 1950 (Morell Otero 2010, 8).



*Imagen 11. Alberto Korda, Retrato de Nidia Ríos ca.1956, VEGAP, Madrid, 2015.*

La calidad gráfica de revistas de variedades como *Bohemia* (1908- a la fecha) o *Carteles* (1919-1960), en las que laboraron los fotógrafos Raúl Corrales y Alberto Díaz Korda; así como la fundación del Club Fotográfico de Cuba, en 1935 y vigente hasta 1963, resultaron un antecedente inmediato de las cualidades que posteriormente se integrarían al fotoperiodismo de la isla (Morell Othero 2010, 8).

Recién instaurado gobierno cubano, con la firme intención de formar una base popular y considerando el alto nivel de analfabetismo en su población, se otorgó a la fotografía, particularmente al fotoperiodismo, un papel protagónico en el ejercicio de comunicación social, indispensable para informar al pueblo cubano los sucesos y transformaciones dados durante aquella transición histórica. La publicación principal, en cuanto a fotografía, fue la revista *Revolución*, editada hasta 1971 por Carlos Franqui, quien garantizó autonomía creativa y respeto a sus colaboradores (Mraz 1994, 35). El resultado de aquella conjunción entre calidad visual e impulso al oficio fotográfico por parte del régimen fue que la fotografía, desde mediados de la década de los sesenta, adquiriera un inmenso prestigio, no sólo en el espacio local, sino particularmente en el contexto internacional (Mraz 1994).

Con referencia a párrafos anteriores, en el caso cubano durante este periodo podría señalarse la escasa o nula existencia de contradicción entre su legitimidad al interior del campo y al exterior del mismo. El apoyo por parte del propio campo de poder a la producción fotográfica, así como la ausencia de un mercado lo suficientemente fuerte para financiarla, se conjuntaron con la lógica del *ethos* revolucionario que, como se mencionó anteriormente, abrevaría de la aceptación popular como fuente de legitimidad y trasladaría la contraposición con las lógicas comerciales a su oposición hacia la cultura *yankee* y hacia

una fuerte carga nacionalista. Todo ello puede corroborarse al contemplar la cercanía entre los fotógrafos con mayor legitimidad dentro del campo y el gusto de los grandes públicos, o el propio régimen político cubano.

En este sentido, la supervivencia material de los actores de este campo ya no se encuentra sujeta a un mercado cultural, sino al campo de poder estatal con el que encuentran abierta afinidad. De acuerdo con Pierre Bourdieu, “ [...] muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores sólo pueden explicarse por referencia al campo de poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 319).” El caso de la fotografía en Cuba no sería la excepción. Si bien los integrantes de este campo no formaron parte del *corpus* de la industria cultural internacional, no se puede afirmar que su obra se encontrara absolutamente libre de influencias ajenas al interés particular de sus autores.

La subordinación estructural del campo del arte, como señala Bourdieu, se instituye a través de dos mediaciones principales, por un lado, el mercado que, como se afirmó en el párrafo previo, no tiene suficiente peso en el contexto para dirigir las formas de representación de las fotografías y; por otro lado, los “[...] vínculos verdaderos basados en afinidades de estilo de vida y sistemas de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 82).”

Es necesario precisar, nuevamente, que la particularidad de las relaciones de producción en el caso cubano deriva también en particularidades en el resto de sus

relaciones. En este caso, podría encontrarse un paralelismo entre los salones de arte a los que se hace referencia, y el Ministerio de Cultura, la ya mencionada Casa de las Américas, y las revistas cubanas donde circulaban las fotografías en torno al mecenazgo de Estado.

Puede concluirse que el fotoperiodismo en Cuba, durante las dos primeras décadas posteriores a la revolución, estuvo organizado en torno a un campo que, si bien presentó características distintas a los de otras latitudes, mantuvo una estructura interna con posicionamientos bien definidos y un *habitus* compartido. La posición de Randall al interior de éste fue distinta a la que tuvo dentro del campo literario, no obstante, éste último le permitió acercarse al primero. Si bien fue sólo como aprendiz, los capitales sociales que Randall había acumulado en su trayectoria como escritora en la isla le permitieron acercarse al círculo con mayor legitimidad durante aquel periodo, es decir, el círculo más cercano al régimen estatal o al campo de poder. Sin embargo, Randall se insertó en el campo de la fotografía de manera marginal, aunque su maestro se encontrara dentro del círculo hegemónico del campo en el periodo, la mayor parte de la obra fotográfica de Margaret no circuló en la prensa, sino en los propios libros de testimonio que ella escribió, integrándose, por lo tanto, a su producción literaria (Randall, Entrevista a Margaret Randall en Albuquerque, NM 2018).

Ahora bien, para comprender las características específicas de las formas de representación en la fotografía cubana, es necesario señalar que éstas se encuentran constreñidas por un “espacio de posibles” que cada campo ofrece de acuerdo con su posicionamiento respecto al campo de poder general, pero también respecto a la posición interna de cada actor dentro del campo. Se trata de un “[...] conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos

posibles” (Bourdieu 1995, 348). En ese sentido, cada campo es un universo que ofrece a quien se interne en él un repertorio finito de posibilidades expresivas, que pueden traducirse en problemas por resolver, posibilidades temáticas o estilísticas, contradicciones por superar, o incluso rupturas estéticas por efectuar (Bourdieu, Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 1995, 349).

En un último momento, reflejado directamente sobre las formas estéticas y de representación de los productos del campo artístico, a través de los límites y regulaciones que éste impone, se ofrece una forma legítima de realización basada en lo que Bourdieu llama *illusio*; una serie de anhelos o expectativas compartidas colectivamente que delimitan los parámetros estéticos y temáticos de las producciones culturales (Bourdieu 1995, 403).

La noción de *illusio* podría empatar, en algunos elementos, con la de ideología en su aplicación al campo del arte. De acuerdo con Boris Kossoy, las representaciones fotográficas contienen dos formas de estética, una inherente a su propia expresión —que podríamos entender como denotativa—y una estética de vida ideológicamente preponderante en el contexto de producción, que podríamos relacionar con la dimensión connotativa. Ambas estéticas, aunque fluidas, son indivisibles y están implícitas en toda representación fotográfica (Kossoy 2001, 101).



*Imagen 12. Alberto Korda, Guerrillero Heroico, 1959.*

En el caso de la representación fotográfica cubana, quizás el fotógrafo más emblemático sea Alberto Díaz Gutiérrez, “Korda”, cuyo retrato de Ernesto Che Guevara ha sido reproducido innumerables veces en forma de estencil y cartel (Imagen 12 y 13). Él, como muchos de su generación –la inmediatamente posterior a la revolución– fue conocido por su abrupto paso del mundo de la moda, actividad que acaparaba la práctica fotográfica antes de 1959 y donde se caracterizó por retratar modelos en escenarios poco convencionales, como casas derruidas o cementerios, al del fotoperiodismo, volviéndose incluso el fotógrafo oficial del presidente cubano, Fidel Castro (Mraz 1994). Sus fotografías se caracterizaron por su gran calidad compositiva, pero, al mismo tiempo, por su carga simbólica.

El emblemático retrato del Che puede ser un ejemplo del empalme entre ambas cualidades y su acoplamiento simultáneo con los condicionamientos materiales del contexto. La imagen tiene el atino de aislar al sujeto de su entorno y de captarlo con la

mirada al horizonte. En términos simbólicos, presenciamos la génesis del mito épico de la gesta cubana. Se trata del retrato de quien pronto sería un mártir de la revolución, ataviado con la gorra que a la vez que lo caracteriza, contiene la estrella que representa las gestas socialistas en el mundo. Por otro lado, al ser una fotografía con escasos elementos ajenos al cuerpo del sujeto retratado, y al estar capturada sobre un fondo blanco, además de permitir su reproducción masiva, facilita su abstracción y fácil identificación.



*Imagen 13. Ilustración del Che Guevara. Versión de Fitzpartick*

En la **Imagen 14** se puede observar una de sus reproducciones más famosas, la que se encuentra en la Plaza de la Revolución. Otras imágenes con mayor complejidad compositiva, pero con la misma carga simbólica, como *El Quijote de la farola*, pasarían

también a la historia cubana y latinoamericana para inaugurar una tradición fotográfica de la que se hablará unos párrafos más adelante (**Imagen 15**).



*Imagen 14. Che Guevara en la Plaza de la Revolución de la Habana*



*Imagen 15. Alberto Korda, El Quijote de la farola, 1959, <https://www.albertokorda.photo/>*

Otros fotógrafos que merecen reconocimiento son Raúl Corrales (**imágenes 16 y 17**), quien también se desempeñara previamente como fotógrafo publicitario; Osvaldo Salas (**imágenes 18 y 19**), fotógrafo que emigró a Estados Unidos y adquirió reconocimiento por retratar a celebridades como Marilyn Monroe y Joe Di Maggio; o Mario García Joya (Mayito) (**imágenes 20 y 21**), el más joven de los cuatro, y cuya carrera se desarrolló, en mayor parte, después de la revolución. Aunque con características muy definidas cada uno, estos cinco fotógrafos, entre otros que en este espacio no se mencionan, participaron de la construcción de una imagen emblemática de la Cuba revolucionaria que se reconoce más de medio siglo después. Junto con la gráfica, particularmente el cartel, la fotografía de aquella

generación contribuiría a construir la estética de la épica revolucionaria que exportaría la imagen del proceso revolucionario al mundo, como parte del *illusio* formado al interior del campo e integrado al *ethos* internacional cuyas esperanzas políticas se fincaban en la isla.



Imagen 16. Raúl Corrales. Sombreritos. 1960. <http://www.couturiergallery.com/Corrales.html>



*Imagen 17. Raúl Corrales. El sueño. 1959.*  
<http://www.couturierygallery.com/Corrales.html>



*Imagen 18. Osvaldo Salas. Fidel Castro. 1964.*



*Imagen 19. Osvaldo Salas. Abuelo y nieto. 1965.*



*Imagen 20. Mario García Joya. Somos cubanos. 1959*



*Imagen 21. Mario García Joya. En la plaza. 1962.*

Se creó, entonces, un relato dominante en el que confluyeron productores de imágenes, público, lectores y el propio régimen cubano en torno a una narrativa que, si bien tenía matices, mantenía líneas paralelas. Las fotografías se arremolinaron en torno a los retratos de líderes militares, hechos heroicos y, sobre todo, la “liberación del hombre nuevo” que acontecía en el país (Morell Othero 2010, 10). En términos visuales, las formas de representación fotográfica acudieron a una interpretación masculinizada del proceso histórico y, por lo mismo, a una tipificación simbólica del uniforme militar —o verde olivo—, a retratos de hombres barbudos, amplias tomas de movilizaciones sociales, planos medios y cortos de personas trabajadoras y campesinas que, sin embargo, no eximieron a

las fotografías de la búsqueda de encuadres embellecedores o tomas bien cuidadas (Morell Othero 2010, 12).

En este sentido, la representación inherente a la propia expresión fotográfica que señala Kossoy confluyó armónicamente con la estética ideológica, ambas delineadas por un *illusio* muy bien definido dentro del cerrado campo de fotógrafos cubanos. Por su calidad expresiva, y la coyuntura histórica donde surgió, el discurso visual de esta generación de fotógrafos adquirió tal fuerza que se convirtió en una fórmula genérica repetida, por algunos, hasta la actualidad (Morell Othero 2010, 12). En términos de Walter Benjamin (2004), podría considerarse que, en la fotografía cubana de la primera generación, se gestó la convicción revolucionaria que trastocó tanto calidad, como tendencia. La transformación de las relaciones sociales de producción, entendiendo a los fotógrafos como productores, afectó la forma, función y espacio de la imagen fotográfica cubana, dando lugar a una fotografía que, más allá de trabajo creativo, ejercía una labor comunicativa determinada tanto dentro, como fuera de la isla cubana.

El papel que la revolución cubana jugó entre militantes y partidarios de la izquierda, no sólo latinoamericana, sino internacional, significó el afianzamiento de una fe compartida en torno a la inmediatez de la propia revolución, favoreciendo, con ello, la pronta internacionalización del proyecto cubano. Ello llevó a la conformación de marcos cognitivos, o simbólicos, con referentes locales, pero con fuerte circulación a nivel internacional (Pirker, "Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica" 4, N°7, diciembre 2017-mayo2018).

La universalidad de sus referentes fotográficos, que interpelaron a sus espectadores más allá de la isla; junto con los esfuerzos de difusión de sus militantes y activistas,

llevaron al fotoperiodismo cubano a una proyección internacional sin precedentes. Ejemplo de ello sería la revista *Cuba*, más tarde denominada *Cuba Internacional*, surgida a iniciativa del Instituto Nacional de la Reforma Agraria (Inra), que se asemejaba en su formato editorial a la revista *Life* y se dedicó a difundir el propósito cubano en el mundo: la vida en la isla, sus líderes, procesos políticos y sociales, entre otros temas, fueron expuestos fotográficamente desde 1964 en las páginas de esta revista (Morell Othero 2010, 12).

Teniendo algunos de los elementos sobre el campo fotográfico cubano aquí mencionados y de algunas de sus formas de representación tanto connotativas, como denotativas, podría aventurarse la conclusión de que la estética ideológica preponderante en el campo será se corresponderá con el *ethos revolucionario* que, al no existir contradicción entre el interior y el exterior del campo fotográfico, exacerbará sus rasgos más representativos. En esta coyuntura histórica y con tal encuentro de factores, la fotografía cubana, durante los años sesenta, alcanzó un valor comunicacional masivo que, junto con otras formas artísticas como el cartel y el estencil, conformarían un esquema simbólico reproducido significativamente alrededor del mundo (Morell Othero 2010).

La siguiente generación de fotoperiodistas, en la década de los setenta, mantendría algunas semejanzas con aquellos artistas legendarios. Herederos de una escuela fotográfica consolidada no sólo en sus formas simbólicas y expresivas, sino con fuertes *habitus* y capitales sociales vinculados con élites políticas y culturales distribuidas alrededor del mundo, esta generación conservaría hegemonía y prestigio, tanto en el campo fotoperiodístico internacional, como en el local. Mantendría también algunos de los elementos más emblemáticos de la fotografía cubana, entre ellos el protagonismo de figuras como el guerrillero heroico, los militares uniformados, o los grandes despliegues públicos en

desfiles o plazas. No obstante, de acuerdo con algunos autores, las imágenes perderían parte de su calidad expresiva al abandonar el característico vínculo entre la realidad concreta y el idealismo que hizo popular a la fotografía de la generación anterior (Mraz 1994).

La exacerbación revolucionaria fue dejando lugar a un estilo documental más moderado. El periodo de estabilización del gobierno socialista a cargo de Fidel Castro se vio reflejado en las nuevas formas de representación fotográfica. La corriente que se asentó con mayor firmeza y permaneció por lo menos hasta la década de los noventa, tuvo su origen en el estilo introducido por el joven suizo Luc Chessex, quien llegara al país en 1961 y permaneciera hasta 1974. Fuertemente influido por el fotógrafo Robert Frank, a su vez Chessex tuvo gran influencia sobre fotógrafos como Jorge Macías, José Alberto Figueroa, Iván Cañas, Marucha y Ramón Martínez Grandal, entre otros. Por su toma de distancia respecto a la exaltación revolucionaria, pero sobre todo por su perspectiva optimista y enfocada más en exponer el estilo de vida cubano, que la revolución militar, esta corriente adquirió gran protagonismo en Cuba durante las siguientes décadas (Mraz 1994).

La estética que definió este tipo de fotografías se caracterizó por el uso del lente gran angular y la película de alto contraste. A esto se sumó una forma de composición de la imagen en la que los sujetos miran directamente a la cámara, en oposición a fotografiarlos desprevenidos en poses espontáneas (Mraz, 1994, 38). Así, las imágenes otorgan cierta agencia a los fotografiados, al representarlos como sujetos activos y conscientes de la captura, que pueden decidir, relativamente, la manera en la que posan para ser representados. En este sentido, las fotografías de esta corriente transitan de la intención puramente documental del fotoperiodismo de los años sesenta, hacia un estilo con mayor

injerencia tanto del autor, como de los sujetos, en la composición de los encuadres y, por lo mismo, un híbrido entre el retrato y la fotografía documental.

De acuerdo con John Mraz (Mraz 1994), las imágenes producidas por estos nuevos fotógrafos fueron criticadas por su excesiva repetición temática y su tendencia al estereotipo que algunos denominaron “macheteros y banderitas”, por ser motivos muy recurrentes en ella. Es precisamente durante este periodo en el que la nueva generación de fotoperiodismo asienta su estilo en revistas y diarios, que Margaret Randall se inserta como estudiante o aprendiz de fotografía.

De la mano de Ramón Martínez Grandal<sup>16</sup>, alumno directo de Luc Chessex, la trayectoria de Randall demuestra, una vez más, la manera en la que su capital social se pone en juego para colocarla dentro de élites culturales particulares, vinculadas con sus identidades ideológico políticas, pero también con sus búsquedas expresivas dentro del arte. En este caso, su trayectoria literaria en el ámbito del testimonio la acercó a la fotografía, y será este vínculo, el de Ramón Martínez Grandal, mencionado en párrafos previos, el que la escritora aproveche para adentrarse en el mundo de la producción fotográfica.

La fotografía (**Imagen 22**) que se muestra a continuación es precisamente de autoría de Ramón Martínez Grandal, aunque data ya de 1980, representa estéticamente las características descritas por Mraz. Se trata de un plano medio, que encuadra a tres mujeres, probablemente madre e hijas, dentro de un escenario cotidiano que pareciera ser una casa. Si bien insiste en lo cotidiano, lo simbólico resalta en la pared detrás, donde se exhiben dos

---

<sup>16</sup> Fotógrafo cubano (La Habana, 1950, Miami 2017) considerado ícono de la fotografía cubana. Residió en Cuba, Venezuela y Estados Unidos. En 1993 recibió el Premio de Fotografía Latinoamericana Josune Dorronsoro del Museo de Bellas Artes en Caracas. Su obra giró en torno al compromiso social durante los primeros treinta años, y posteriormente adquirió un estilo “americano”, más retrospectivo que brinda al espectador una oportunidad de reflexionar sobre la realidad fotografiada. <http://fotourbana.org/fondovisual/ramon-grandal-cuba-1950/>

retratos, el de José Martí y el de Ernesto Che Guevara, conformando así una imagen global que ofrece al espectador una síntesis del pueblo cubano. Las niñas miran a la cámara, como bien señala Mraz, mientras que la madre les mira a ellas con un gesto que representa devoción.

La sensibilidad de la película, finalmente, se revela en los márgenes de la imagen, duramente oscurecidos en relación con el centro. Reveladora de la cercana relación de Randall con el fotógrafo, está dedicada: “Con Grandal cariño y Grandal amor. Tu hermano, colega y camarada...” En este sentido, a través de su colaboración con el fotógrafo, y de sus cercanos contactos con los principales agentes culturales en Cuba, Randall pudo tender un puente entre la literatura y la fotografía de la mano de uno de los fotógrafos más cercanos a la corriente dominante en el campo.



Imagen 22. Ramón Martínez Sin título. 1986

#### ***IV.II Descubrimiento de un nuevo lenguaje: la fotografía como práctica estética-política en la obra de Margaret Randall***

En 1978, Randall se hizo aprendiz de fotógrafa en condiciones muy distintas a las que se hubieran dado en cualquier otro país. En un *tour* de lecturas y conferencias en Estados Unidos, se compró una cámara Pentax básica de 35 mm, con una lente estándar de 50mm (Randall, 88, 3). Con la ayuda de una sábana grande, ella y Grandal convirtieron un baño abandonado del edificio donde vivía en La Habana en un cuarto oscuro funcional en el que

trabajaban desde las 11 de la noche hasta la 1 de la mañana, cuando las luces de la ciudad no eran tan vivas.<sup>17</sup>

A diferencia de lo que hubiera sido en México o Estados Unidos en el momento, aprender a tomar fotografías no sólo incluía la captura y el revelado, si no que los fotógrafos cubanos se veían en la necesidad de aprender incluso a fabricar sus propios químicos desde cero. En este sentido, Randall echaría mano de sus contactos con el extranjero para conseguir materiales de fotografía. Mientras otras personas pedían desodorante o pantalones *Levi's* a quienes visitaban el país, ella y su mentor encargaban rollos de película.<sup>18</sup> Cuando esta opción no era posible, les pedían a los turistas que les regalaran sus sobrantes. Randall incluso recuerda salir a “tomar fotografías” con la cámara vacía, teniendo que imaginar sus aciertos y fallas (Randall, 88, 11). Margaret era una estudiante apasionada y comprometida, extraordinariamente paciente y sujeta a la manera de hacer las cosas por parte de su maestro. Con su Pentax 35 mm y una sola lente se lanzó a las calles de La Habana a experimentar la expresión visual. En este sentido, su trabajo fotográfico desarrollado en Cuba durante aquellos primeros años estará en parte determinado no sólo por su inexperiencia, sino por la precariedad material que restringió las posibilidades de usar distintas lentes, tipos de negativo, o materiales como luces auxiliares, reflectores o trípodes.

En este mismo sentido, el espacio de posibles de la fotografía cubana se articula en torno al propio contexto político, pero también a los condicionantes materiales que éste implica. La película negativa de alta sensibilidad, mencionada párrafos antes, crearía imágenes sin tonalidades medias y serviría, por un lado, para conseguir exposiciones tanto

---

<sup>17</sup> Jurado Azuara, Grecia, Entrevista a Margaret Randall, 7 de diciembre de 2018

<sup>18</sup> Jurado Azuara, Grecia, Entrevista a Margaret Randall, 7 de diciembre de 2018.

en interiores, como en exteriores sin necesidad de luces auxiliares (Langford 1988, 125). Por otro lado, el alto contraste entre blancos y negros permitirá convertir estas mismas imágenes en grabados en serigrafía para su difusión masiva, y finalmente, en términos estéticos, dará a la fotografía cubana la fuerza que la caracteriza. Por otro lado, el *ethos* revolucionario cubano, o el *illusio* del campo se reflejaría en la concurrencia de elementos simbólicos referentes a la revolución, como las armas, botas, boinas; pero también marchas, carteles o figuras públicas conocidas.

Tanto las necesidades materiales, como las estéticas formarán un *corpus* de representaciones particulares de las que Randall abrevará. Sin embargo, para comprender su obra a cabalidad, habrá que comprender también su trayectoria personal. De acuerdo con Bourdieu, el análisis biográfico puede ayudar a explicar las características de la obra y su evolución a lo largo del tiempo. Conocer la posición del sujeto dentro del campo, su probable devenir o espacio de posibles y sus éxitos o fracasos darán una noción más compleja sobre la forma en que se proyecta su individualidad sobre las fotografías (Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 1995, 395).

Al realizar un acercamiento a las fotografías de Randall se pretende crear un esquema de análisis que comprenda tanto sus características materiales, como simbólicas, vinculadas con su posición en el campo de poder cubano; en el campo del fotoperiodismo, y con sus intereses y búsquedas personales. Así, al entramado simbólico en torno al *ethos* revolucionario deberá agregarse su militancia feminista y su interés particular por la experiencia de las mujeres.

Sus primeros proyectos serios fueron un naufragio abandonado en la costa de Matanzas; los fotógrafos populares con cámaras de caja que trabajaban en los parques de la

ciudad; y los *fotingos*<sup>19</sup> que aún trabajaban activamente en las calles de La Habana (Randall, 88,2). En aquel primer momento su interés fotográfico también se centró en las muñecas, los cementerios y los pasillos. Una de sus imágenes más conocidas, la de una niña pequeña jugando con un montón de zapatos (**Imagen 23**), fue tomada en uno de los proyectos de vivienda de la ciudad de La Habana. Desde entonces, la fotografía se convertiría en una herramienta que acompañaría las palabras de Randall, quien pronto se dio cuenta de la estrecha relación que guardaba el testimonio oral, con el testimonio visual que representaban las fotografías.

---

<sup>19</sup> Automóviles antiguos que se mantienen en circulación en Cuba.



Imagen 23. Margaret Randall. *Girl with Shoes*. 1978

Consciente de la carga histórica de su obra fotográfica, capturada en contextos coyunturales en la historia de Latinoamérica, Randall reunió la mayor parte de sus negativos y hojas de contacto para donarlas a la Universidad de Nuevo México en su ciudad de origen, Albuquerque, donde forman parte de las colecciones permanentes del *Center for Southwest Research*. Para los propósitos de esta investigación se han revisado y clasificado sus casi 600 hojas de contacto para identificar, a través de series de fotografías, sus procesos de producción y composición de las imágenes. A partir de ello se buscará comprender sus intereses y herramientas expresivas y vincularlas con el *ethos o illusio*

fotográfico que en el periodo conformaba el discurso visual en torno a la isla y sus procesos históricos.

Siendo Randall una aprendiz de fotógrafa, se sugiere observar estas primeras imágenes –capturadas entre 1978 y 1979<sup>20</sup>—como ejercicios de búsqueda, tanto en torno a un estilo compositivo, como a los intereses particulares de la autora. Esto, por un lado, permite entender la variedad temática de sus fotografías; que transitan desde los objetos inanimados, hasta eventos políticos y retratos familiares. Se encuentran en este conjunto de imágenes, también, temas repetitivos en los que Randall ensaya sus perspectivas y composiciones en torno a elementos de su contexto que llaman su atención. Por otro lado, el hecho de que, durante su estancia en Cuba, Randall no tuviera un encargo específico sobre su producción fotográfica, probablemente le permitiera cierta libertad que se verá reflejada en una buena cantidad de series dedicadas a búsquedas meramente estéticas.

El análisis que aquí se sugiere tiene la intención de comprender las series que a continuación se revisan como parte de un proceso de aprendizaje en cuanto a sus herramientas técnicas y de composición fotográfica, pero también en torno a la adquisición de una mirada fotográfica propia, cuyos intereses varían y se ajustan a los condicionamientos del entorno de la fotógrafa, así como se afinan, poco a poco, en dirección a conformar una práctica fotográfica autónoma y separada, relativamente, del resto de sus actividades. Se han dividido, con objetivos meramente analíticos, en cinco posibles temas de interés: objetos, eventos públicos, infancias, mujeres en grupo y retratos (en su mayoría, de mujeres). Se propone, por otro lado, una línea de interpretación –no

---

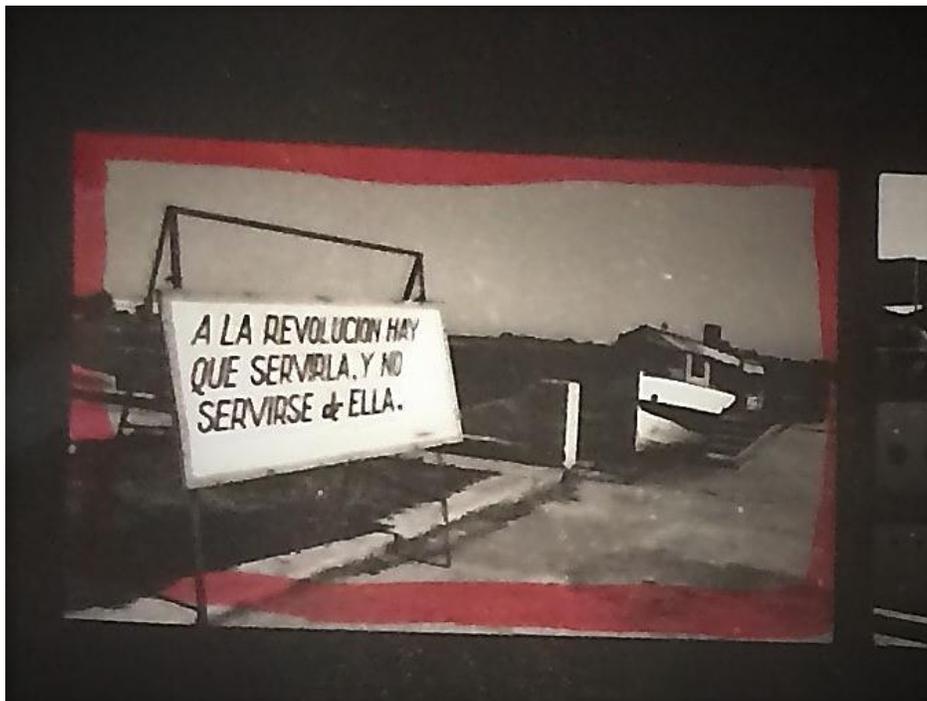
<sup>20</sup> Aunque el material de archivo está datado desde 1969 hasta 1980, se infiere, a partir de la información obtenida a través de entrevista, que en realidad fueron capturadas entre 1978 y 79, pues son las fechas en las que Randall aprendió a fotografiar mientras vivía en Cuba.

necesariamente cronológica—que transite desde las fotografías objetuales, con mayor concentración sobre aspectos técnicos y compositivos, hasta aquellas que, haciendo uso de los repertorios simbólicos del *illusio* o *ethos* revolucionario del periodo, expresan discursos o posicionamientos políticos o sociales, con mayor o menos elaboración compositiva. Cabe aclarar que no se tiene la intención de interpretar unos, u otros estilos como superiores o más acabados, sino simplemente ofrecer un ordenamiento que permita ubicar los distintos intereses y procesos por parte de la autora.

El proceso de aprendizaje técnico, por ejemplo, se entrevé en hojas de contacto cuyas fotografías están subexpuestas casi en su totalidad. La **imagen 24** que aquí se presenta contiene temas muy diversos; desde paisajes, fachadas y niños sonrientes, hasta autos de la época o carteles con mensajes revolucionarios, sin embargo, casi ninguna de las imágenes alcanza a apreciarse a cabalidad. Ya fuera un mal cálculo en cuanto a tiempos de exposición o aperturas de diafragma al momento de la captura, o un error en el revelado, resulta curioso que la única imagen legible (**imagen 25**) y además marcada para impresión, muestre un cartel revolucionario con la leyenda “A LA REVOLUCIÓN HAY QUE SERVIRLA Y NO SERVIRSE DE ELLA”. Se trata además de una de las pocas imágenes, en la hoja de contactos, que presenta una composición más compleja o cuidada.



*Imagen 24. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980*



*Imagen 25. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980. Fragmento*

El cartel inaugura una línea diagonal que se une con la fachada de una casa en segundo plano que terminan en un punto de fuga al fondo a la derecha. En este sentido, se abre la posibilidad de que la imagen con mayor carga simbólica —específicamente en torno al *ethos* revolucionario— resultara afortunada en su composición o, por el contrario, que se trate de una imagen intencionalmente mejor construida con el objetivo de ser publicada.

Por otro lado, la colección contiene algunas imágenes que condensan el interés, por parte de la fotógrafa en ciernes, en objetos y elementos del entorno. Capturadas en forma de serie o dispersas entre otras tomas, se pueden encontrar fotografías de fachadas o portones que, de acuerdo con la propia Randall, llamaron su atención desde su arribo a la isla.<sup>21</sup> Un ejemplo de esto es la **imagen 26**, en la que, entrelazadas con imágenes de una oficina y retratos de sus hijos, se encuentran catorce fotografías de puertas, portones y fachadas que siguen más o menos el mismo estilo compositivo.

---

<sup>21</sup> Entrevista a Margaret Randall, 7 de diciembre de 2018.



*Imagen 26. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1978.*

Desde ángulos normales, en encuadres verticales y planos enteros, Randall captura, desde tomas frontales, distintas formas de puertas y portones. Aunque parece ser una búsqueda mayormente visual, no siguen en general leyes compositivas complejas, sino que responden a un ejercicio de estilo más bien relacionado con su curiosidad por el estilo de vida cubano. Cabe realizar dos precisiones. En primer lugar, el hecho de que las condiciones materiales de Margaret Randall no le permitieran la versatilidad fotográfica

que en principio pretendiera y esta serie es ejemplo de ello. Para un resultado compositiva y técnicamente correcto es necesario, al hacer tomas de planos amplios, utilizar lentes de mayor amplitud focal y menor longitud, sin embargo, ella sólo disponía de un objetivo con longitud focal de 50 mm para todas sus capturas, lo que probablemente dificultaba la realización de fotografías con planos más abiertos, como en este caso y otros de eventos como marchas o manifestaciones. En segundo lugar, el hecho de que, para alguien que realiza sus primeros ejercicios fotográficos, resulte más sencillo capturar objetos inanimados, con condiciones de luz estables, que le permitan a la fotógrafa tomar un tiempo suficiente para ajustar los elementos técnicos en la cámara.

Siguiendo la misma línea de interpretación, la serie que aquí se muestra (**imagen 27**) está conformada por seis fotografías en las que Randall captura a cinco niñas (y un niño) con rangos de edad similares. Se trata de imágenes de interior, probablemente dentro de un edificio, que comienzan con un ángulo medianamente picado, en primer plano. El grupo de niñas se apiña frente a la lente, consciente de la captura y la fotógrafa parece haberse agachado casi al nivel del piso. Las tres primeras fotografías mantienen el mismo plano y ángulo, mientras que, a partir de la cuarta, la fotógrafa comienza a ampliar la toma. Si bien en las primeras el fondo parece difuso, a partir de ésta encontramos una pared de color claro y una puerta.



Imagen 27. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980.

La serie termina con dos fotografías con distinta composición. En una de ellas, la penúltima de la serie, Randall hace uso de un ángulo picado, casi cenital y de una composición diagonal (o plano holandés) conformada por la línea del piso. Ésta se ve interrumpida por la figura redonda de una niña sentada sobre la cuadrícula del suelo, y la figura vertical de un niño que pasa justo detrás de ella. La serie termina con una toma muy semejante, pero compuesta por el grupo entero de niñas previamente capturadas. La única imagen marcada para impresión es la penúltima. Llama la atención que Randall se decantara por aquella con la propuesta más audaz y en la que las figuras de los pequeños aparecen a mayor distancia y, por lo mismo, con menos detalle, de nuevo dejando ver su interés compositivo.

#### ***IV.III Niños y mujeres primero. Breve reflexión sobre las infancias y las fotografías***

Resulta llamativo que, incluso en fotografías donde prima su interés técnico o compositivo, Randall elija frecuentemente como sujetos de su narrativa a niños y especialmente a niñas. Por un lado, se puede inferir que, del mismo modo que con la fotografía de objetos, al iniciarse en la fotografía, resulte más fácil trabajar con niños por la posibilidad de dirigirlos

sin timidez y por la espontaneidad propia de su edad. Por otro lado, en los últimos años, desde el ámbito de la investigación fotográfica, con frecuencia se ha lanzado la pregunta sobre la existencia de una mirada particularmente femenina respecto a la generalizada perspectiva masculina que históricamente se ha hecho dominante. Si bien resulta imposible afirmar que exista una tendencia “natural” hacia ciertos elementos, o intereses estéticos por parte de las mujeres, al ahondar en torno a la obra de distintas mujeres que capturaron, durante periodo, procesos bélicos o transformaciones políticas, pueden encontrarse, en comparación con sus pares masculinos, una notable cantidad de fotografías que tornan la mirada hacia las infancias y los niños.

Desde esta investigación se adelantan un par de líneas de interpretación en torno a este hecho, que no se considera de origen biológico, sino social. Las mujeres, al llevar históricamente la carga de la crianza, nos vemos constantemente rodeadas de infancias, incluso sin ser madres. Niños y niñas forman parte del contexto cotidiano de las mujeres, así como la atención a sus necesidades, actividades, referentes simbólicos, entre otras cosas.

En este sentido, a pesar de encontrarse en contextos fuera de lo cotidiano, como en el caso de Randall y de otras fotoperiodistas, las mujeres prestan mayor atención a las infancias porque forman parte de su universo simbólico. Se exponen aquí dos ejemplos de mujeres que, en periodos históricos y geografías distintas, teniendo trayectorias y perspectivas fotográficas bien delineadas, vieron su atención captada por las infancias.

Kati Horna nació en Hungría en 1912 y fue allí, en Budapest, donde aprendió, desde sus primeros años de juventud, a hacer fotografías. Posteriormente migró a España para, después de la guerra civil española, encontrar residencia definitiva en México. Si bien la trayectoria de Horna ha estado centrada en la producción de imágenes oníricas, relatos

insólitos o figuras humorísticas, durante su estancia en España fijó su mirada en el periodo bélico que presenciaba. A diferencia de los fotorreporteros del periodo —en su mayoría masculinos—Kati fotografió la vida cotidiana de mujeres y hombres, pero sobre todo de niñas y niños. Buena parte de estas imágenes representan pequeños cuerpos de infantes realizando actividades comunes como comer, o jugar. No obstante, en ellas está inscrito el contexto de la cruenta guerra. Sus escenarios son centros de refugiados, calles sucias y desoladas o reflejos de tragedias como amputaciones de extremidades (**imagen 28**) (Berthier, Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca 2012).



*Imagen 28. Kati Horna. Tres niños delante de un palacio convertido en escuela. 1937.*

La fotoperiodista mexicana Ángeles Torrejón, conocida por su trayectoria en la agencia *Imagenlatina*, cubrió ampliamente el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en los Altos de Chiapas durante 1994. Al buscar una orientación distinta a las ya muy difundidas imágenes de los militares zapatistas en la sierra de Chiapas decidió enfocarse en la experiencia de las mujeres, no solo militares, involucradas de una u otra manera en aquel conflicto bélico. En lugar de los enfrentamientos y movilizaciones, Ángeles Torrejón fotografió la cotidianidad de la guerra y el éxodo indígena. Entre sus fotografías pueden encontrarse, sobre todo, una gran cantidad de imágenes de mujeres e infantes, descansando, en pleno juego, o simplemente posando para la cámara (**Imagen 29**) (Pérez Alvarado 2016, 97-110).

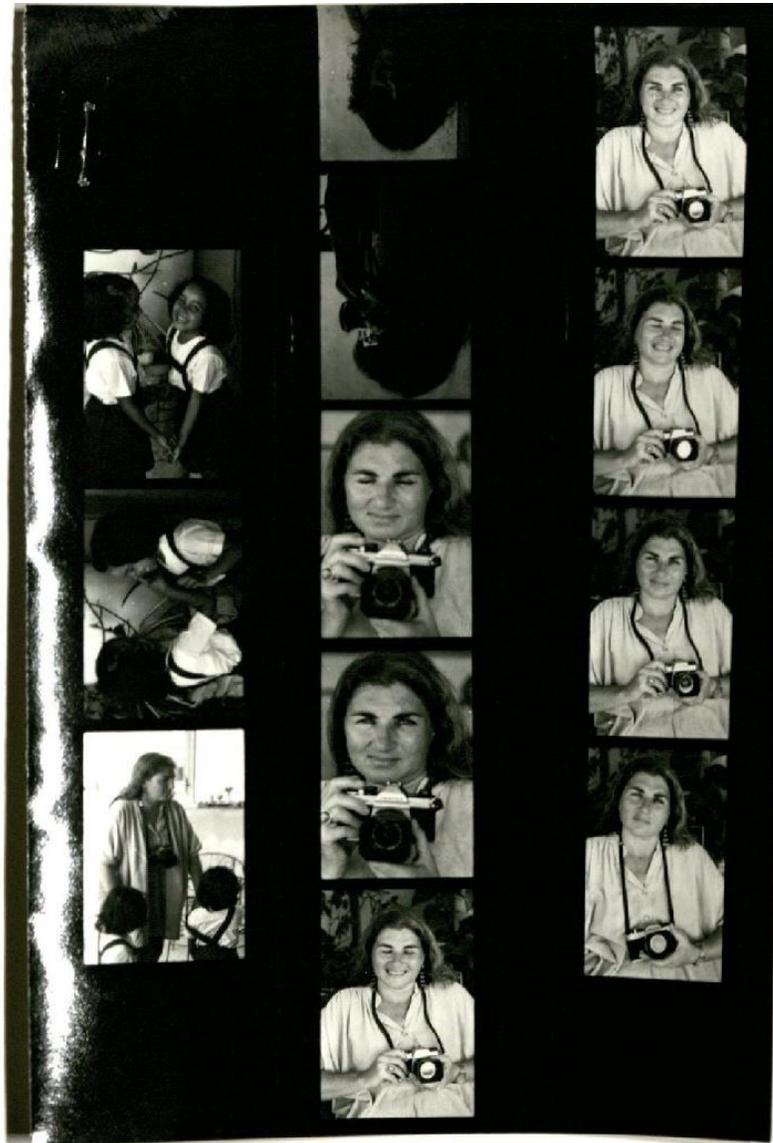


*Imagen 29. Ángeles Torrejón. Niños tojolabales de ocho a diez años cuidando durante todo el día a sus hermanitos. 1994.*

Aunque las trayectorias de las tres fotografías son distintas, tienen puntos de convergencia sobre todo en dos intereses particulares: los procesos sociopolíticos que

presenciaron y las mujeres involucradas en ellos. Si bien no sólo las mujeres se han interesado por fotografiar a sus congéneres, es cierto que una comparación general con los fotógrafos, su mirada es diferente. Estas tres fotografías coincidieron en exponer, por casualidad o condiciones dadas por su género, a las mujeres en sus entornos cotidianos, no como heroínas ajenas a aquello que las hace humanas, pero tampoco como representaciones de lo bello o lo erótico en el contexto militar. Estos entornos cotidianos, por supuesto, están rodeados de infancias, con las que las mujeres diariamente convivimos, precisamente por eso, es posible que ellas, como muchas otras fotógrafas, coincidan en mirar constantemente a las niñas y niños de su entorno, que quedarán inevitablemente inmortalizados en sus acervos.

De nuevo con la mirada puesta en las infancias, la siguiente serie (**imagen 30**) **20.10.1**, está compuesta por dos fotografías que capturan a un par de gemelas con uniforme escolar. Se trata de tomas ligeramente subexpuestas, con un encuadre horizontal y otro vertical, en las que las niñas se toman de las manos una frente a la otra. La primera imagen es un plano americano, en el que la fotógrafa se posicionó ligeramente por encima de la altura de las niñas, realizando una composición diagonal en la se muestra el rostro sonriente de una de ellas.



*Imagen 30.. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980*

La segunda imagen es un plano medio corto en un ángulo normal, al situarse frente a ellas, ambas niñas aparecen de perfil, una tocando la nariz de la otra. Inmediatamente después de estas fotografías aparece una de Randall con las dos pequeñas de la mano y una cámara colgando de su cuello. Se aúna a la hoja de contactos una larga serie de retratos que, con esa cámara, alguien hizo a la escritora. Queda entonces la duda sobre la autoría de las primeras imágenes que, si bien reflejan el estilo y temática de la fotógrafa, al encontrarse en

el mismo negativo de los retratos realizados a ella, podrían haber sido tomadas por alguien más.

Ello resulta más relevante al acercarse a una segunda hoja de contactos con fotografías a las mismas pequeñas. Éstas llaman la atención por recordar la famosa serie de Diane Arbus *Identical Twins*, de 1967. A diferencia de Arbus, Randall hace uso del uniforme escolar de las pequeñas para igualar su imagen a través de una larga sesión fotográfica, sin embargo, la semejanza resulta evidente. La propia Randall, en un catálogo de exposición editado más de diez años después, señaló a Diane Arbus como una de sus primeras mentoras fotográficas, lo que no resulta extraño dado el origen estadounidense de ambas (Randall 1988).

Se trata de veintisiete fotografías (**imagen 31**) **20.20.1** cuyas protagonistas son las pequeñas gemelas mencionadas en la serie anterior, ahora en tres escenarios diferentes desplegados en una hoja de contactos completa en la que se revela un ensayo fotográfico con poses distintas. El primer escenario propuesto por la autora, de acuerdo con el número de fotografía en el negativo, es una pared blanca frente a la que las niñas posan de frente y de costado, mirando a la cámara y una a la otra respectivamente. Éstas y todas las fotografías de la serie están capturadas a la altura de las pequeñas en un plano entero.

Posteriormente, Randall realiza una toma frontal y una diagonal de ambas niñas sentadas sobre una silla de jardín, con plantas como fondo. Teniendo detrás un pilar adornado con una planta enredadera, captura cinco imágenes más en las que las niñas repiten la primera pose mirándose frente a frente. Después tomará siete fotografías levemente contrapicadas, en las que cada niña se encuentra sentada en una silla de jardín con una pared blanca de fondo. A éstas seguirá un retrato de las pequeñas junto con una

mujer que sostiene un libro; para terminar con cinco imágenes finales en las que las niñas han sido colocadas delante de una esquina, en una toma más cercana y, por ello más juntas entre sí.



*Imagen 31. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1969-1980.*

Resulta curiosa esta serie en particular por la cantidad de capturas que Randall dedicó a ella. Cada escenario y pose se repiten aproximadamente cinco veces, en un claro esfuerzo por lograr una composición estéticamente armónica, con un balance cuidado y apelando a la ley de los tercios. De nuevo se entrevé un marcado interés por la expresión fotográfica más centrada en lo compositivo sobre lo social. La única captura marcada para

impresión puede ser rastreada hasta el catálogo de la exposición de Margaret en Estados Unidos aproximadamente quince años después, sobre el que se ahondará más adelante.

#### *IV.IV De la crónica social a la política. La imagen y su contexto*

La siguiente serie, por otro lado, permite hacer un acercamiento al proceso compositivo de Randall a partir de un ejercicio en el que parece también primar el interés visual sobre la crónica social. En la **imagen número 32**, se puede apreciar el acercamiento de Randall, desde una perspectiva diagonal, hasta una completamente frontal, a una mujer que parece asomarse desde una ventana para, apoyada en el balcón, lavar un objeto pequeño que no alcanza a apreciarse. En las primeras dos imágenes Randall experimenta con tomas diagonales poco afortunadas que, además, resultan desenfocadas. A partir de la tercera captura, decide usar la ventana como marco para la figura de la mujer, a quien procura no tomar mirando hacia la cámara. A la composición se agrega, en el primer plano, una cubeta que brinda volumen a la imagen y evita que la captura frontal se vuelva plana.



Imagen 32. Margaret Randall. *Workers, Factory and Agriculture*. 1969-1980

Las siguientes dos series revisadas ([imágenes 33 y 34](#)), si bien reflejan una búsqueda principalmente estética por parte de la autora, no se elimina la mirada social y política comprometida de la misma. A sabiendas de su interés por narrar y exponer las vivencias particulares de las mujeres en la historia, así como su conocido vínculo con las maternidades e infancias, no resulta extraño que Randall se decantara, incluso sin hacer

fotografías explícitamente de contenido social o político, por fotografiar a mujeres, y particularmente a madres, en contextos públicos.



*Imagen 33. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1960-1980.*

Un formato o género fotográfico abundante en la producción de Margaret Randall es el del retrato. Ya fuera para libros de su autoría, artículos en la prensa, o publicaciones de otras personas, la autora constantemente se entrevistó con personas reconocidas dentro de los círculos culturales cubanos y latinoamericanos. De estas experiencias derivaron una buena cantidad de hojas de contacto que contienen retratos, principalmente de mujeres, desde la peculiar perspectiva de Randall. Con propósitos de análisis se presenta aquí una

hoja de contactos con treinta y cinco fotografías en total. Se trata de siete tiras de negativos, con cinco fotografías cada una, en las que se retrata a la poeta puertorriqueña Dominga de la Cruz Becerril, conocida por su militancia nacionalista.

La totalidad de las imágenes está capturada desde un ángulo contrapicado, a pocos metros de distancia de la escritora. El sencillo escenario está compuesto por una silla de madera sobre el suelo blanco y una pared descascarada de color claro. Las fotografías se centran en la gran figura de la mujer y en las sombras creadas por la intensa luz del cielo cubano, que parece caer de costado, por una ventana. Los retratos no son posados, por el contrario, Dominga habla y mueve sus manos, probablemente mientras es entrevistada.

Por la cantidad de capturas dedicadas a una sola entrevista, puede inferirse que se trataba de un proyecto específico y no de un interés personal. Al consultar la extensa bibliografía de Margaret Randall, puede constatarse que, en 1979, las Ediciones Huracán, con sede en Río Piedras, Puerto Rico, publicaron el libro *El pueblo no sólo es testigo: la historia de Dominga*.<sup>22</sup> Resulta probable, entonces, que las imágenes fueran parte del registro de una entrevista con motivo de tal publicación.

Diecinueve imágenes han sido seleccionadas para impresión, sin embargo, una de ellas ha circulado por internet junto al nombre de Dominga. La segunda fotografía, de arriba hacia abajo, del primer negativo, de derecha a izquierda, es casi la única imagen de Dominga que puede encontrarse en la web. Si bien el libro ha tenido poca trascendencia y se encuentra sólo en algunas bibliotecas en Estados Unidos, este único retrato de Dominga, sonriente y en plena charla, ha circulado junto al nombre de Margaret en distintos sitios que

---

<sup>22</sup>[https://kuprimo.hosted.exlibrisgroup.com/primoexplore/fulldisplay?docid=KU\\_VOYAGER654622&context=L&vid=KU&lang=en\\_US&search\\_scope=QUICK&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any.contains.06826525](https://kuprimo.hosted.exlibrisgroup.com/primoexplore/fulldisplay?docid=KU_VOYAGER654622&context=L&vid=KU&lang=en_US&search_scope=QUICK&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any.contains.06826525) consultada por última vez el 09 de junio de 2022.

abordan la tradición literaria de la isla boricua, recordando las posibilidades de la fotografía que, en ocasiones, trascienden a las de la palabra escrita.



Imagen 34. Margaret Randall. Center for Southwest Research, 1979

En la **imagen 35** encontramos, en un encuadre horizontal, con un plano americano, la fotografía de tres mujeres sosteniendo en brazos a sus pequeños hijos. Como fondo sólo aparece una pared de color claro y, cerca de la esquina superior derecha, el fragmento de una ventana. Se trata de una composición sencilla que, sin embargo, mantiene la ley de los tercios. De las dos imágenes, Randall eligió para impresión la primera captura, en la que las tres mujeres miran hacia el frente, aunque ninguna mira directamente hacia la cámara.

Esta serie puede ser un ejemplo de situaciones en las que Margaret ha elegido disparar su cámara no por un interés estético, sino por la temática de lo que captura. Esta fotografía, que la propia Randall ha elegido exponer en su galería virtual en línea (**Imagen 36**), mantiene una carga simbólica en torno a la maternidad y la reunión de las mujeres, sin embargo, a pesar de no contener en sí misma símbolos específicos, en el contexto implícito de la revolución cubana esto se complejiza y abre las posibilidades a otros significados vinculados con las nuevas generaciones, con derechos recién adquiridos en torno a la salud de las mujeres, e incluso con la esperanza hacia el futuro.

El juego de miradas, en este sentido, resulta significativo. Las dos mujeres con el rostro levantado no miran directamente a la fotógrafa, sino a un punto en el horizonte, fuera de cuadro. Este recurso no será raro en Randall y puede atender, por un lado, a la necesidad de crear una imagen más “documental”, que se aleje del retrato tradicional y capture escenas “espontáneas” de la vida de las mujeres. En una interpretación más aventurada, y vinculada con el arquetipo visual de la infancia como esperanza en el futuro, podría considerarse que estos juegos de miradas atienden, también, a una mirada hacia el futuro, muy común en las formas de representación visual del arte revolucionario.



*Imagen 35. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980*



*Imagen 36. Margaret Randall. [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org)*

La maternidad, sobre lo que se ahondará más adelante, es considerada por Randall como un ejercicio público, colectivo, e incluso político que la revolución reivindica y alienta. La prosperidad, finalmente, del pueblo revolucionario, que se proyecta en su crecimiento demográfico, se representa también por las infancias en cuyas madres se refleja, a través de sus sonrisas, una tranquilidad esperanzada.

Ahora bien, en sus fotografías de la época también se encuentran, más o menos en la misma magnitud, o incluso mayor, imágenes con mayor carga social, sobre todo de mujeres, desempeñándose en eventos públicos, participando en marchas y manifestaciones, realizando labores en el ámbito de la construcción o de las fábricas y talleres, representando la fuerza laboral del pueblo cubano.

Volcada de manera mucho más evidente sobre sus intereses políticos, en esta serie de tres fotografías ([imagen 37](#)), Randall captura a un grupo de mujeres que avanza, tomadas de los brazos, a lo largo de un desfile en apoyo a la revolución. La primera captura, por la distancia y el ángulo en el que se aproxima, resulta desafortunada, pues el grupo se pierde entre más personas que se atraviesan en la toma. En la segunda, un poco más cercana, se aprecian más detalladamente los cuerpos de las mujeres, sin embargo, el grupo tampoco se aprecia completo.



*Imagen 37. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1969-1980*

En la tercera y última fotografía, las mujeres se han acercado unas a otras; un plano americano hizo desaparecer tanto el piso como el horizonte y podemos apreciar sus rostros sonrientes. Esta imagen está marcada para impresión. De nuevo encontramos a las mujeres, sujetos predilectos en las fotografías de Randall, pero ahora en una imagen con mayor carga tanto simbólica, como política. Sus sonrisas abiertas y la cercanía de sus cuerpos, que en la mayoría de las imágenes aparecen entrelazados en un abrazo, parece querer romper, por un lado, con la fatuidad de la fotografía revolucionaria y, por otro, desafiar la mirada anticomunista que, principalmente desde Estados Unidos, representaba un comunismo gris, homogéneo y frío.

El hecho de presentar mujeres en grupo y en movimiento refleja ya la intención de proyectarles como sujetos activos, alejadas de aquellas representaciones estáticas y solitarias que, incluso en el fotoperiodismo del periodo, aíslan a las mujeres tanto socialmente como de su entorno.

El uniforme militar, por otro lado, otorga a sus cuerpos un significado particular, vinculado con el *ethos* revolucionario, esta vestimenta tanto en hombres como mujeres, ha representado históricamente las luchas revolucionarias y sus ideales que, como se mencionó previamente, fueron inauguradas en Latinoamérica por la isla cubana.

En la misma hoja de contactos encontramos una serie de seis imágenes que parecen tomar lugar durante el mismo evento. A diferencia del caso anterior, las fotografías no parecen tener la intención de capturar sujetos en particular, sino a la multitud de personas que se desplazan durante el desfile. Las primeras cuatro imágenes presentan planos abiertos. En las dos primeras, cerca del primer tercio horizontal, aparecen grandes carteles donde alcanza a distinguirse la mítica imagen del Che Guevara, inmortalizada por Alberto

Korda una década antes. En la tercera imagen sólo se distinguen algunas cabezas y, en el centro, por encima de ellas, una niña en hombros y una bandera.

La cuarta, marcada para impresión, es quizás la mejor lograda en términos compositivos. En un encuadre horizontal, un grupo de cabezas apiñadas en la parte baja de la imagen sirven como base para un cartel que, enmarcado por los árboles que le rodean, despliega la emblemática figura del Che Guevara formando en conjunto una meta imagen que hace clara referencia a la revolución cubana desde su interpretación más conocida.

En una quinta fotografía, aunque aparecen muchas personas, Randall centra la atención —en la línea del segundo tercio vertical— sobre un grupo de mujeres que mira a la cámara y sonrío, una de ellas ondea una bandera frente al lente que las observa. De nuevo, la fotógrafa elige como protagonistas a mujeres en grupo, fungiendo como sujetos activos en la vida política de su país, pero con semblantes sonrientes, a diferencia de aquellas fotografías épicas de militantes con expresiones dramáticas. La serie termina con una fotografía que parece haber tenido la intención de capturar, de nuevo, a una niña en hombros que, no obstante, es obstruida por el cruce de una persona entre la lente y la multitud. De nuevo, se hace notar la carencia de un lente teleobjetivo para capturar claramente imágenes a gran distancia.

Finalmente, encontramos una serie de cinco fotografías (**imagen 38**) a través de las cuales la fotógrafa se posiciona paulatinamente frente a un grupo de sujetos que lleva un banderín en alusión al Frente Sandinista de Liberación Nacional, en ese momento, en auge en Nicaragua. Randall se aproxima desde un costado izquierdo del contingente hasta colocarse directamente frente a ellos. En la imagen se apiñan aproximadamente seis

hombres que, en el contexto de una de las marchas en apoyo a la revolución que se organizaban en La Habana cada año, sostienen un banderín con las letras: FSLN.



Imagen 38. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980

En tres de las cinco fotografías los hombres miran más allá de la cámara y parecen, por sus bocas abiertas, estar pronunciando una consigna. En la última imagen tres de ellos levantan su puño, mientras uno más pone su mano alrededor de la boca. Parece que gritan probablemente una consigna con mayor vehemencia. Se trata de un plano americano, en un ángulo medio y de orientación frontal a los sujetos.

La parte superior de los cuadros parece sobreexpuesta al presentar un blanco muy brillante, en el que se pierde el detalle del segundo plano y rostros, en primer plano, con poco detalle también. Si bien los negativos de alta sensibilidad (400 ASA) que Randall usa para sus fotografías son efectivos en situaciones con poca luz, sobre todo en interiores, sin necesidad de recurrir a flashes, en este caso se hace evidente que tienden a disparar el balance de blancos en contextos en exterior o soleados. Su escasa experiencia en el revelado, por otro lado, se delata en su falta de precisión para corregir estos errores después de la captura. La composición parece, por otro lado, bastante sencilla y espontánea.

Si bien ninguna fotografía de la hoja de contactos llamó lo suficientemente la atención de Randall para imprimirla, esta serie revela la entrada en escena de un nuevo repertorio (o *ethos*) revolucionario, el de la revolución sandinista, en el que poco tiempo

después la fotografía se internará por completo. Con la captura de esta imagen, sin embargo, asistimos al momento de consolidación, internacinoalización y tránsito del *ethos* revolucionario, cuya génesis fuera Cuba, ahora esparcido como pólvora por el resto del continente, reinterpretando y especificando sus significados.

### *Conclusiones*

La revolución cubana no sólo trastocó las relaciones de producción en aquel país, sino que también modificó las relaciones sociales, los espacios donde éstas acontecían y los significados que de ellas derivaban. Este nuevo universo de significaciones sociales, a su vez, re transformó la sociedad, poniendo en cuestión elementos antes incuestionados, como los derechos de las mujeres o la posibilidad de una integración política y cultural latinoamericana.

En aquel periodo, Margaret Randall asistió a un proceso fundacional en torno a estas nuevas formas de producir significados. Abrevó de un *illusio* recién nacido, enmarcado en el espacio de posibles del *ethos* revolucionario latinoamericano y, a partir de él, creó conexiones entre sus formas de expresión, las viejas y las recién aprendidas. Sin embargo, al hacerlo suyo, también transformó este *corpus*, de alguna manera todavía vivo y abierto a nuevas interpretaciones. En este sentido, ella articuló su habilidad literaria, condensada en los testimonios que tan prolíficamente escribió, con su recién aprendida habilidad fotográfica para conformar una práctica artístico-política que, en el estatuto de verdad que ambas prácticas detentaron, se dirigió efectivamente hacia un de los objetivos más importantes del *ethos* latinoamericano: su difusión internacional. Citando textos de Federico Engels, o Ernesto Che Guevara, pero también de Simone de Beauvoir, o Alexandra Kollontai, Randall consiguió la creación de una síntesis que articulara no sólo

sus intereses políticos, sino también sus búsquedas expresivas en términos artísticos, y que conciliara, de manera efectiva, sus orígenes literarios estadounidenses con sus bases políticas latinoamericanas.

Sus fotografías no sólo reflejan esta síntesis, sino que son testigos de la estrecha relación que Randall mantuvo con sus pares políticos, las mujeres. Considerando, como se plantea previamente en el capítulo, que las fotografías son, entre otras cosas, testigos de una contigüidad física, puede afirmarse, sin equivocación, que las fotografías de Randall son la evidencia y confirmación de lo que sus testimonios expresan; su cercanía, física e intelectual, con las mujeres y con las formas en la que experimentaron el proceso político cubano. Entre imágenes de puertas, o escenas tradicionales de la isla, Randall ha capturado a mujeres en todo tipo de tomas y escenarios.

La fotógrafa ha echado mano de recursos visuales antes utilizados, como los uniformes militares, o las banderas, pero ha invertido sus significados, al incorporarlos como parte de los cuerpos femeninos, trasladando la noción histórica del sujeto político de la revolución cubana hacia las mujeres. Ha subvertido, también, otros emblemas de la representación femenina, como la maternidad, mostrándola activa, acompañada y políticamente relevante.

Si bien sus imágenes no representan una excepción sino, más bien, un ejemplo claro de la utilización de recursos tanto iconográficos, como literarios, derivados y enmarcados en un *ethos* específico, significan una síntesis particular, y bien lograda, de distintos intereses que, en el momento, se consideraron contradictorios. Randall consiguió, como pocos personajes del periodo, conciliar sus intereses puramente expresivos o formales, con aquellos vinculados con su contexto y sus ideales políticos. Aunque en este periodo, más

formativo en lo que a la fotografía se refiere, esta síntesis apenas se dibuja, será durante su etapa en Nicaragua —a abordar en el próximo capítulo— donde el nuevo *ethos*, integración de diferentes expresiones de las izquierdas políticas, tome forma más sólida, tanto en la práctica fotográfica en general, como en la obra de Randall.

## V. El contexto nicaragüense. Historia, política y arte

A partir de la segunda mitad de la década de los setenta, los reflectores del mundo apartaron por un momento la vista de Cuba para mirar a un pequeño país en Centroamérica que estaba experimentando lo que, en un contexto de represión y Guerra Fría con fuertes consecuencias para Latinoamérica, se creía imposible: la victoria de un pueblo en armas. La utopía se extendía más allá pues, por primera vez en un escenario semejante, las mujeres no sólo estaban participando activamente en el hecho histórico, sino que adquirirían un papel protagónico. La carrera de Randall, que se había politizado plenamente durante su estancia en Cuba, se vería inevitablemente atraída hacia aquel proceso, que atestiguaría ya no sólo como poeta y cronista, sino como fotógrafa.

La intención de este capítulo es doble. Por un lado, se ofrece al lector un contexto histórico en torno a la revolución y el triunfo sandinista, con un lente puesto particularmente sobre el acontecer artístico y cultural, que no puede separarse del acontecer político. Por otro lado, se detalla la conformación de la obra fotográfica de Randall y su relación con lo que en Nicaragua acontecía.

### ***V.I Breve acercamiento a la revolución sandinista***

Una vez más, en 1979, los vínculos tendidos por Margaret Randall a través de la literatura, que habían fungido como puente entre Estados Unidos, México y Cuba, se pondrían en marcha, esta vez para llevarla al lugar donde hacía ebullición una nueva historia revolucionaria. Nicaragua, un pequeño país al norte de Costa Rica y al sur de Honduras, en Centroamérica, había intensificado un proceso insurreccional de larga data. Su historia, al igual que la de la mayor parte de los países latinoamericanos, está marcada por la constante pugna por su soberanía ante Estados Unidos, país que, desde el siglo XIX, fincó sus intereses económicos en la región.

La insurrección campesina liderada por Augusto César Sandino, que en la década de los treinta expulsara a las tropas estadounidenses asentadas permanentemente en Nicaragua y se enfrentara con el primero contendiente, y después presidente, Juan Bautista Sacasa, sería el antecedente histórico del que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) abrevaría como ejército popular. En 1934, Augusto César Sandino fue asesinado por la Guardia Nacional, bajo el mando de Anastasio Somoza García, sobrino político de Bautista, pese a haber firmado acuerdos de paz en febrero de 1932. Para 1936, “Tacho” Somoza dirigirá un golpe de estado para derrocar al presidente y así inaugurar la dictadura militar Somocista (Ferrero Blanco 2010).

La dictadura militar somocista será la forma estatal que asuma la dominación política de la burguesía nicaragüense durante las siguientes décadas y que, no con pocos conflictos, mantenga la cohesión entre los distintos sectores que representaron los intereses del capital nicaragüense en su conjunto (Lozano 1989, 89). Los gobiernos de Anastasio Somoza padre e hijo se caracterizaron por la dominación personal de las fuerzas armadas a

través de la Guardia Nacional; la corrupción como práctica institucional; el saqueo de fondos públicos y; finalmente, un ejercicio de represión y coerción constantes hacia grupos opositores (Martí Puig, Salvador 2012, 26).

A ello se suma, por supuesto, el excepcional apoyo de las distintas administraciones presidenciales de Estados Unidos, particularmente en torno al suministro de armas y entrenamiento de la Guardia Nacional. Durante los cuarenta y cinco años de dominación estatal Somocista, Nicaragua se convirtió en el principal agente de los intereses estadounidenses en la región centroamericana y, a partir de los años sesenta, en el marco de la doctrina de seguridad nacional impulsada por la Guerra Fría, se volvió una pieza clave para la “estabilidad” política de la región (Lozano 1989, 109). Para Doris Tijerino, el papel represivo de esta dictadura militar estaba destinado no sólo a proteger intereses de seguridad en la región, sino principalmente las inversiones extranjeras y la entrega de materias primas y recursos no renovables al mercado estadounidense (Randall y Tijerino 1977, 8).

Esta fórmula estatal resultó funcional durante varias décadas hasta que, a finales de los años setenta una serie de factores tanto internos como externos convergieron en una crisis política que a la larga costaría al régimen su propio gobierno. Por un lado, la pequeña facción somocista formada por la familia Somoza y allegados haría cada vez más evidente su enriquecimiento, gracias a su cercanía política con los Estados Unidos, pero también a costa del acaparamiento de recursos nacionales. Ello la separaría de otras facciones dentro del bloque económico dominante en el país, generando desconfianza y diferencias (Ferrero Blanco 2010, 155). Por otro lado, la enfermedad coronaria de Anastasio Somoza Debayle, hijo primogénito de Somoza García y sucesor a éste en el poder, provocaría, desde 1977,

desequilibrio al interior de la propia élite somocista, donde varias facciones peleaban por el poder (Lozano 1989, 86).

En el ámbito internacional, la firma de los tratados Torrijos-Carter, en 1977, en torno al Canal de Panamá, puso de manifiesto contradicciones y diferencias de postura por parte de los países latinoamericanos hacia las políticas estadounidenses en la región. De acuerdo con Lucrecia Lozano, esto representó un quiebre coyuntural en la hegemonía histórica que aquel país mantenía sobre la política exterior latinoamericana. Si bien no desplomó su poder político, sí hizo evidente una relativa autonomía por parte de algunos países y puso en cuestión el absoluto dominio que, unas décadas antes, el socio de Nicaragua detentaba en la región (Lozano 1989, 118). Por otro lado, los movimientos guerrilleros y estudiantiles mantuvieron una oposición constante que, a pesar de ser objeto de la dura represión tanto de Anastasio Somoza padre, como de Somoza hijo, no claudicó, sino que extendió sus bases y territorios hasta conformar un frente político sólido, también en la década de los sesenta.

La revolución sandinista representa el primer embate de la oleada revolucionaria latinoamericana que naciera en la isla de Cuba. El año de 1959, punto de quiebre para las izquierdas en Latinoamérica por el triunfo de la Revolución Cubana y paulatina consolidación de un nuevo periodo revolucionario que, como se abordó en capítulos previos, se engloba en la Nueva Izquierda Latinoamericana, representa particularmente una inflexión histórica en la radicalización de los movimientos de oposición en Nicaragua. A raíz de una masacre cometida a manos de la Guardia Nacional en el pueblo de El Chaparral hacia un grupo guerrillero, los estudiantes del departamento de León se movilizaron y el 23 de julio fueron fuertemente reprimidos por las mismas fuerzas del Estado, lo que resultó en

cuatro estudiantes asesinados y centenares de personas heridas. A partir de ello el movimiento estudiantil se vio fortalecido y, también a raíz de ello, se fundó la Juventud Patriótica Nicaragüense; antecedente, aunque no directo, del Frente Sandinista de Liberación Nacional (Randall y Tijerino 1977, 25).

La Juventud Patriótica era una organización con vocación revolucionaria y de lucha armada. Duró poco tiempo y se disgregó en distintos grupos pequeños de los cuales, uno de los más significativos fue el movimiento Nueva Nicaragua. Por otro lado, en 1961, en Tegucigalpa, nacería el Frente de Liberación Nacional (posteriormente, Frente Sandinista de Liberación Nacional), conformado por jóvenes radicales disidentes del Partido Socialista de Nicaragua y del Partido Conservador. Sus tres principales fundadores, Tomás Borge, Silvio Mayorga y Carlos Fonseca Amador, habían sido testigos del ascenso de la dictadura en Nicaragua y de la manera en que ésta había cooptado a sus cuadros políticos opositores (Martí Puig, Salvador 2012, 30).

Contrario a lo que popularmente se piensa, las bases teóricas del FSLN no derivaron exclusiva ni directamente del marxismo. Si bien la teoría fundada por Carlos Marx constituyó un marco de acción y una ideología que permitió la reunión de las izquierdas más radicales, los sandinistas abrevaron más bien de los posicionamientos de las nuevas izquierdas que tenían lugar en el mundo y sobre todo en Latinoamérica. El concepto de *vanguardia revolucionaria*, por ejemplo, adquirió gran importancia en el aspecto organizativo, pues políticamente significa ir al frente, por delante de los demás. Inspirados en la guerra de Argelia y en las revoluciones vietnamita y cubana, consideraron la existencia de una *vanguardia* –organización jerárquica, selectiva y disciplinada de

militantes—como requisito indispensable para el triunfo sandinista (Martí Puig, Salvador 2012, 30-31).

La nueva izquierda quebró el tradicional dominio político ideológico del comunismo soviético y, como se vio en capítulos anteriores, las nuevas olas revolucionarias asieron no solamente otras perspectivas teóricas, sino sobre todo nuevas formas de movilización más cercanas a sus experiencias políticas nacionales (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 7). Ejemplo claro de este giro es la forma en que la organización sandinista abrevó del *foquismo*, teoría predominante en América Latina durante los setenta y desarrollada por Régis Debray, que propone la conformación de pequeños grupos armados, o *focos* guerrilleros que extienden su influencia de manera clandestina, cuando no existen las condiciones para una revolución de masas al modo que lo propone la teoría marxista leninista (Belli 2013, 350).

Un evento relevante para esta nueva oleada, aunque no tan cercano, puede considerarse la guerra de Vietnam. Aunque para Álvarez y Tristán no tiene un vínculo directo con la oleada revolucionaria latinoamericana, este proceso violento contuvo algunos elementos que pueden identificarse como germinales en las próximas revoluciones alrededor del mundo. Uno de ellos será la identificación de Estados Unidos, y su relación colonial con muchos países, como enemigo genérico a combatir, más allá de la identificación de un sistema de producción económica en particular (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 7). En este sentido, las nuevas formas de militancia política trascendieron las lógicas de confrontación bipolar, herencia de la guerra fría (Pirker, Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica diciembre 2017-mayo 2018, 25), manteniendo, sin embargo, fuertes convicciones de defensa nacional.

El Frente se consolidó a partir de una enérgica postura nacionalista y antiimperialista cuyos fundamentos parten de razones mayoritariamente históricas. La violenta imposición de políticas económicas por parte de Estados Unidos, desde el siglo XIX, y la figura de Augusto César Sandino como catalizadora del rechazo a la presencia militar por parte de este país dieron al FSLN uno de sus elementos de identidad política con el que se reconocerá desde su conformación, hasta su triunfo en 1979. Bajo estas premisas, la mayor parte de la militancia sandinista estaría basada en la actividad guerrillera y la formación de masas en el medio rural, más que en el medio urbano. En palabras de Martí Puig, “[...] la guerrilla sandinista fue, en el grueso de su historia, un pequeño foco guerrillero en las montañas del norte y centro del país, que se nutría, mayoritariamente, de cuadros estudiantiles” (Martí Puig, Salvador 2012, 31).

La década de los setenta representó, por su parte, una etapa de reconfiguraciones al interior del Frente que se enhebrarían con diversos acontecimientos de importancia en el país y culminarían con la intensificación de la lucha contra el régimen. El terremoto de 1972, que destruyó la ciudad de Managua y dejó sin vida a más de 20 mil nicaragüenses, significó para la disidencia una oportunidad de acercamiento a las clases proletarias, con quienes se vincularon a través de apoyos y redes de organización social para los damnificados, relativamente a salvo de persecución gubernamental. A su vez, esta catástrofe agudizó la crisis económica y política en la que ya estaba envuelto el régimen e hizo más evidentes tanto las desigualdades sociales, como los abusos del dictador Somoza, quien acaparó gran parte de las ayudas humanitarias internacionales que llegaron al país (Ferrero Blanco 2010, 164).

En este contexto, el descontento hacia el régimen fue en aumento y fue, a su vez, exitosamente canalizado por el programa del Frente Sandinista, que confluirá, además, con los cuadros estudiantiles provenientes de las universidades eclesiásticas. La labor pastoral de las comunidades cristianas de base, así como los grupos de reflexión eclesiástica que surgieron en los bachilleratos y universidades religiosas se convirtieron, por su parte, en un vehículo de encuentro entre jóvenes que después se involucrarían activamente en el trabajo político del Frente Estudiantil Revolucionario y, posteriormente, en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (Lozano 1989, 121-122).

En general, el proceso de insurrección política liderado por el FSLN cumplió con las características generales que, según Álvarez y Tristán, definen a la nueva oleada revolucionaria en la región, esto es, “una identidad revolucionaria común, de índole trasnacional, si bien plena de matices nacionales—, que incluía un horizonte político de carácter socialista, una estrategia de lucha armada y la presencia de múltiples vínculos ideológicos con los movimientos políticos de la región” (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9, 30).

El movimiento se posicionó como una auténtica amenaza para el régimen somocista el 27 de diciembre de 1974, cuando el comando “Juan José Quezada”, bajo órdenes del FSLN, tomó por asalto la casa del exministro de agricultura y ganadería José María Castillo, donde se celebraba una fiesta en honor al embajador estadounidense Turner Shelton. La misión tenía como objetivos obtener recursos económicos, liberar a un buen número de presos políticos —que serían cuadros políticos imprescindibles en las siguientes etapas—y exigir un aumento considerable al salario mínimo en beneficio de los sectores sociales más pobres del país. Además del cumplimiento de estas demandas, el ataque tuvo

consecuencias de mayor importancia pues, al darse a conocer la noticia en la prensa internacional, la dictadura de Somoza y sus actividades represivas cobraron relevancia en el ámbito global lo que, en poco tiempo, provocaría el desprestigio de Somoza que le haría perder el apoyo político, aunque no necesariamente económico, de Estados Unidos.

## ***V.II Participación política femenina y triunfo sandinista***

Aquel año emblemático de 1974, tan decisivo para la lucha sandinista sería también el inicio de la larga y fecunda relación que Margaret Randall forjara con las mujeres del pequeño, pero combativo país centroamericano. Si bien su contacto cercano con militantes sandinistas que recibían entrenamiento militar o atención médica en Cuba, la habían puesto al tanto de todo aquello que sucedía en Nicaragua desde años anteriores, sería en 1974 cuando emprendiera el proyecto de redacción de su primer libro sobre Nicaragua.

Para ese año, Margaret llevaba ya un lustro viviendo en Cuba y la misma cantidad de tiempo realizando historia oral sobre y con mujeres. La Organización de las Naciones Unidas había anunciado que 1975 sería declarado el Año Internacional de la Mujer<sup>23</sup> y Randall consideró que realizar un libro sobre una mujer nicaragüense sería una forma oportuna de dar a conocer en el mundo la lucha de los sandinistas pues, a decir de ella, poco se conocía fuera de Cuba y Nicaragua sobre el tema. Así pues, algunos militantes sandinistas la pusieron en contacto con la comandante Doris Tijerino, quien desde momentos tempranos tuvo un papel protagónico en la lucha armada del país centroamericano (Randall, Entrevista a Margaret Randall en Albuquerque, NM 2018).

---

<sup>23</sup> Desde 1972, la Asamblea General de la ONU anunció que 1975 sería el Año Internacional de la Mujer. Éste sería proclamado en la ciudad de México, durante la Primera Conferencia Mundial de la Mujer, llevada a cabo también en 1975. Ambas acciones marcaron el comienzo de un proceso de promoción de la igualdad de mujeres y hombres que culminaría con la IV Conferencia Mundial sobre las Mujeres en Pekín, 1995 (Giménez Armenta 2007).

Una de las características más importantes de los procesos enmarcados en la nueva izquierda latinoamericana es la “[...] ampliación del sujeto revolucionario para incluir a fuerzas sociales que expresaban la lucha en contra de formas de dominación política, étnica o de género, más allá de la contradicción capital-trabajo.” (Pirker, *Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica diciembre 2017-mayo 2018*, 121). En este sentido, la inclusión protagónica de las mujeres en las demandas y reivindicaciones revolucionarias en Nicaragua, aunque se relaciona también con procesos locales inmediatos, obedece a una amplia transformación en las estructuras de la militancia de izquierda a nivel internacional.

La participación de Margaret Randall, activista feminista de origen estadounidense, en la confección teórica y literaria de estas demandas se empalma también, casi sin contradicciones, con el auge del internacionalismo y las formas de participación política global. Este *ethos* revolucionario latinoamericano gestado en Cuba, se perfeccionó en su tránsito hacia Nicaragua, haciendo tanto de las mujeres, como de la solidaridad internacional, sus pilares esenciales.

Para 1979, año del estallido revolucionario, las calles de Managua se inundarán de periodistas, escritores, activistas y artistas entregados a la sensación de formar parte de un movimiento mundial histórico, identificado no solamente con nuevos repertorios de acción política, sino con ideales y aspiraciones comunes, con el potencial de liberar colectivamente a la sociedad de sus prisiones concretas y simbólicas (Katsiaficas, 1987: 21-27),

Durante un año, Doris Tijerino y Margaret Randall sostuvieron charlas casi diariamente que culminaron en el libro *Somos millones. La vida de Doris María, combatiente nicaragüense*. Aquel texto, que estuvo basado casi exclusivamente en la voz

de la guerrillera, aborda la historia de Nicaragua, su desigualdad social, la conformación de la guerrilla y el papel de las mujeres en ella, desde la vida y mirada de Doris María.

El texto se acompañó de imágenes que, junto con extractos de diarios nicaragüenses, ilustraron todo aquello descrito a detalle por la comandante. Aunque ninguna de las fotografías es de autoría de Randall —pues en aquel año todavía no se adentraba en el mundo de la producción de imágenes—, la cantidad de éstas incluidas en el libro revela la insistencia con la que la escritora apela a la visualidad para entablar un diálogo con sus lectores (**Imágenes 39, 40 y 41**). El material gráfico para el libro, señala, “[...] ha sido tomado de los periódicos nicaragüenses *La Prensa y Novedades* (1961-1975), la revista *Vanguardia* (publicación de los nicaragüenses exiliados en Los Ángeles, California, EU), la agencia ‘Prensa Latina’ y la revista *Bohemia* (ambas de La Habana, Cuba)” (Randall y Tijerino 1977, 7).



*La pobreza y la insalubridad son observables en todas partes*

*Imagen 39. Margaret Randall. "La pobreza y insalubridad son observables en todas partes." Somos millones... página 30*



Aprovechando sus vínculos literarios, Randall presentó el libro resultante para el concurso *Casa*, que sostiene cada año Casa de las Américas (*véase cap.3*), pero no resultó ganador. Finalmente fue publicado en México por la editorial Joaquín Mortis en 1977. El texto, sin embargo, se convirtió en Nicaragua, y es hasta la fecha, en un referente fundamental para entender el proceso de la lucha armada, especialmente desde la voz de las mujeres en ella.

El de Doris María es un caso significativo, pero que representa, de una u otra manera, al de cientos de mujeres que formaron parte de la lucha sandinista, tanto en el frente militar, como a través de la sociedad organizada. Aunque pocas veces es considerado cuando se relata la historia reciente de América Latina, a partir de la década de los sesenta, las mujeres han formado parte activa de los movimientos armados revolucionarios, particularmente en Nicaragua, Guatemala, El Salvador y México. Se estima, en el caso del FSLN en Nicaragua, que el 30 por ciento del total de combatientes, y una gran cantidad de líderes y comandantes, fueron mujeres (Kampwirth 2002, 2). Desde que comenzó la guerrilla en la montaña, cuenta Mónica Baltodano, la represión somocista tuvo entre sus víctimas a gran cantidad de mujeres campesinas. Muchas de ellas fueron violadas, torturadas y asesinadas por la Guardia Nacional (Baltodano 2011, 32).

La integración de las mujeres en la guerrilla nicaragüense no fue un fenómeno aislado, ni obedeció solamente a factores externos, sino que representa la continuidad de un proceso político y económico que comenzó en la región a partir de la segunda mitad del siglo XX. La expansión en el sector de agroexportación dio paso al *boom* del cultivo algodónero y la producción ganadera; con ello, los campesinos fueron víctimas del

acaparamiento de enormes extensiones de tierra por parte de las élites económicas y se vieron obligados a migrar a las ciudades. Así, la población rural nicaragüense pasó de representar el 81 por ciento del total de la población en 1950, al 46 por ciento, en 1980. Esto, junto con la incapacidad de las áreas urbanas para absorber la mano de obra expulsada del campo, fueron los rasgos definitorios que fungieron como detonantes del conflicto social, tanto en el campo, como en las ciudades (Maier 1985, 20).

Este fenómeno migratorio, aunado a la desigualdad económica, trajo consigo el abandono de muchas mujeres en las zonas rurales nicaragüenses. Forzados a ausentarse de sus tierras y comunidades, muchos hombres partieron a la ciudad dejando detrás a sus esposas e hijos; la desesperación económica en la que una gran cantidad de mujeres se vieron atrapadas las empujó a buscar soluciones en la militancia política. Paradójicamente, este abandono les permitió cierta autonomía personal para asistir a reuniones periódicas o involucrarse en actividades de gestión pública en general (Kampwirth 2002, 7).

Si bien la ignorancia, el analfabetismo, la prostitución, desnutrición, entre otros factores relacionados con la desigualdad económica y de género en torno a las mujeres, especialmente las campesinas, representaron una carga histórica que impidiera su plena participación política en el país, estas mismas condiciones, aunadas a la fuerte represión somocista vivida durante toda la década de 1970, alcanzaron tales niveles que empujaron a las mujeres a la comprensión de que sus problemas específicos no estaban separados de los problemas del pueblo nicaragüense en su conjunto. Aquello sería un primer paso en la politización de las mujeres obreras y campesinas en la región (Toussaint 1985).

De acuerdo con la comandante Dora María Téllez, la mujer campesina dio la lucha en un nivel heroico, sin embargo, su participación en las ciudades fue un poco más difícil,

pues se interpretaba mal el hecho de que una mujer se involucrara en la política. En principio fueron solamente jóvenes estudiantes, provenientes de la Universidad Nacional y de colegios católicos, quienes se comprometieron con la lucha sandinista (Randall 1986). En las zonas urbanas, particularmente Managua y León, las mujeres organizadas eran en general más jóvenes que aquellas en las zonas rurales. Se trató en su mayoría de estudiantes entre los 15 y 20 años, cuya participación política se relacionó con convicciones propias, o incluso con influencias familiares, más que con una imperante necesidad de reestructuración económica, como fue el caso de las mujeres campesinas (Kampwirth 2002, 9).

Fueron especialmente las mujeres de los sectores proletarios quienes se incorporaron en mayor medida y profundidad al proceso revolucionario y su actitud beligerante tuvo que ver con las duras condiciones de supervivencia a las que se vieron enfrentadas desde décadas anteriores. Gran parte de las reivindicaciones de la lucha sandinista se relacionaron con el aumento al salario mínimo, la disminución de los precios de la canasta básica, obtención de servicios elementales como agua y luz, entre otras exigencias relacionadas con la condición de la clase proletaria (Randall 1986, 45).

Desde el periodo de lucha liderado por Augusto César Sandino existen testimonios de participación femenina, realizando sobre todo trabajos de enfermería y cuidado. Entre 1947 y 1948, durante los movimientos en contra del fraude electoral que organizara el Partido Liberal, las mujeres se manifestaron vestidas de negro, por lo que se hicieron acreedoras al mote de “enlutadas” y fueron víctimas de una brutal violencia represiva por parte de las fuerzas gubernamentales. En 1957, por su parte, participaron en manifestaciones populares para exigir la liberación de Tomás Borge, quien en aquel

momento era dirigente de la Juventud Revolucionaria Nacionalista (JRN) y que culminaron también con una fuerte represión (Toussaint 1985, 145).

Resulta claro que, si bien es en los años sesenta, cuando la participación política femenina se extiende y radicaliza —junto con el proceso insurreccional en general— ésta forma parte de un proceso histórico amplio cuyo origen podría encontrarse incluso en siglos anteriores, pero cuyas condiciones para su pleno desenvolvimiento se darían al mismo tiempo que las de la guerrilla sandinista en general. Aunque en principio su participación se limitara a actividades de apoyo y obtención de recursos sin una clara orientación orgánico-política, las mujeres fueron partícipes de eventos importantes, como la huelga de hambre que, impulsada por el Frente Estudiantil Revolucionario (FER) en 1966, expresaba su repudio a la designación de Somoza como candidato a la presidencia por parte de la convención liberal (Toussaint 1985).

La iglesia católica sería también un factor decisivo en esta participación. Es común encontrar textos donde se adjudica gran importancia al papel de la iglesia católica, a través de la Teología de la liberación y la Conferencia Episcopal de Medellín, en los procesos guerrilleros centroamericanos. Sin embargo, es necesario hacer referencia a la experiencia nicaragüense en particular.

Si bien la Segunda Conferencia del Consejo Episcopal Latinoamericano, desde 1975 plantea la opción por los pobres y el acercamiento de la iglesia al pueblo, la postura oficial de la iglesia católica en Nicaragua fue de no enfrentamiento con el régimen dictatorial sino casi hasta el final de la década. Algunas excepciones, sin embargo, trascendieron y sentaron un precedente. Los padres de la orden capuchina, en 1976, denunciaron la violencia del régimen somocista y su Guardia Nacional hacia las comunidades campesinas de las

montañas del norte. Por su parte, los sacerdotes Ernesto Cardenal y Fernando Cardenal, fungieron como voceros ante una subcomisión de la Cámara de Representantes de Estados Unidos en 1977, donde denunciaron los abusos del gobierno somocista hacia sus opositores políticos. No obstante, sería hasta agosto de 1978, que la Conferencia Episcopal emitiera una carta pastoral denunciando la escalada de violencia y sumándose al compromiso de luchar junto al pueblo (Lozano 1989, 180-181).

Además de su labor de denuncia, la fe católica fungió como motor y herramienta de organización política para muchos jóvenes, y en particular para muchas mujeres nicaragüenses. En entrevistas con comandantes sandinistas, mujeres como Mónica Baltodano y Dora María Herrera refieren sus primeros inicios en la militancia nicaragüense a partir de los movimientos religiosos y su acercamiento, aunque aparentemente apolítico, a los sectores más desamparados por el régimen somocista. Para las mujeres de los sectores urbanos y más acomodados de la población nicaragüense, los movimientos religiosos representaron un primer paso en sus trayectorias políticas (Randall 1986).

Conforme la guerrilla sandinista expandió su campo de influencia e intensificó sus enfrentamientos, sobrevinieron años de brutal represión y violencia que cobraron la vida de muchos militantes, entre ellos algunos de sus líderes fundadores. En noviembre de 1976 muere en combate Carlos Fonseca, en Boca de Piedra. A esta situación le sobrevino la escisión del Frente en tres tendencias separadas principalmente por sus discrepancias ideológicas. Éstas serían la Tendencia Proletaria (TP), de corte marxista-leninista y con enfoque en la organización partidista de base; la Tendencia de la Guerra Popular Prolongada (GPP), quienes iniciaron mayoritariamente la guerrilla en zonas rurales; y la Tendencia Tercerista o Insurreccional (TI), que fue la de mayor peso e influencia política,

cuyos dirigentes se encontraban mayoritariamente en el exilio y cuya estrategia promovía la acción armada inmediata. Estas facciones, que eran reflejo de las discrepancias al interior del Frente sobre la manera en que debía conducirse la lucha, sobrevivieron y se mantuvieron hasta poco antes del triunfo revolucionario, cuando el propio Fidel Castro condicionó su apoyo a la conciliación de las diferencias al interior del Frente Sandinista (Ferrero Blanco 2010, 131).

Ahora bien, más allá de las voluntades individuales y condiciones estructurales que empujaron y empujan a muchas mujeres a la militancia política, es necesario hacer notar la pertinencia y agudeza estratégica que llevó al Frente Sandinista a canalizar estas voluntades dentro de un mismo movimiento. Las razones de ello tienen que ver con la estrategia general que la tendencia Tercerista desplegó a lo largo del periodo guerrillero. Si bien el *foquismo*, como se mencionó previamente, fue la teoría política de la abrevaron los líderes sandinistas durante los primeros años de la guerrilla, a finales de los años setenta, se pasó de la movilización de pequeños focos guerrilleros a una gran movilización de masas (Kampwirth 2002, 9).

Con ello coincide un acontecimiento específico relevante, tras las presiones políticas por parte de Estados Unidos que, bajo la administración de Carter, adoptó una política exterior de defensa de los derechos humanos, el gobierno de Somoza se vio obligado a levantar el estado de sitio que había durado casi tres años. En esta coyuntura surgieron en el escenario nacional organizaciones de oposición que mantenían vínculos con el FSLN (Maier 1985, 70). Entre ellas, nació una de las que adquirirá históricamente mayor peso para la lucha sandinista, la Asociación de Mujeres Ante la Problemática Nacional (Randall 1986, 24). Desde inicios de la década de los sesenta se registraron intentos de organización

de mujeres en torno a la lucha política opositora a Somoza. El primero sería *Mujeres Democráticas*, organizado a través de Juventud Socialista, en 1960. Un segundo intento sucedería en 1967, constituido por la Alianza Patriótica de Mujeres Nicaragüenses (APMN), como parte del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Sin embargo, en opinión de Doris María, estas organizaciones no lograron romper con las fronteras que sus orígenes partidistas imponían; en ese momento eran pocas las mujeres en la vanguardia y les resultó muy difícil construir un vínculo verdadero con las mujeres proletarias en el país (Baltodano 2011, 91).

En los siguientes diez años, el Frente se enfocaría en la integración de las mujeres en el trabajo político en general a través de la organización política y estudiantil, entre otras. Sería hasta la fundación de la Asociación de Mujeres ante la Problemática Nacional (AMPRONAC), que las mujeres de origen proletario encontrarían un espacio político desde el cual reivindicar su lucha e intereses (Toussaint 1985, 147).

Cabe mencionar que paralelamente a los intentos sandinistas, el 8 de marzo de 1970 surgió la Organización de Mujeres Democráticas de Nicaragua (OMDN), incorporada a la Federación Internacional de Mujeres (FDIM), cuyas actividades se concentraron en torno a jornadas político-culturales en contra de la dictadura somocista y en pro de los derechos de las mujeres. La OMND también “[...] participó en la creación del Comité Solidaridad con los Presos Políticos, la Paz y la Soberanía Nacional, realizó jornadas de solidaridad con otros pueblos y colaboró en la huelga de los trabajadores de la construcción en 1973” (Toussaint 1985, 148). En principio formó parte de la Unión Democrática de Liberación (UDEL); posteriormente, en 1974, se incorporó al Movimiento Pueblo Unido (MPU), constituido en 1978 bajo la dirección del FSLN, y llevó a cabo acciones conjuntas con la

organización de mujeres impulsada por el Frente, participando finalmente en el proceso insurreccional de 1978 y 1979 (Toussaint 1985, 148).

La diferencia entre AMPRONAC y otras organizaciones previas, sin embargo, sería que ésta no exigía filiación política particular, ni simpatía con el FSLN, por parte de las mujeres que se acercaran a ella. En este sentido, AMPRONAC tomaría un rumbo semejante al del Frente durante esos años, buscando afinidades por oposición al régimen somocista más allá de las posturas políticas y, del mismo modo que funcionó para el Frente, pasaría de contar con la participación de veinticinco mujeres en 1977, a la integración de más de mil para marzo del año siguiente (Baltodano 2011, 91).

La tarea de organizarla y hacerla funcionar estuvo a cargo de Lea Guido, combatiente del Frente Sandinista y directora de la Asociación hasta el triunfo revolucionario en 1979. Inicialmente fungiría sólo como una instancia de presión en defensa de los derechos humanos, en particular en torno a la solidaridad con los presos políticos y la comunión con organizaciones a nivel internacional. No obstante, pronto se decantó a favor de los intereses populares, denunció las masacres perpetradas por el régimen y organizó una campaña para denunciar la desaparición de trecientos cincuenta campesinos organizando la toma de las oficinas de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) por parte de seiscientas mujeres campesinas (Toussaint 1985, 149).

Uno de los pilares fundamentales para la consolidación de AMPRONAC fueron los grupos de madres que exigieron la liberación de sus hijas e hijos, detenidos en las cárceles de Managua y León como presos políticos de la dictadura. En Nicaragua, como en las sociedades latinoamericanas en general, la responsabilidad afectiva e incluso material sobre los hijos recae mayoritariamente en las mujeres; entre madres e hijos se crean vínculos tan

cercanos que, en el caso de Nicaragua, llevaron a la politización de muchas mujeres madres de militantes (Randall y Tijerino 1977, 51).

Con la intensificación de la lucha antisomocista, “[...] el carácter de clase de AMPRONAC se modificó, desarrollándose en su interior una lucha ideológica y política [...] Su trabajo fue entonces el de la incorporación de la mujer a la lucha revolucionaria a partir del trabajo con las masas formando comités de base realizando asambleas de mujeres” (Toussaint 1985, 149). Esta organización sería la primera en Nicaragua que planteara demandas concretamente relacionadas con las mujeres, por un lado, y con los sectores proletarios, por el otro, integrándolas en el contexto de la lucha política global (Toussaint 1985, 149).

El programa general planteado por AMPRONAC resulta revelador de la integración de reivindicaciones en una sola organización política. Por un lado, se plantearon las demandas generales en torno al conflicto armado y, por el otro, las específicas para las mujeres,

1) LIBERTAD DE EXPRESION; 2) LIBERTAD DE ORGANIZACION SINDICAL; 3) LIBERTAD DE LOS REOS POLITICOS; 4) CASTIGO A LOS CULPABLES DE LOS ASESINATOS EN LAS MONTAÑAS, de los crímenes cometidos contra manifestantes y pobladores indefensos, y de los que han participado en torturas y vejaciones de prisioneros; 5) CASTIGO A LOS FUNCIONARIOS CIVILES O MITARES QUE HAN PARTICIPADO EN DESPOJO Y OPERACIONES FRAUDULENTAS. Pero además de estas reivindicaciones señaladas, existen reivindicaciones que son propias de la mujer como son:

1) IGUALDAD DE DERECHOS CIVILES Salario igual por trabajo igual.  
2) LA NO COMERCIALIZACION DE LA MUJER. 3) COMBATIR TODAS LAS FORMAS DE PROSTITUCION Es necesario eliminar todas las fuentes estructurales que obliguen a la práctica de la prostitución, como la falta de educación, el desempleo, la miseria, etc. 4) ELIMINAR LA POLITICA DE

CONTROL NATAL COMO MEDIO DE ERRADICAR LA MISERIA Porque el problema básico no es que exista poca productividad y poca riqueza en nuestro país, sino que es que en el sistema bajo el cual estamos se subutilizan los recursos económicos, y por este mismo sistema no se permite una equitativa distribución de la riqueza, sino que se propicia que la riqueza se concentre en manos de unas pocas personas. (Toussaint Ribot, 1985, 151-152).

En el balance histórico de la revolución sandinista, AMPRONAC puede considerarse una de las organizaciones de base cuyas actividades harían posible el triunfo de la insurrección. Para el 8 de marzo de 1979, la Asociación llamaría abiertamente al derrocamiento de la dictadura. Si bien AMPRONAC representa un ejemplo claro y contundente de incorporación política femenina en el contexto de la organización institucional, lo cierto es que la participación de las mujeres nicaragüenses trascendió el ámbito constreñido de la militancia pacífica y miles de ellas, particularmente de origen proletario, se involucraron directamente con la guerrilla comandada por el FSLN en labores de propaganda, comunicaciones, organización de comandos y, sobre todo, como combatientes armadas en el Ejército Sandinista.

No cabe duda de que la participación política de las mujeres en el proceso revolucionario nicaragüense resulta excepcional no sólo en Latinoamérica, sino en el mundo. Sin embargo, al acercarse un poco al contexto histórico y social de Nicaragua, puede comprenderse la génesis de la beligerancia femenina que, si bien existe a la par de la masculina en cualquier sociedad donde históricamente persistan la desigualdad social y la violencia económica, en este caso fue acertadamente canalizada por una vanguardia política que se había hecho consciente de la importancia y necesidad de formar un frente común que incluyera a todas las personas en igualdad de condiciones para el derrocamiento del régimen somocista.

Históricamente, las mujeres nicaragüenses, especialmente en los sectores proletarios, han tenido una alta participación en la vida económica de su país. Desde tiempos precolombinos, la mujer nicaragüense ha tenido bajo su encargo las actividades de comercio e intercambio de productos, tradición poco común en el resto de las sociedades latinoamericanas. En la segunda mitad del siglo XX, por otro lado, su incorporación en el mercado laboral pasó del 14 por ciento, en 1950, al 28.6 por ciento, en 1977. La estadística, no obstante, deja de lado actividades económicas comunes en Nicaragua y tradicionalmente desempeñadas por mujeres, como el servicio doméstico y el trabajo sexual (Randall 1986, 28-29).

Con todo, la participación de las mujeres en las actividades económicas de Nicaragua resulta notable cuando se le compara con el resto del continente. Esto, sin duda, representa un factor importante en cuanto a la participación de estas mismas mujeres que, fuera de los límites del hogar, donde tradicionalmente se les ha constreñido, se involucran en los asuntos políticos que les atañen como parte indispensable de la sociedad. Se aúna a ello la situación de pobreza y carencia de servicios básicos en la mayoría de la población (Baltodano 2011, 51).

Otro espacio de politización femenina fueron los hospitales. De acuerdo con Doris Tijerino, la enorme cantidad de enfermeras en el sector hospitalario hizo de éste un espacio muy combatiente. En este contexto, las mujeres son obligadas a trabajar gran cantidad de horas en detrimento de su propia salud y la de sus pacientes. Esta inconformidad, entre otros factores, hizo de ellas un importante foco de politización (Randall y Tijerino 1977, 67).

La integración femenina al proceso de lucha, sin embargo, no se dio en un espacio particular de reivindicaciones de género, sino en un marco general de demandas sociales semejantes a las de sus pares masculinos. En la serie de entrevistas realizadas por Karen Kampwirth a cientos de mujeres militantes, encuentra que sus motivaciones giran en torno al fin de la dictadura, el alto a la explotación económica y la justicia social en general. Si bien las condiciones de militancia misma dieron a las mujeres posiciones de mayor igualdad respecto a los hombres, ésta no fue su principal motivación al unirse a la guerrilla (Kampwirth 2002, 6). No obstante, la participación femenina sí tuvo particularidades que la distinguieron de la masculina. Por la visión tradicionalista del régimen de Somoza, las mujeres dispusieron de mayor libertad de acción y movimiento que, bajo la mirada de los propios aparatos represivos, les permitió llevar a cabo labores indispensables para la guerrilla (Randall 1986, 34).

Dejando por un momento de lado la participación femenina, conviene retomar el hilo narrativo en torno al proceso insurreccional general. En este afán de inclusión de los diversos sectores e intereses opositores al somocismo, la Tendencia Tercerista, encabezada por Humberto Ortega y Sergio Ramírez esgrime, para 1977, una declaración de principios con el título *Plataforma General Político Militar de la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional*. Este texto buscaba el acercamiento a las clases empresariales y a otros sectores de centro y derecha como parte de una bien planteada estrategia de aprovechamiento ante la coyuntura de descontento que se había propagado en el país. Consecuencia de esto e iniciativa también de la tendencia Tercerista fue la formación de un grupo político conocido como el Grupo de los Doce. Se trataba de una pequeña liga formada por intelectuales, empresarios, escritores, e incluso curas que, teniendo posturas

políticas moderadas, apoyaron firmemente al FSLN y usaron el reconocimiento social del que gozaban para conseguir armas y apoyo diplomático, en función de la formación de un frente común en contra de Somoza (Maier 1985, 71).

Aunque de acuerdo con Elizabeth Maier, esta organización pertenecía al Frente Amplio Opositor, independiente del FSLN (Maier 1985, 71), al momento de su integración, los Doce emitieron una proclama donde, además de señalar a la dictadura como responsable de la violencia en el país, reconocían la imposibilidad de resolver aquella crisis política y social sin la participación de las fuerzas revolucionarias del Frente Sandinista (Lozano 1989, 94).

Cabe señalar que dentro de los integrantes del grupo de los Doce —Sergio Ramírez, Arturo Cruz Porras, Carlos Tunnerman, Miguel D'Escoto, Joaquín Cuadra Chamorro, Felipe Mántica Abunza, Ricardo Coronel Kautz, Fernando Cardenal, Emilio Baltodano, Ernesto Castillo Martínez, Carlos Gutiérrez Sotelo y Casimiro Sotelo Rodríguez—si bien se encontraban intelectuales, escritores, empresarios, incluso miembros del clero, no había una sola mujer. En la estrategia tercerista, aunque las mujeres fungieron un papel importante, fueron circunscritas, en su mayoría, a las organizaciones destinadas específicamente a la militancia femenina. La conformación de los Doce, por su parte, estaba enfocada en cristalizar las alianzas de la insurrección sandinista con sectores de la burguesía nacional para estructurar un amplio frente antisomocista (Lozano 1989, 107).

Finalmente, un último acontecimiento marcaría el inicio del fin de la dictadura: el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro, el 10 de enero de 1978, supuestamente a manos de las fuerzas de seguridad de Anastasio Somoza. Como dueño del diario *La Prensa*, y opositor a Somoza desde su militancia en el Partido Conservador, Pedro Joaquín Chamorro

representaba ese lado de la oposición que no formaba parte de la guerrilla armada, sino de la clase empresarial y que gozaba de buena reputación dentro de su círculo. Aunque *La Prensa* había tenido desencuentros con el FSLN, la muerte de Pedro Joaquín representó un parteaguas en los sucesos recientes de Nicaragua y su funeral, al que asistieron personas de todas partes del país, se convirtió en una manifestación de protesta. Se reportaron incluso incendios provocados por manifestantes en las propiedades y empresas de Somoza en distintas ciudades (Ferrero Blanco 2010, 202).

Cuando la crisis política era ya insostenible para la dictadura, el 22 de agosto de 1978, un comando tercerista llamado “Rigoberto López Pérez” tomó el Palacio Nacional en Managua. Este asalto comandado por Edén Pastora, Hugo Torres y Dora María Téllez, entre veinticuatro personas más, provocó un cambio radical a escala internacional, intensificando el apoyo extranjero no sólo en cuestión diplomática, sino también táctica y militar. A ello se sumaron una serie de revueltas urbanas que brotaron en el mes de agosto de ese mismo año y, en junio de 1979, una huelga general paralizó al país entero.

Aunque el régimen somocista mantuvo la costumbre de reprimir violentamente cada una de estas actividades, la presión internacional y el enorme descontento de sectores económicos con poder en Nicaragua acabaron por desgastarlo. Ya con la capital tomada por el Frente Sandinista y siendo presionado por Estados Unidos y la Organización de los Estados Americanos (OEA), Anastasio Somoza firmó su renuncia el 17 de julio de 1979, cediendo el poder a un gobierno provisional que cedería sus funciones, poco tiempo después, a la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional.

Después de una guerra de casi dos décadas y que cobró más de 50 mil vidas, el 19 de julio de 1979 las columnas del FSLN entraron triunfalmente a Nicaragua, acompañadas

por las entusiastas multitudes que las apoyaban. El 20 de julio, una junta democrática tomó protesta ante el obispo de León, Monseñor Manuel Salazar, en el Palacio Nacional. La Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional estaría integrada por cinco miembros que, aunque representaban distintas organizaciones opositoras, estaban vinculados de una u otra manera con el Frente Sandinista. Sus miembros eran Daniel Ortega, uno de los principales dirigentes del FSLN; Sergio Ramírez Mercado, perteneciente al grupo de los Doce, pero también al FSLN; Moisés Hassan Morales, coordinador del Movimiento Pueblo Unido, también políticamente vinculado con el Frente; Alfonso Robelo Callejas, presidente del grupo empresarial Movimiento Democrático Nicaragüense; y Violeta Barrios de Chamorro, viuda de Pedro Joaquín Chamorro (Krujit 2009, 171).

### ***V.III Institucionalización de un nuevo gobierno. Contexto político y social***

Los meses siguientes en Nicaragua serían, a los ojos de muchos, una suerte de experimento social que pretendía encarnar, por la vía institucional, los ideales enarbolados por la vanguardia revolucionaria. A los ojos de otros tantos, se experimentó el quiebre inevitable de las alianzas que derrocaron a Somoza y conjuntaron en el nuevo aparato de estado al Frente Sandinista con un grupo heterogéneo de empresarios e intelectuales, en una especie de amalgama imposible. Aunque los líderes integrantes de la Junta de Gobierno representaran los intereses mixtos del nuevo grupo gobernante, el poder de facto se concentró en la dirección del Frente Sandinista, excluyendo así a los sectores empresariales de las decisiones más importantes para el país. Esta escisión terminaría de consolidarse con la renuncia, en 1981, de Violeta Chamorro y Alfonso Robelo, principales representantes de la burguesía nicaragüense en la Junta de Gobierno, dejándola conformada, casi

exclusivamente, por miembros del Frente Sandinista de Liberación Nacional (Orduña Trujillo 2004, 87).

Esta inclinación de la balanza se hizo evidente en las reformas económicas puestas en marcha a partir del triunfo revolucionario. El gobierno sandinista intentó desplegar una estrategia económica de expropiación, nacionalización y controles productivos, con el beneplácito pasivo de la clase burguesa y la implementación de castigos y reprimendas a aquellos sectores “antinacionalistas” que salieran del país o retiraran sus capitales. Como era de esperarse, el sector empresarial que había apoyado previamente el proyecto se distanció poco a poco del mismo. Esta brecha trajo altos costos políticos para el sandinismo. La insistencia estadounidense en incidir en el proceso para proteger sus intereses se vio fortalecida por el acercamiento de estos grupos, ahora convencidos de la incompatibilidad de sus expectativas con el proyecto sandinista (Orduña Trujillo 2004, 87).

La fórmula económica ideada por el sandinismo desde la Junta de Gobierno, llamada “economía mixta”, buscaba satisfacer las necesidades básicas para la mayoría de la población y llevar a cabo, al mismo tiempo, un proceso de recuperación económica para la burguesía nacional. Sin embargo, en la defensa de los intereses de los trabajadores, ésta última se vio despojada de cualquier recurso para su recuperación. La Junta de Gobierno nacionalizó la banca, el sistema financiero, el sistema de comercio exterior, la pesca, minería, y el procesamiento de maderas, entre otras industrias. Apelando al sentido patriótico de aquellos empresarios que hicieron coalición durante los enfrentamientos, el gobierno sandinista tenía la esperanza de consolidar el proyecto con el apoyo de todos los sectores económicos que permanecieron en el país (Orduña Trujillo 2004, 95).

En 1981, Tomás Borge, principal dirigente de la Junta de Gobierno, afirmaba que la economía mixta estaba pensada para que “[...] los señores empresarios produzcan en su propio beneficio y contribuyan a levantar la producción del país.” Mientras reprochaba a aquellos “antipatrióticos” que, con su falta de honestidad y actitud constructiva, “[...] se niegan a contribuir a la tarea de liquidar el atraso y la pobreza y a hacerle frente a las dificultades económicas” (Borge 1981, 23).

Por otro lado, el ala más extrema de la izquierda resentía las políticas tibias del nuevo gobierno. El dirigente del Movimiento de Acción Popular Marxista-Leninista, por ejemplo, llegó a denunciar las concesiones que la Junta hacía al empresariado nacional con el reclamo “[...] nos están haciendo pagar los costos de una revolución marxista-leninista por una revolución que ni siquiera llega a ser socialdemócrata (Belli 2013, 153-154).”

De este modo, un proyecto que pretendía colocarse en la encrucijada de los intereses de todos los sectores nacionales terminaba por ser excesivo para muchos, y no ser suficiente para nadie. En este amasijo de intereses y objetivos, el único enemigo certero para el sandinismo era Estados Unidos, que comenzó una suerte de juego ambiguo en el que, por un lado, ofrecía préstamos al desgastado sistema financiero nicaragüense y, por el otro, reforzaba sus puestos militares en el país (Orduña Trujillo 2004, 93).

Las políticas públicas más importantes del nuevo gobierno se centraron en el campo de los servicios sociales, salud, educación y políticas económicas enfocadas en la expansión de la demanda; la realización de una reforma agraria y leyes sobre arrendamiento urbano (Martí Puig, Salvador 2012, 114). Se nacionalizaron los bancos y el comercio exterior, se desarticuló a la Guardia Nacional y con ello a sus prácticas genocidas, y se nacionalizaron los recursos económicos básicos. Con la huida de Somoza y colaboradores, el 30 por ciento

de la tierra cultivable quedaría desocupada, por lo que una reforma agraria no contemplada previamente se encargaría de estatizarla y distribuirla entre los campesinos para acelerar la producción agrícola (Borge 1981, 10).

La economía nicaragüense, que dependía en gran medida de sus importaciones por ser relativamente baja la diversidad en su producción, se vio fuertemente afectada por el bloqueo económico. Ello desbarató buena parte de los ambiciosos proyectos sociales anteriormente diseñados; así como los proyectos de expansión económica. Por otro lado, la administración de Ronald Reagan y posteriormente de George Bush sostuvieron una guerra económica de baja intensidad con el país a partir de 1983 (Belli 2013, 435).

A esa guerra económica se sumaría una más violenta, encarnada en el ejército de la Contra, en la que Estados Unidos capitalizaría el descontento de la población en una pugna interna sin cuartel que mermaría las ya escasas finanzas nicaragüenses, de acuerdo con la dirección interna del FSLN, para 1987 se habían gastado 4 mil millones de dólares en defensa militar, aunque una corte internacional calculó sus pérdidas en 16 mil millones (Borge 1981). Esta guerra, disputada principalmente en las zonas rurales del norte del país, dejó un saldo de 30 mil muertes nicaragüenses, tanto de sandinistas, como de soldados pagados por el gobierno estadounidense, pero también de indígenas miskitos, sumus y ramas, entre otros, que se integrarían a la Contra ante la negación, o incomprensión de sus demandas y necesidades en el proyecto sandinista.

A excepción del sector eclesiástico popular, la iglesia católica, con gran influencia en la población nicaragüense, rompió sus pactos con el sandinismo casi inmediatamente después de la insurrección. La función de enlace que, durante el periodo de violencia, fungió entre la población y la oposición, viró en contra del gobierno organizado. La

idiosincrasia popular, por su parte, impactó de frente con las políticas públicas más reformistas de la Junta de Gobierno, ampliando con ello la brecha ya abierta por los sectores contrarios. La repartición agraria fue motivo de disputa y descontento pues, en amplios sectores del país, se impuso una lógica que no obedecía a las formas históricas de producción agropecuaria de la zona (Orduña Trujillo 2004, 93).

Se encaminaron, por ejemplo, proyectos destinados al usufructo colectivo, sin otorgar cesiones individuales sobre la propiedad de la tierra. Al mismo tiempo, las condiciones para el comercio de los productos, en un intento por proteger la economía nacional, se restringieron, permitiendo solamente la venta al gobierno con precios por debajo de los del mercado. En general, las políticas públicas sandinistas tomaron como regla las necesidades de la población de las zonas del centro, y restaron importancia a las particularidades, no sólo económicas, sino culturales, de la población en las regiones norte y sur del país (Orduña Trujillo 2004, 95).

En la zona de los miskitos, esta brecha se vio ampliada por el vínculo histórico de la población con la cultura estadounidense. La barrera del idioma, al hablarse en esa zona el inglés, sumada al trabajo de prensa que llevó a cabo la radiodifusora *The voice of America* generó animadversiones que desataron el conflicto entre un gobierno con un programa revolucionario desvinculado de su contexto inmediato y una población que no se sentía identificada con sus mandatarios.

Las políticas públicas progresistas se sumaron a las transiciones económicas impulsadas por el gobierno revolucionario, que intentó promover, de forma vertical, proyectos de intervención de corte más liberal—encaminados sobre todo a los derechos reproductivos y la independencia económica de las mujeres—en una sociedad

particularmente conservadora y apegada a las tradiciones católicas. En conjunto, las actividades gubernamentales generaron recelo y terminaron pareciendo una intromisión peligrosa para las comunidades rurales nicaragüenses (Orduña Trujillo 2004, 190-195).

Lo cierto es que el gobierno sandinista se enfrentaría, desde el inicio de su mandato, con un panorama política y económicamente adverso. A los bajos niveles de siembra que generaron escasez alimenticia desde 1979, se unieron el bloqueo comercial impuesto por Estados Unidos, que buscaba impedir el ascenso del comunismo en América Latina.

Durante esta década, sin embargo, Nicaragua superó importantes retos en cuanto a salud pública, derechos humanos y educación. De acuerdo con el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (1992), la tasa nicaragüense de incremento en inversión en estos rubros sobrepasó por mucho a la de vecinos centroamericanos como Guatemala, Honduras y El Salvador (Woodfine 1996, 125).

La participación protagónica y destacada de las mujeres –tanto en las filas civiles, como militares—que hizo peculiar al movimiento sandinista y le ganó trascendencia en la historia de los movimientos armados tuvo, con las fuerzas insurreccionales ahora institucionalizadas en la Asamblea Nacional y la Dirección Nacional del FSLN, conatos de recompensa que buscaron a la vez mantener la amplia base social que su militancia activa había implicado en el periodo insurreccional. En el aspecto militar, destacadas estrategias fueron nombradas comandantes y varias de ellas puestas al frente de ministerios y cargos estatales. Mujeres como Dora María Téllez, Leticia Herrera, Mónica Baltodano, Lea Guido o Daisy Zamora, quienes desempeñaron importantes papeles en distintas etapas del proceso de insurrección, podrán ser encontradas posteriormente en cargos relevantes dentro del gobierno sandinista.

Uno de los proyectos más ambiciosos en este aspecto fue la creación de la Asociación Luisa Amada Espinoza (AMLAE), como parte del Ministerio de Bienestar. Esto significó la continuidad institucional de la organización de mujeres, AMPRONAC, ahora bajo la dirección de Gloria Carrión, activa militante del FSLN que realizó trabajos clandestinos de propaganda con el cobijo de su escuela preescolar. La institución tenía surgido con el objetivo de hacer realidad las demandas que desde AMPRONAC exigieron las mujeres organizadas. De acuerdo con Mónica Toussaint, AMNLAE representa, en el contexto institucional sandinista, la consolidación masiva de la participación de las mujeres en el combate contra el somocismo (Toussaint 1985, 144).

Este proceso de institucionalización de reivindicaciones para las mujeres no se centró solamente en cuestiones relativas a la desigualdad de género, sino que buscó atender las necesidades específicas de las mujeres de clase trabajadora, en cuanto a su condición de clase, pero también en su relación con los hombres con el objetivo de conseguir una igualdad plena. No se trataba ya de mujeres ante una problemática nacional, afirma la propia Gloria Carrión, sino de mujeres formando parte de un proceso integral de reconstrucción y cambio (Randall 1986, 40).

La asociación fue bautizada con tal nombre en honor a una de las primeras mujeres militantes del FSLN y su primera mártir conocida. De acuerdo con testimonios, Luisa Amada Espinoza fue una joven de extracción proletaria que, desde temprana edad, se integró a las actividades del Frente Sandinista a través del comedor que su madrina dirigía. Realizó actividades de diversa índole, como correo y propaganda, además de encargarse de algunas casas de seguridad del Frente. Fue asesinada en combate por la Guardia Nacional de Anastasio Somoza un 03 de abril de 1970.

La intención de AMLAE parecía ir aparejada con la del propio gobierno. A decir de su directora, su principal objetivo era conseguir la participación de las mujeres en todos los campos: en la actividad económica, política, cultural y productiva, en igualdad de condiciones con sus compatriotas masculinos. El gobierno, por su parte, contemplaba la creación de Centros de Desarrollo Infantil, un programa específico para las mujeres como parte del Ministerio de Bienestar, y la revisión de las leyes que resultaran denigrantes o desiguales en términos de género. Se pretendía que la victoria sandinista fuera también la victoria de las mujeres (Randall 1986, 32).

En 1979, la mayoría de los puestos de organización en las juntas locales de gobierno eran desempeñados por mujeres, los comités del FSLN en cada departamento contaban con una mayoría de mujeres en los frentes ideológicos y el 93 por ciento de los instructores políticos dentro de la escuela superior del Ejército Popular Sandinista eran también mujeres (Randall 1986, 30-33).

AMLAE, junto con otros proyectos sandinistas institucionalizados, implicaba la consolidación de la experiencia organizativa relativamente espontánea durante el periodo bélico, en la forma de una organización estatal, que a su vez se desplazaría del ámbito político opositor al régimen gubernamental, al ámbito de la política oficial. Si bien su reto principal, ya mencionado, sería la inclusión de las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad, especialmente en el productivo, sus aspiraciones en un primer momento serían amplias y sus actividades abarcarían desde la preparación y ejecución del proceso de justicia popular buscando testigos, recabando pruebas y asistiendo a los juicios; hasta la conformación de Centros de Desarrollo Infantil que darían trabajo a muchas mujeres y permitirían a muchas más incorporarse a las fuerzas productivas (Toussaint 1985, 154).

En este mismo esfuerzo se promovieron también colectivos obreros que implementaron talleres de costura; proyectos de desarrollo comunitario y la participación de las mujeres en jornadas de trabajo en campos de café y algodón. Del total de brigadistas que participaron en las extensas jornadas de alfabetización que caracterizaron al régimen sandinista, el 60 por ciento fueron mujeres (Toussaint 1985, 154).

A partir de sus actividades, AMLAE definió un primer programa de trabajo centrado en nueve ejes:

1. Defensa de la Revolución, por medio de la participación en la formación de las milicias populares sandinistas y la movilización política.
2. Gestión estatal, luchando por la participación de la mujer organizada en los organismos de dirección y planificación de la política estatal en áreas que afectan particularmente a la mujer; salud, educación, abastecimiento, empleo y salarios.
3. Igualdad jurídica, pugnando por la abolición de todas las leyes discriminatorias de la mujer.
4. Capacitación, por medio del impulso y promoción del desarrollo de actividades y la creación de centros dirigidos a capacitar política, técnica y culturalmente a la mujer nicaragüense para posibilitar su plena incorporación a la sociedad.
5. Centros infantiles para la mujer trabajadora, como un primer paso hacia la solución de la doble carga de trabajo que significa el trabajo doméstico, además de responder a las necesidades de los niños.
6. Alfabetización, entendiéndola como punto de partida dentro de una política de promoción y capacitación de la mujer.
7. Brigadas de salud, en torno a los problemas principales de nutrición, higiene del hogar y ambiental, medicina preventiva, atención de la mujer embarazada y el niño.
8. Control del agiotismo, luchando contra esta amenaza hacia la economía familiar.
9. Colectivos de producción, como una forma de ir logrando una mayor participación de la mujer en la actividad productiva y luchar contra el subempleo (Toussaint 1985, 154-155).

Para 1981, no obstante, el enorme cometido de la Asociación sería revisado y ajustado a las posibilidades de una organización ahora más enfocada en necesidades específicas de las mujeres y reducidas en gran parte al ámbito cultural y educativo, así como a la vinculación con la lucha feminista internacional. AMLAE se definiría entonces como una organización

gubernamental cuya finalidad sería “[...] dotar a la mujer de un instrumento orgánico que le permita integrarse como fuerza decisiva a las tareas de la revolución y expresar, además, de forma organizada, sus inquietudes y aspiraciones sociales, económicas y culturales” (Toussaint 1985, 157). En este sentido, ya no sería su responsabilidad la incorporación de las mujeres a las fuerzas productivas, sino solamente dotarlas de los elementos para una emancipación general.

Los objetivos ahora declarados serían:

1. La defensa de la revolución popular sandinista como única garantía que nos posibilita seguir avanzando en la solución de las necesidades y aspiraciones del pueblo para alcanzar un futuro mejor.
2. Promover la superación político-ideológica de todo el pueblo nicaragüense, en especial de la mujer, lo que permitirá incrementar su participación en las tareas de la revolución.
3. Combatir las manifestaciones de desigualdad institucional o de discriminación en general hacia la mujer, a través de las organizaciones a que este integrada, contribuyendo en esa forma a la transformación revolucionaria de las masas.
4. Promover y estimular la superación cultural de la mujer, con el objeto de ampliar y cualificar su participación en la actividad económica y social, pasando del subempleo al empleo productivo y de las profesiones tradicionales hacia otras reservadas tradicionalmente para los hombres.
5. Promover la valoración del trabajo doméstico elevándolo a la categoría de un trabajo reconocido como socialmente necesario y también la gradual colectivización de la atención infantil para la mujer trabajadora.
6. Estimular los lazos de solidaridad internacional con las organizaciones femeninas amigas de los diferentes países, lo que permitirá contrarrestar la campaña contra la Revolución, divulgar sus logros y captar y canalizar el apoyo moral y material (Toussaint 1985, 157).

Lo más evidente en la transición de objetivos que sufrió AMLAE está relacionado con su alejamiento de las actividades de promoción económica e integración femenina en la participación económica nacional. Esto relega a la institución, por lo menos en el ámbito nominal que aquí se puede analizar, a un trabajo educativo y cultural, ajeno a la primera declaración de principios que colocara a AMPRONAC, su predecesora, como una organización plenamente política e integral.

A su vez, este cambio de dirección evidencia un retroceso en las intenciones de incorporación femenina a las masas trabajadoras en general. Probablemente debido a la crisis económica generalizada que Nicaragua sufría bajo el asedio de las políticas estadounidenses y las constantes crisis campesinas, la política sandinista se haya visto enfrentada a la imposibilidad de una plena incorporación femenina a las actividades productivas, relegándolas al ámbito educativo cultural. Con todo, la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinoza se mantuvo activa hasta 1990, pugnando por los derechos de las mujeres nicaragüenses y ha sido reconocida como una de las primeras organizaciones masivas de mujeres en América Latina, sentando un precedente en cuanto a la participación política femenina en la región.

#### ***V.IV Arte y cultura en el contexto sandinista. Cambios y continuidades***

Partiendo de la premisa de esta tesis, se puede suponer que el campo artístico nicaragüense no se vio ajeno a los procesos histórico-políticos que acontecieron en aquel periodo. Bajo el supuesto de que la producción intelectual de las sociedades descansa, en última instancia, en su desarrollo económico, subyace el hecho fundamental de que los condicionamientos materiales de una sociedad determinada dependen de una organización social particular (K. Marx 1956, 201-202).

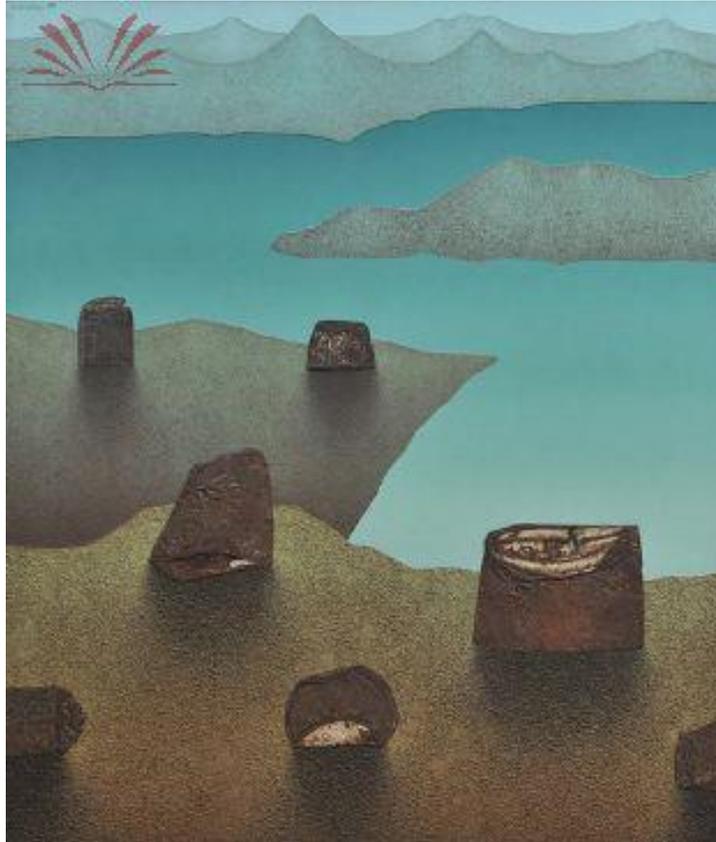
En este sentido, una sociedad que pasaba por un proceso tan turbulento debió ver reflejado algo de ello en su producción cultural. Durante los últimos años del periodo somocista, el campo artístico y literario no se mantuvo exento del ambiente de polarización y conflicto social emanados de la represión política y la resistencia armada que buscaba ponerle fin. Resulta por lo menos emblemático el hecho de que, en 1958, Anastasio Somoza García (padre de Somoza de Bayle) fuera asesinado, en una fiesta brindada por la

Casa del Obrero en León, por el poeta disidente Rigoberto López Pérez. En este ejemplo emblemático, el arte y la política se entretienen y construyen, en conjunto, un precedente histórico revolucionario.

Durante la década de los sesenta surgieron dos grupos que expresaron su oposición al régimen y a las formas de producción artística que éste promovía. Éstos coincidieron también temporalmente con la conformación del Frente Sandinista y la paulatina radicalización del conflicto. El grupo *Praxis*, fundado por los pintores Alejandro Aróstegui y César Izquierdo y el escritor Amaru Barahona, como grupo de vanguardia, se posicionó de forma contraria al arte que entonces detentaba la mayor legitimidad dentro del campo y que, a la vez, se encontraba cercano al campo de poder, es decir, al régimen somocista. Dialogó, de forma semejante a lo que ocurría en otras latitudes, con la vanguardia europea de mediados de siglo y enarboló, como respuesta desde la región, un repertorio de símbolos vinculados con la historia nacional precolombina. De acuerdo con Martin y Franks,

Los pintores de *Praxis* manifestaron su rebelión en contra de los géneros dominantes (retrato, pintura religiosa y posteriormente expresionismo alemán) y el gusto popular. Estilísticamente estuvieron influidos por el cubismo y el surrealismo. Temáticamente se inspiraron en el sufrimiento humano causado por una sociedad injusta. Aunque sus políticas de pertenencia eran elitistas, los artistas de *Praxis* introdujeron en su 'lenguaje visual' elementos de la cultura popular: símbolos precolombinos y de la mitología y el folklor contemporáneos que reafirmaban el pasado histórico y la identidad cultural nacional (Cardenal, Martin y Franks, On

Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture. 1989, 125).<sup>24</sup> (**Imagen 42**)



*Imagen 42. Alejandro Aróstegui, Paisaje con 7 objetos. 1935*

El grupo *Ventana*, por su parte, tuvo origen en la *Revista Ventana*, una publicación literaria fundada en la ciudad de León por los poetas Fernando Gordillo y Sergio Ramírez (posterior miembro del FSLN). Ésta “[...] abogaba por una literatura nacional que estuviera comprometida con las luchas sociales y con el cambio de las estructuras de dominación”

---

<sup>24</sup> Texto original: “The Praxis painters manifested their rebellion against the dominant genres (portraiture and religious paintings and later German expressionism) and public taste. Stylistically their works were influenced by cubism and surrealism, and thematically by human suffering caused by an unjust society. Though elitist in their membership, by the early 1970s Praxis artists introduced in their "visual language" elements of popular culture: pre-Columbian symbols and contemporary mythology and folklore that affirmed the nation's historical past and cultural identity.”

(Moro 2019, 44). Como se abordó en capítulos anteriores, las revistas literarias tuvieron un auge en Latinoamérica a partir de la década de los sesenta. A diferencia de *El Corno*, *Ventana* dialogó con su propio contexto y asumió, abiertamente, una postura política de izquierda. En este sentido, se podría asumir que *Ventana* se colocó, en aquel marco de referencia emanado de la Guerra Fría, más cerca del extremo politizado del arte, vinculado con las demandas políticas de su propia región.

Ambos grupos coincidieron temporalmente con una constelación de publicaciones, corrientes artísticas, teatrales, entre otras, cuya característica en común fue su rechazo al régimen somocista. No se trataba solamente de una crítica al arte que las altas clases somocistas adoptaron como propio y que perseguía cánones estéticos exclusivamente europeos; sino de una crítica política como tal. Conforme la represión somocista fue en aumento, estudiantes, artistas e intelectuales asumieron un nuevo rol como herramientas de organización social de la resistencia (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 125).

Durante las décadas de conflicto, la relación entre el arte y la política se vio exacerbada e involucrada en las disputas por la libertad de expresión y la justicia social, aunque no siempre asumió una postura política específica. Más allá de la pintura y literatura, expresiones más populares, como el grafiti, tomaron importancia al fungir como instrumentos de expresión política en las zonas urbanas donde la represión impedía o dificultaba otras formas de protesta. Resultaba común, entonces, encontrarse con pintas en muros o bardas que expresaban, en pocas palabras, el rechazo al somocismo o el apoyo a la lucha sandinista. Frases cortas como “Sandino Vive” o FSLN pueden encontrarse

fácilmente en fotografías del periodo. La propia Margaret Randall ha compilado fotografías al respecto en un libro no publicado, titulado *The Rebellion on the Walls*. El grafiti, entre otras formas de expresión callejera, fue una herramienta de apoyo a la resistencia contra la dictadura. Algunas de las frases escritas denunciaban al régimen, otras más nombraban a los mártires de la insurrección y muchas otras recordaban a los héroes Augusto Sandino o Carlos Fonseca, fundador del FSLN asesinado en 1976 (Selejan 2017, 287). Se trató, pues, de una forma anónima de apropiación del espacio público a través del lenguaje escrito. De esta práctica derivó, a su vez, un cúmulo de fotografías en las que los fotoperiodistas utilizaron, dentro de sus composiciones, estos mensajes.

Margaret Randall tiene en su repertorio un buen número de imágenes fotográficas que integran las pintas nicaragüenses. Algunas de ellas solamente reproducen, a modo de registro fotográfico, los mensajes escritos en las paredes de las ciudades. El siguiente fragmento (**Imagen 43**) de una hoja de contactos da cuenta clara de este ejercicio. Se trata de nueve imágenes fotográficas consecutivas de las cuales, cinco capturan pintas esparcidas por la ciudad.



Imagen 43. Margaret Randall-. Center for Southwest Research. 1981

Sobre una pared bicolor, con pintura blanca, se encuentra escrito “Esta ciudad fue tomada el 10 de junio por el FSLN”. En una toma diagonal, se aprecia, sobre una pared blanca, la pinta “Estelí fue tomada el 20/2/79”, ambas parecen un registro histórico del triunfo revolucionario, marcado sobre los muros de las urbes. Tres pintas más beligerantes, escritas sobre paredes blancas, apuntan: “Fuera el imperialismo yankee”, “Perro ríndete FSLN” y “Somoza acesino (sic) juramos vencer FSLN.”

Se trata, pues, de mensajes de denuncia, pero sobre todo de insubordinación, colectiva y anónima, ante un régimen que reprimía cualquier forma de oposición. En este sentido, las pintas se integran en el repertorio del *ethos* revolucionario en su paso por Nicaragua como prácticas particulares de la guerrilla urbana, pero se integran también al repertorio del fotoperiodismo latinoamericano, con el que se articulan en un metalenguaje, que lleva estos mensajes a distintas latitudes fuera de la región.

Randall, por otro lado, capturó las pintas en una forma distinta de composición que trasciende el registro del mensaje, y le superpone, en primer plano, retratos de militantes, madres o transeúntes que dan a la fotografía una carga simbólica más potente. Para su comprensión, se presentan a continuación tres ejemplos de esta forma de ejercicio compositivo.



*Imagen 44. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

El primero se trata del retrato de un hombre sentado, probablemente militante sandinista que, sosteniendo un arma entre las manos, mira de frente a la cámara. Detrás suyo aparece la palabra, aparentemente hecha con plantilla, “SIEMPRE”. Si bien la fotografía por sí misma, al ponerse en el contexto de la lucha sandinista, contiene una carga simbólica significativa, la tira de contactos, que da cuenta de su proceso de creación, brinda elementos para complejizar el simbolismo. La imagen forma parte de una serie de siete fotografías que comienzan con un acercamiento, por parte de Randall, a un grupo de hombres armados que descansan sobre la banqueta (imagen 44). La fotógrafa hace dos tomas diagonales, en un ángulo bajo, casi contrapicado, en el que los hombres miran hacia la cámara. En las siguientes capturas, decide utilizar la pared como fondo en tomas frontales. Es así como aparecen cinco fotografías. La primera de ellas, en un plano más abierto, captura a tres hombres con armas mirando hacia la cámara con semblante serio. Detrás de ellos se lee en la pared: “Sandino. Ayer, hoy, siempre.”

Tres imágenes capturan a uno de los hombres, sin sombrero, vestido de blanco y en cuclillas sobre el piso. En dos de ellas se alcanza a leer, detrás “Ayer, hoy, siempre”, en la primera, capturada de forma horizontal, sólo aparece la palabra “siempre”. Esta será la

imagen que se publique y reproduzca tanto en libros posteriores, como en la galería virtual personal de la autora ([imagen 45](#)). Entre estas tres imágenes, por último, Randall capturó a uno de los hombres sentados en la banca. Posiblemente con el objetivo de retirar de la toma a su acompañante, lo captura de forma diagonal, con la palabra “Sandino”, reproducida tres veces detrás de él.



*Imagen 45. Margaret Randal. [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). 1980-1984*

En el segundo caso (**imagen 46**) se presenta una pinta más compleja. Se trata de un fragmento del poema de Leonel Rugama, dedicado a Julio Buitrago, que expresa:

“Los héroes, nuestros héroes, nunca dijeron que morían, sino que murieron, fieles al juramento de patria libre o morir.

Leonel Rugama Rugama”<sup>25</sup>



*Imagen 46. Margaret Randal. Center for Southwest Research. 1979*

Randal fotografía a una mujer caminando. En un primer momento hace la captura justo antes de pasar delante de la pared, probablemente con la intención de no cubrir la pinta. El segundo intento es una toma más abierta, donde se alcanzan a ver dos mujeres caminando, de nuevo, unos metros antes de pasar delante de la pinta.

Finalmente, decide hacer dos tomas distintas. En una captura a las mujeres posando justo delante de la pinta, cubriendo la mayor parte de ella. En una segunda, captura de frente el poema completo, separando así la semántica del mensaje, de la composición de su fotografía. Las mujeres, probablemente vendedoras, sonrían para la cámara sosteniendo sus

<sup>25</sup> El poema original dista un poco de esta versión: “Nunca contestó nadie, porque los héroes no dijeron, que morían por la patria, sino que murieron, en julio nació Julio, seis más nueve quince, de seis y nueve sesenta y nueve, nació matando al hambre (aunque sea antipoético), nació peleando solo, contra trescientos, es el único que nació en el mundo, superando a Leónidas”, fuente: <https://diariobarricada.com/2022/07/15/nacio-cuando-no-pudieron-matarlo/>

bultos. De este modo, Randall deja registro del poema plasmado en el muro, pero, a la vez, lo integra semánticamente con tres sujetos femeninos como representación, quizás, de la integración de las mujeres trabajadoras al proyecto sandinista.

Llama la atención una diferencia entre la forma de fotografiar a las mujeres y el modo como lo hizo con los guerrilleros. A diferencia de los primeros, donde Randall acude a tomas diagonales para integrar o eliminar personas del encuadre, en esta serie parece dirigir las poses y movimientos de las mujeres, que pasan, por turnos, delante del poema para, finalmente, posar juntas de frente.

Por último, quizás su fotografía más emblemática respecto a este tema sea la que adornó, un par de años después, la portada de su libro “Nicaragua Libre” ([imagen 47](#)), del que se hablará posteriormente. Esta imagen presenta una composición sencilla. La mitad de la fotografía se encuentra ocupada por un muro con la frase “19-7-79. Nicaragua libre”, haciendo referencia al día que Anastasio Somoza abandonó el país y el ejército del Frente Sandinista ingresó triunfante a la ciudad de Managua.



*Imagen 47. Margaret Randall. [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). 1979*

El resto de la composición la conforma la imagen de una mujer que, vista de costado, camina alejándose del centro. Se trata de una fotografía que traslada la mirada del espectador, desde la falda ondulante de la mujer, hacia la pinta en la pared. Refleja movimiento y a la vez estática en su doble composición, englobando, con cierta complejidad, un conjunto de significados en torno al proceso histórico que Randall presenciaba. La emblemática fecha resume el proceso de insurrección y su reciente conclusión como una fecha grabada ya en la historia del país. La imagen de la mujer en marcha, por su parte, refiere la parte humana del proceso, personificada en una figura femenina, que avanza a partir de la fecha.

A partir de estas tres series compositivas se puede comprender, aunque sea desde la obra de una sola fotografía, el peso o papel de las pintas, ya no en el espacio geográfico donde fueron plasmadas, sino en su reinterpretación fotográfica, incorporada al reciente

proceso revolucionario que se reorganizaba, ahora en torno al estado, con la base de la participación política de nuevos agentes, tradicionalmente ignorados. La expresión escrita, a veces literaria, y otras sólo combativa, devino expresión plástica que tomó por asalto, de forma paralela a como lo hizo el Frente Sandinista, las calles de las principales ciudades de Nicaragua. El arte, en este sentido, formó una amalgama cercana con el proceso revolucionario que tomaría, en ocasiones, formas más caprichosas y, en otras, un vínculo cercano con la población nicaragüense.

Por otro lado, la música tomó cause revolucionario en las letras y voces de los hermanos Mejía Godoy, particularmente de Carlos y Luis Enrique. A través de melodías que articularon exitosamente la nueva canción latinoamericana con el tradicional son nicaragüense crearon un nuevo repertorio musical que alcanzó a todos los públicos del país. Apelando a elementos de la identidad popular nica, su música generó una identificación espontánea, no sólo con las clases trabajadoras, sino con las clases privilegiadas. Se dice, incluso, que la familia Somoza la escuchaba (Armijo Canto 2020, 234).

Con la escalada del conflicto armado, los hermanos Mejía Godoy incorporaron a sus canciones la retórica revolucionaria de forma semejante a la de otras expresiones artísticas. Sus letras reivindicaron su identificación con el pueblo y señalaron al “otro” como enemigo común. Esta otredad estuvo personificada por las oligarquías, el poder autoritario y, en última instancia, el colonialismo estadounidense (Armijo Canto 2020, 236).

A lo largo de la década de los setenta, su relación con el sandinismo se intensificó y sus canciones se volvieron vehículo para la comunicación entre la guerrilla y el pueblo nicaragüense. La canción revolucionaria de los Mejía Godoy se convirtió en medio de denuncia de las injusticias del régimen somocista, pero también de anuncio de

transformación y finalmente, en mecanismo de acción política. Ejemplo de ello es el disco *Guitarra Armada*, publicado en 1979 que, más allá de generar vínculos de identidad entre las clases proletarias o el pueblo nicaragüense, se creó con el claro objetivo de enseñar los fundamentos básicos del uso de armas y explosivos para las operaciones guerrilleras (Armijo Canto 2020, 238-240).

Las canciones de los hermanos cantaron a Carlos Fonseca Amador, a la joven guerrillera Arlen Siu y a los campesinos combativos de Monimbó. Como activos militantes sandinistas, colaboraron con Ernesto Cardenal en la creación de una misa campesina que, de acuerdo con Natalia Armijo, contribuyó a promover la participación de los cristianos en la revolución, fortaleciendo la convicción de que se hacía lo moralmente correcto

A finales de los setenta y a lo largo de la década de los ochenta, Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy viajaron por América y Europa presentando sus canciones al público internacional. Su repertorio musical viajó con el ethos revolucionario y contribuyó a la difusión del proceso histórico que atravesó Nicaragua. Tras el triunfo sandinista, publicaron el álbum *Canto épico del Frente Sandinista de Liberación Nacional* que, inspirado en los poemas y testimonios de combatientes nicaragüenses, celebró a los héroes de la victoria revolucionaria (Armijo Canto 2020).

La canción *Nicaragua, Nicaragüita* formó parte de ese disco y, se unió a las expresiones artísticas que se conservaron históricamente en el imaginario nacional. Escrita en 1980 por encargo para la película del cineasta holandés Jan Kees, *Sandino hoy y siempre*, esta canción es quizás la más famosa escrita por Carlos Mejía Godoy. Se ha convertido en un himno alterno que identifica a los nicaragüenses a través de referencias muy locales sobre flores, semillas, y árboles regionales.

A través de la canción popular y revolucionaria se canalizó la expresión de pueblo, se fortaleció, promovió y exportó el *ethos* revolucionario y, sobre todo, se creó un espacio de identificación legítima entre la población nicaragüense y el combate armado. Tras el triunfo sandinista, Luis Enrique se integró, bajo la dirección de Cardenal, al recién creado Ministerio de Cultura.

El cura y poeta Ernesto Cardenal, por su parte, representaría una figura central en Nicaragua, no sólo en el campo del arte, sino para el proceso revolucionario en general. En su trayectoria se refleja, de manera más o menos directa, el importante vínculo que el arte y la política formaron en este periodo. Ernesto Cardenal nació en el seno de una familia prominente en el país centroamericano. Uno de sus primos más allegados fue Pedro Joaquín Chamorro Cardenal quien, como se ha establecido páginas atrás, sería también un protagonista del proceso revolucionario y uno de los nueve miembros que formarían la Junta de Gobierno al triunfo de éste. Cardenal afirma de sí mismo ser sandinista antes de que existiera el Frente Sandinista (Cardenal 2005, 11).

Desde sus tiempos como estudiante universitario en México aprovechó cualquier foro para reivindicar la figura de Augusto César Sandino en su país. En 1949, poco después de terminar sus estudios y volver a Nicaragua fundó, junto con otros jóvenes, un partido de oposición llamado Unidad Nacional de Acción Popular (UNAP). Si bien se trató de una organización católica y, por lo tanto, no comunista, abogó por el apoyo al campesinado a través de cooperativas, la defensa de las clases populares y la democracia (Cardenal 2005, 12). En 1954 el cura, junto con algunos miembros del reciente partido colaborarían con el intento de ajusticiamiento a Somoza García encabezado por el oficial sublevado Adolfo Bález Bone. Tras el fracaso de éste y el asesinato y persecución de sus partícipes, Cardenal

se aisló algunos años en el monasterio de La Trapa en Michoacán, México (Cardenal 2005, 14).

En 1965, como abierto opositor al régimen de Somoza y simpatizante del FSLN, adquirió la isla de Macarrón en el archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua. Allí, además de ejercer su fe, llevó a cabo un proyecto cultural que implicó el acercamiento de la comunidad isleña con las artes plásticas, particularmente la pintura y la cerámica. De la mano del pintor Roger Pérez de la Rocha, Cardenal erigió talleres donde mujeres y hombres campesinos adoptaron al arte primitivista, o naif, como propio. Además de convertirse en tradición y actividad cotidiana, la pintura ha llevado a algunos de los pobladores de Solentiname a acoger las artes visuales como profesión y distribuir su trabajo en distintas partes del mundo (Schaefer Rodríguez 1985, 9). **(Imagen 48)**

Del mismo modo que acogerían a la pintura como propia, los solentinameños adoptarían a Cardenal como suyo. Tomando como base la teología de la liberación, predicada por el cura, la comunidad tomó la forma de una especie de utopía social que, basada en su visión, seguiría lineamientos de cooperación económica y solidaridad social peculiares en el país. A su vez, esta toma de postura, en un país políticamente contrariado, involucraría a sus miembros en un conflicto armado con la Guardia Nacional cuando, en 1977, un grupo de jóvenes originarios de la isla participaron en el asalto y toma del cuartel de San Carlos, bastión importante de la Guardia Nacional al sur del lago Cocibolca (Cardenal, Martin y Franks 1989, 125).

Se trataba de una operación conjunta que pretendía tomar cuarteles en distintos puntos del país. La táctica no tuvo éxito y, por confusión en las comunicaciones, el resto de las tropas guerrilleras no tomaron la acción correspondiente. Los jóvenes solentinameños

huyeron hacia Costa Rica, sin embargo, varios de ellos fueron capturados y asesinados en el intento. Solentiname, sin embargo, tomó lugar en la memoria colectiva nicaragüense como un pueblo combativo y políticamente consciente. Después de aquello, algunos jóvenes de la isla se incorporaron a las filas del FSLN y, tras el triunfo revolucionario, los participantes del asalto al cuartel de San Carlos fueron concedidos con el grado de capitanes en el nuevo Ejército Sandinista, ahora bajo el mando de la Junta de Gobierno (Cardenal 2005, 26-41).



*Imagen 48. Ana Guillén, El Castillo, 1962*

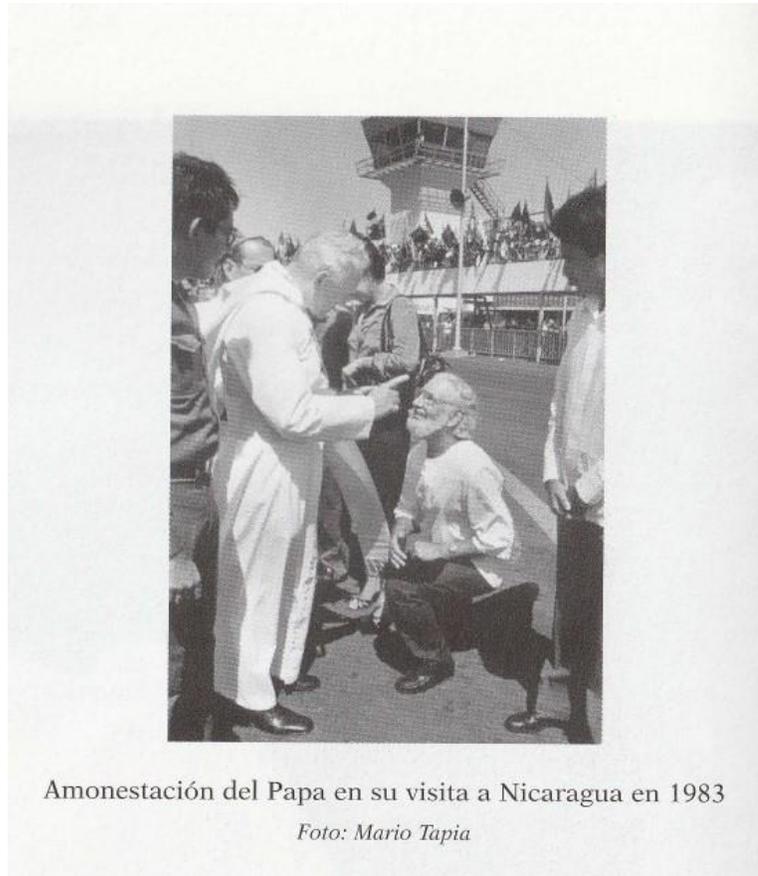
Después del fracaso de Solentiname, Ernesto Cardenal abandonó su largo aislamiento y, durante el periodo más álgido del conflicto armado, fungió como vocero del sandinismo para conseguir el apoyo de gobiernos extranjeros. Su conocida trayectoria literaria representó en aquel momento una posibilidad para que sus capitales culturales y sociales operaran en función de las necesidades del Frente Sandinista en la conformación

una red de apoyo internacional que no dependiera solamente de los países comunistas. Entre 1977 y 1979, Cardenal recorrió el mundo entrevistándose con embajadores y presidentes. A través de la amplia red de curas y sacerdotes cercanos a los sectores políticos populares, se vinculó con actores gubernamentales en países como Libia, Panamá, Alemania, Italia, México, o Palestina (Cardenal 2005, 43-57).

Al tener un origen de clase burgués, o provenir de un sector bastante acomodado en la sociedad nicaragüense, los capitales sociales de Cardenal jugaron un papel peculiar. Su militancia política, si bien apoyaba los intereses del Frente Sandinista en general, estaba relacionada más íntimamente con el Grupo de los Doce y con la tendencia Tercerista, es decir, con las alianzas empresariales y con los grupos intelectuales contrarios a Somoza, así como con la tendencia política más amplia en términos ideológicos. En este sentido, el papel de Cardenal resultó vital para la integración efectiva de diversos actores sociopolíticos en un frente común. Un referente emblemático de esto resulta la gestión que el cura realizó en La Habana para conseguir el pleno apoyo de Fidel Castro a la insurrección nicaragüense. En sus palabras: “Fue importante para la tendencia tercerista que yo hablara con Fidel. Hasta entonces ningún otro sandinista había sido recibido por él, ni siquiera Carlos Fonseca, el fundador, a pesar de que estuvo tanto tiempo en Cuba (Cardenal 2005, 58).”

Otras relaciones internacionales, sin embargo, se quebraron tras la férrea militancia de Cardenal antes y después del triunfo sandinista. Un ejemplo emblemático resulta la visita que el Papa Juan Pablo II hizo a Nicaragua el 4 de marzo de 1983 durante su gira por Centroamérica. Durante su recibimiento en el aeropuerto de Managua, Juan Pablo II despreció al cura —que para ese momento era ya ministro de Cultura— al no permitirle besar

su anillo y señalándole, a manera de reproche: “Usted debe regularizar su situación”. Esta humillación pública sucedida “[...] frente a todas las cámaras de televisión” no tomó a Cardenal por sorpresa (**Imagen 49**) (Cardenal 2005, 292). Las relaciones entre el Vaticano y el ala radical del catolicismo nicaragüense fueron distantes desde antes del triunfo sandinista. Esa misma tarde, por su parte, aconteció un episodio histórico que trascendió como el “agravio al Papa en Nicaragua”. Tras su negativa ante las peticiones del público concentrado en la plaza principal de Managua, para que el Papa se pronunciara por la paz en el país y en contra de la guerra, el público, decepcionado y beligerante, comenzó a gritar: ¡Queremos la paz! Y, conforme los ánimos se calentaron, las consignas sandinistas se hicieron escuchar con tal ahínco que hicieron casi imposible para Juan Pablo II terminar la misa (Cardenal 2005, 294). Ese hito, protagonizado no sólo por Cardenal, sino por el pueblo nicaragüense, representa un posicionamiento internacional que delinea claramente las distancias y límites de la solidaridad internacional con el pequeño país revolucionario.



*Imagen 49. Mario Tapia, Amonestación del Papa en Nicaragua, 1983, en La Revolución Perdida, 2005*

Conviene, entonces, comprender la figura de Ernesto Cardenal como la de un internacionalista que llevó el *ethos* revolucionario a recorrer el mundo e integró capitales y redes en torno a la lucha sandinista. Al interior del país, Cardenal buscó la integración del ideal político con la expresión creativa y las producciones artísticas en las clases populares. Inevitable es mencionar que, como teólogo de la liberación, se dedicó también a la integración de la fe religiosa y la convicción política beligerante. Al triunfo del Frente Sandinista y con la instauración del nuevo gobierno revolucionario, Ernesto Cardenal fue el responsable de la creación y gestión de un Ministerio de Cultura, entidad que nunca había existido en Nicaragua.

Durante los años que mantuvo este cargo, si bien no replicó a nivel nacional el proyecto de Solentiname, tomó como meta personal la conformación de un arte público y popular, contrario a la promoción elitista que éste había tenido en gobiernos anteriores. El proyecto cultural sandinista fue una parte importante del proyecto revolucionario de reconstrucción nacional. De acuerdo con sus propias palabras, el Ministerio de Cultura “era el ministerio ideológico de la revolución: encargado de las publicaciones, literatura, cine, teatro, artes plásticas, música, biblioteca, casas de cultura (Cardenal 2005, 291).

Bajo instrucciones de Cardenal se conformaron seis Casas de Cultura que, distribuidas regionalmente, se encargarían en particular de la producción artesanal, el acceso a materiales y materias primas, y la venta al por menor de arte y artesanía nicaragüense. Esta iniciativa se encadenaba con otras que, a nivel nacional, buscaban descentralizar la economía del país y consumir al mismo tiempo la autonomía local, en este caso, de las comunidades fabricantes de productos artesanales. El objetivo, por un lado, era terminar con décadas de restricciones en el acceso a materias primas y espacios de comercio provocados por la inclinación somocista hacia la importación de bienes materiales y culturales, generando así el beneficio y autosuficiencia económica para las comunidades (Field 1995, 790).

Por otro lado, como parte del proceso de reconstrucción nacional, las Casas de Cultura tenían la intención de fungir como herramientas en la creación de marcos organizacionales que permitieron, en las comunidades, una transición social y política autónoma, que no necesitara de intervención estatal (Montoya 2007, 74). Esta tendencia, tanto de descentralización, como de asociación entre producción cultural y económica se encontrará también en el Movimiento de Teatro Comunitario, un aparato institucional que

articuló la práctica cultural con la promoción de una cultura nacional a través de la amplia participación popular en zonas rurales (Cardenal, Martin y Franks 1989, 126). Aunque no fueron iniciativa institucional, surgieron también talleres de poesía integrados por trabajadores, campesinos e incluso militares y policías, lo que resulta altamente significativo en un país cuyo porcentaje de analfabetismo antes de la revolución superaba el cincuenta por ciento de la población (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 128).

Durante los primeros años de la revolución sandinista, el Ministerio de Cultura tuvo a su cargo la ardua tarea de poner en marcha un proceso de conformación de identidad nacional en el que artesanos, poetas, escritores, pintores, actores, entre otros, jugaron un papel primordial. En un esfuerzo por vincular la lucha sandinista con la población nicaragüense a través de su memoria histórica, el proyecto cultural de Ernesto Cardenal, con aportaciones de teóricos como Jaime Wheelock, conformaron una narrativa donde las comunidades indígenas representaron el último eslabón en una línea de continuidad de resistencia identitaria ante fuerzas externas (Montoya 2007, 74).

A partir de estas narrativas, la historia de Nicaragua se encadenó a través de luchas y rebeliones ante el colonialismo español, primero y el imperialismo estadounidense, después. En defensa de su idioma, religión y cultura, las comunidades indígenas mantuvieron un legado político que devendría revolucionario y triunfaría finalmente con la Revolución Sandinista liberando (o expropiando) la cultura nacional, cuya forma material sería el patrimonio cultural en sus distintas expresiones (Field 1995, 792).

En palabras de Ernesto Cardenal,

La liberación cultural en Nicaragua ha sido parte de la lucha de liberación nacional... nuestra revolución es del presente, y especialmente del futuro, pero también es del pasado... Nuestro patrimonio, que ha sido visible antes de la Revolución, ahora está vivo. Las tradiciones nacionales ahora florecen. Todo lo que es nuestra cultura nacional ha sido siempre parte de nuestra liberación, pero la liberación era la condición para que nuestra cultura se convirtiera en un bien común (Field 1995, 791).

El ímpetu de las políticas culturales desplegadas en Nicaragua por el gobierno sandinista puede relacionarse con la necesidad de afianzar un sistema político que se pretendía ajeno a todo aquello impuesto históricamente. De acuerdo con Rosario Montoya, en tales sociedades

[...] la cultura y el lenguaje adquieren particular importancia para el Estado pues, a diferencia de los Estados liberales, los Estados socialistas no se han beneficiado de siglos de desarrollo gradual de modo que la subjetivación toma lugar en mayor medida a través de la práctica y no del discurso. La preocupación de los Estados socialistas por la formación de productos culturales e intelectuales, la creación de comunidades discursivas y la adopción de tecnologías del individuo en el que los sujetos representen categorías de ejemplaridad moral, revela una ansiedad ante la posibilidad de hegemonía que no es visible en los estados liberales (Montoya 2007, 71).<sup>26</sup>

En la nueva cultura nacional nicaragüense, el posicionamiento de las poblaciones indígenas como principales productores y consumidores del arte y cultura significó, en cierta medida,

---

<sup>26</sup> Texto original: “[...] culture and language take on particular importance to the state because, unlike liberal states, socialist states have not benefited from centuries of gradual development such that subjectification can take place more through practice than through discourse. The concern of socialist states with shaping cultural and intellectual production, creating communities of moral discourse, and fostering technologies of the self in which subjects come to represent categories of moral exemplarity reveals an anxiety over the possibility for hegemony that is not as apparent in liberal states.”

la promoción de un arte con temáticas “indigenistas.” De acuerdo con Ernesto Cardenal, en una entrevista donde se le increpa sobre las temáticas artísticas que su Ministerio promueve, responde: “No puede afirmarse que exista un común denominador en los temas artísticos de todo lo que se hace en el teatro, o en la música, lo que se baila o lo que se canta” (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 129).<sup>27</sup>

Cardenal despliega de nuevo la línea histórica ya mencionada, señalando que se cubren temas que van desde el periodo colonial y la tradición mestiza o española, hasta la historia reciente de sufrimiento bajo la dictadura, y señala que, además, las temáticas son tanto nacionales como internacionales. No obstante, al hablar sobre los grupos étnicos nicaragüenses, afirma que la manera en la que estas comunidades han sido integradas en las distintas formas culturales es a través del rescate e inclusión de su idioma. Las campañas de alfabetización, señala, fueron llevadas a cabo en cuatro idiomas, español, inglés (para la población afro angloparlante), suma y misquito. Su danza, cultura oral, música y folklor fueron promovidas a lo largo del país, especialmente en zonas donde era desconocida (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 129).<sup>28</sup>

Resulta imposible, sin embargo, ignorar el contexto global donde la promoción cultural nicaragüense se desarrollaba. Como se relata en el capítulo anterior, durante las

---

<sup>27</sup> Texto original: “It can't be said that there is a common denominator in the artistic themes of all that is written and all that is done in theater or music or dance or song.”

<sup>28</sup> Resultan significativas y reveladoras de las intenciones sandinistas en torno a la promoción cultural nicaragüense, las disposiciones bajo el “Título VII. Educación y Cultura”, en la primera constitución del gobierno sandinista en 1984, y donde se incluye un artículo sobre los derechos culturales de los pobladores de la región en la Costa Atlántica; el derecho de los artistas a la libertad creativa y la protección de derechos de autor y la protección del patrimonio nacional, incluyendo las artes visuales que se produjeran en el país (Cardenal, Martin y Franks, 1989: 127).

décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la disputa entre hegemonías mundiales se trasladó al terreno cultural, promoviendo, en uno y otro bando, expresiones artísticas particulares que favorecieron, por un lado, el realismo y el arte abiertamente político y, por el otro, el expresionismo abstracto que privilegió la forma sobre el contenido. Aunque el gobierno sandinista, del mismo modo que en otros temas, se pronunció constantemente como imparcial respecto a la pugna y evadió la toma de posturas en términos estéticos o estilísticos, inevitablemente se vio involucrado en algunas polémicas.

En 1988, Michael T. Martin y Jeffrey Franks hicieron a Cardenal dos preguntas esenciales en este sentido. La primera de ellas fue: “¿Se hace alguna distinción entre el arte y la política en el contexto nicaragüense?” (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 131)<sup>29</sup> Esta pregunta, se puede asumir, iba en busca de un posicionamiento claro en cuanto al papel del arte en la sociedad, dando por hecho que, tratándose de un gobierno de tendencia socialista, el arte se comprendía como inherentemente político.

El ministro, por su parte, dejó claro que la promoción artística y cultural no tomaría postura más que en favor de la población: “[...] nuestra política cultural es promover la excelencia exclusivamente, con total libertad creativa y respeto por la libertad artística [...] En esto entran todos los tipos de arte de todas partes del mundo, de diferentes regímenes, países y culturas”<sup>30</sup> (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 131). En esta afirmación se repite y refleja, una vez más, la estrategia sandinista en cuanto al

---

<sup>29</sup> “Do you make a distinction between art and the politics of art in the Nicaraguan context?”

<sup>30</sup> “For us, our cultural policy is to promote excellence-exclusively, with full creative freedom and respect for artistic freedom [...] And under this falls all types of art from all parts of the world, from different regimes, from different countries, from different cultures.

despliegue de un amplio espectro político que, si bien se inclina hacia la izquierda, no rechaza otras formas de expresión que abonen a la causa. Esta neutralidad llegó incluso a interpretarse como ambigüedad por parte de los estados comunistas, especialmente la Unión Soviética, que mantuvo cierto grado de desconfianza ante las políticas sandinistas durante los once años de su gobierno (Martí Puig, Salvador 2012).

La inquisición continuaría, ahora averiguando si la práctica revolucionaria había dado lugar a una nueva estética artística y cultural.<sup>31</sup> Cardenal respondió del mismo modo: “No. No ha surgido nada nuevo en ese sentido. En pintura, por ejemplo, hay todo tipo de inclinaciones. Hay pintores abstractos, realistas, surrealistas e hiperrealistas” (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 131). Si esta afirmación deja ya clara la holgada postura de su ministerio con respecto al arte (por lo menos en términos discursivos), Cardenal remata señalando: “Se podría decir que el único tipo de arte que no se cultiva aquí es el realismo socialista. Y no porque esté prohibido, sino porque a ellos [a los artistas] no les gusta y porque naturalmente no se les impone” (Cardenal, Martin y Franks, *On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture*. 1989, 131).<sup>32</sup>

Si se parte de la premisa de que todo arte es político, la declaración de Cardenal sienta una postura contundente respecto a la que en aquel momento era la principal potencia de izquierda y de quien Estados Unidos consideraba que el gobierno sandinista recibía

---

<sup>31</sup> “Has the practice of the revolution given birth to a new cultural and artistic aesthetic?”

<sup>32</sup> “No. Nothing new has come into existence in that sense. In painting, for example, there are all types of inclinations. There are abstract painters, realist painters, surrealist painters, and hyperrealists. One could say that the only kind of art not cultivated here is Socialist realism. And not because it is prohibited, but because they [the artists] don't like it, and because it naturally isn't imposed upon them.”

recursos. A pesar de ello, al preguntársele sobre el papel del artista en la lucha por el arte público, el ministro cita a Carlos Marx, afirmando que “[...] es un crimen dar al pueblo algo materialmente inferior a lo perfecto (Cardenal, Martin y Franks 1989, 132).<sup>33</sup>” Si algo puede inferirse tras la declaración de principios que se concentra en esta corta, pero densa entrevista, es el eclecticismo con el que el Ministerio de Cultura dirigió el proceso de formación de una cultura nacional revolucionaria. Si bien promovió abiertamente el fortalecimiento del legado cultural indígena como parte de una retórica revolucionaria, no se negó a la práctica artística o cultural que enriqueciera el campo nicaragüense en general.

Resulta interesante comprender esta toma de postura desde la integración del *ethos* revolucionario latinoamericano que, si bien se articula con la producción artística y cultural en una de sus labores más relevantes —la difusión de éste a nivel internacional—se separa políticamente de la izquierda tradicional. En el caso sandinista esta brecha se refleja claramente en las opiniones de Cardenal respecto al realismo pictórico, expresión artística históricamente relacionada con la Unión Soviética y con los países socialistas y dando prioridad, en su lugar, a una forma de producción artística que engendrara las condiciones particulares de la región, en este caso, el arte indigenista.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> “I believe, in the phrase of Karl Marx that it is a crime to give the people something materially inferior to perfection.”

<sup>34</sup> A pesar de su convicción política, Ernesto Cardenal fue uno de los primeros militantes sandinistas que se separó del Frente tras el congreso extraordinario que dividió al partido en dos facciones, en 1994. Su distanciamiento ideológico y moral con Daniel Ortega, dirigente de la facción principista y presidente de Nicaragua desde 2007, llevó el compromiso internacionalista de Cardenal a dedicar los últimos años de su vida a denunciar el régimen orteguista en la prensa y espacios internacionales. Murió en Managua, en el año 2020, a los 95 años. Para conocer más, consultar: Ernesto Cardenal, *La revolución perdida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005; Héctor Cruz Feliciano y Armando Caguaceda, “Los intelectuales públicos y el Frente Sandinista en Nicaragua: presencia, desencuentros y actualidad (1990-2012)” en *Cahiers des Amériques Latines*, 2013 y los siguientes artículos en prensa: “Fallece el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, figura clave de la teología de la liberación”, en [https://elpais.com/cultura/2020/03/01/actualidad/1583097905\\_798631.html](https://elpais.com/cultura/2020/03/01/actualidad/1583097905_798631.html) y “Ernesto Cardenal: ‘Queremos que Ortega se vaya’”, en <https://www.dw.com/es/ernesto-cardenal-queremos-que-ortega-se-vaya/a-48006958>

### *V.V Fotografía y fotoperiodismo sandinista. La imagen militante*

Un ejemplo emblemático que revela la postura política del gobierno sandinista ante temáticas artísticas es el caso documentado de la fotógrafa nicaragüense Natalia Gordillo, quien volvió al país en 1979, después de ocho años de estudios en el extranjero. Al estar relacionada con las corrientes estéticas más abstractas, pero sin dejar de reconocer el contexto que presenciaba, Gordillo se interesó por la fotografía de paisaje y las perspectivas intimistas. Vinculando su experiencia con la nostalgia por la Nicaragua antigua –anterior al terremoto que destruyera la ciudad de Managua— su obra se consagró a la captura de escenas de la ciudad que, a diferencia la práctica del fotoperiodismo, muy extendida en la época, parecían ignorar los eventos que sacudían al país en aquellos años.

Su obra, sin embargo, fue exhibida en la Casa de la Cultura “Fernando Gordillo”, auspiciada por la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura en agosto de 1982. Como parte de un proyecto más amplio de documentación del paisaje nicaragüense, presentó 23 fotografías en blanco y negro que mostraban a la Antigua Catedral de Managua dañada y abandonada después del terremoto; y 13 fotografías más que no tenían relación temática. Pronto, algunos fotoperiodistas hicieron públicas sus críticas ante lo que les parecía una obra vacía y deshumanizada (**Imágenes 50 y 51**)



Imagen 50. Claudia Gordillo. Centro histórico de Managua, 1980

Su colega, Rudolf Wedel, en un artículo titulado “¿Arte, para quién?”, publicado en la revista oficial sandinista *Barricada*, señaló: “La estética de Claudia es más un *esteticismo* [...] un arte en donde predomina la forma y el contenido se diluye en cosa vaga y etérea. Un arte hecho para un público de iniciados en cosas de arte, pero no de la vida” (Selejan 2017, 289). La fotógrafa declaró ante las críticas que su intención nunca había sido política, sino puramente formal y en defensa de su obra, la escritora feminista y simpatizante sandinista, Gioconda Belli, redactó una respuesta para Wedel en la que además de señalar que la verdadera crítica del fotógrafo no iba hacia la temática y estilo de Gordillo, sino al contenido ideológico de su obra, declaró:

Hay quienes piensan que el arte para ser revolucionario debe ser explícito, explicativo. . . Apelar al simplismo para definir un arte popular, es caer en el populismo y en una sub-valorización implícita del pueblo. . . En cuanto a la segunda afirmación de que no plasma nada, excepto el mundo interior del artista “que sólo a él compete,” nos parece una afirmación sumamente peligrosa y que

puede prestarse a confusiones. La Revolución no niega, en absoluto, el mundo interior de la persona (Belli en: Selejan 2017).



*Imagen 51. Claudia Gordillo. Catedral de Managua, 1981.*

El debate continuó en la revista y se involucraron más opiniones, de uno y otro lado, bajo el título “El debate ideológico.” Si bien no se trataba de un debate nuevo —en el primer capítulo se aborda una discusión parecida en la revista *El Corno*— el ejemplo deja ver características particulares e interesantes en el contexto sandinista. En primer lugar, llama la atención el que no se trate de un asunto resuelto, sino de una discusión abierta, incluso al interior del sandinismo, en la que, si bien hay polarización, existe un espacio para la postura intermedia que, sin dejar de ser revolucionaria, acepta la inclusión de expresiones formales que en otras geografías se considerarían inherentemente antagónicas. Por otro lado, el hecho de que tal discusión se llevara a cabo en la revista oficial del régimen sandinista, que no ocultaba su agenda política, confirma lo dicho por Ernesto Cardenal sobre la apertura

ante una pluralidad no sólo de expresiones, sino de opiniones en torno al proceso revolucionario.

Ahora bien, el contrapeso en este diálogo en torno al papel del arte en los procesos sociales revolucionarios lo brindarían principalmente los fotoperiodistas, tanto nacionales como extranjeros, que llegarían a Nicaragua desde finales de los setenta para documentar inicialmente el derrocamiento de la dictadura, y las injusticias de la guerra contra el pueblo, después.

En estos años, la ya mencionada popularización de la revolución cubana generó una urgencia de participación política en simpatizantes alrededor del mundo, aunado a los avances tecnológicos permitidos por las cámaras fotográficas profesionales; ello generó una ola de fotoperiodistas o “fotógrafos comprometidos” con la causa sandinista que habitaron Nicaragua durante casi una década. De acuerdo con Ileana Selejan, tanto la revolución sandinista, como la guerra de la Contra fueron de los conflictos bélicos más fotografiados en el mundo durante la segunda mitad del siglo XX. (Selejan 2017, 283)

De acuerdo con Rebeca Monroy Nasr, tanto el fotoperiodismo, como el fotodocumentalismo fueron géneros fotográficos hegemónicos durante la segunda mitad del siglo XX, del mismo modo que fue el retrato durante el siglo XIX. Los trepidantes acontecimientos políticos del periodo, junto con la imposición de estados autoritarios caracterizados por la represión y censura, invistieron a la fotografía como testimonio veraz de acontecimientos que los gobiernos locales y extranjeros buscaban acallar (Monroy Nasr 2017, 21). En este sentido, las cámaras de los fotoperiodistas y fotorreporteros independientes saciaban la sed de denuncia de injusticias y violaciones de derechos humanos, pero también de comunicación y anuncio de nuevas formas de organización

política que transmitían esperanza en la región. Ambas funciones estuvieron cercanamente vinculadas con lo que tan claramente distinguieron al *ethos* latinoamericano de la época.

En Estados Unidos, la fotógrafa Susan Meiselas resulta la más representativa de quienes estuvieron en Nicaragua durante aquellos agitados años. Enviada por la agencia fotográfica *Mangum*, llegó al país en 1979 para ser testigo de la represión somocista y de su derrocamiento. Además de colaborar con *New York Times* y otros medios estadounidenses, de su experiencia resultó el libro *Nicaragua*, publicado originalmente en 1981, y que le ha ganado el reconocimiento tanto de colegas como de aficionados. De acuerdo con el crítico y escritor John Berger, “El libro de Susan Meiselas sobre la insurrección y guerra en Nicaragua en los años setenta es una de las más conmovedoras obras maestras de la fotografía de guerra” (Berger 2008, 24)<sup>35</sup>”

La obra de Meiselas en Nicaragua deja ver su experiencia como fotógrafa de guerra; se trata de imágenes bien construidas y, no obstante, tomadas en el momento preciso en que se lanza una bomba, o se huye de una. Aunque retratan los detalles más duros y conmovedores de una población que vive un conflicto armado, no caen en lugares comunes, como el sentimentalismo o la violencia morbosa. Tampoco abrevan, como muchas fotografías del periodo, de la épica guerrillera que se hiciera popular durante la revolución cubana. Si bien claramente se trata de fotografías de guerra, capturadas cerca de las zonas de enfrentamiento, muchas de sus imágenes son de población civil —niños, mujeres, jóvenes—conviviendo cercanamente con la violencia ([Imágenes 52 y 53](#)).

---

<sup>35</sup> “Susan Meisela’s book about the insurrection and war in Nicaragua in the 1970s is one of the most moving masterpieces of war photography.”

Cabe señalar que, a diferencia de sus colegas latinoamericanos, Meiselas fotografiaba mayormente a color. De acuerdo con Monroy Nasr, “Una de las consignas silentes e implícitas en la mayoría de los fotodocumentalistas era el uso del blanco y negro como recurso técnico” (Monroy Nasr 2017, 57). Entre los fotógrafos latinoamericanos, el blanco y negro se consideraba más contundente en su discurso y, por su dificultad técnica, más valioso. La fotografía a color, por su parte, se dejaba a aficionados y a retratos familiares. Se temía que la imagen técnica a color transmitiera una perspectiva “kodakiana”, de la vida. Es decir, más superficial y simplista.



*Imagen 52. Susan Meiselas. Magnum Photo. 1979.*

Las fotografías a color, finalmente, se podían hacer sólo en grandes laboratorios, poco disponibles para aquellos que trabajaban para medios independientes (Monroy Nasr

2017, 57). Las fotografías de Meiselas, que posiblemente no atendieron a los códigos ni carencias latinoamericanas, resultan sumamente expresivas y con una profundidad en su discurso que supera cualquier prejuicio sobre el color. Ocho años después, en 1989, Meiselas volvió a Nicaragua para documentar el desarrollo del sandinismo y las consecuencias de la guerra de la Contra; de ello resultó el filme *Pictures from a Revolution*, en 1991.



*Imagen 53. Susan Meiselas. Magnum Photo. Nicaragua, 1979.*

El fotoperiodismo mexicano no se quedó atrás en su sed por atestiguar y registrar el convulso, pero esperanzador episodio nicaragüense. Sin embargo, además del equipo de *Televisa*, fueron pocos los medios que se interesaron lo suficiente en el acontecimiento para mandar directamente corresponsales, tanto fotógrafos, como reporteros. Aquel momento

coincidió con un periodo particular del periodismo en México, en el que el cisma del diario *Excélsior* y el surgimiento de una reforma política permitiría la apertura de los medios de información y, con ello, el impulso a nuevas formas de periodismo, con mayor libertad tanto política como creativa.

En este contexto, el diario de reciente creación *Unomásuno*, de postura crítica y favorable con la nueva izquierda latinoamericana, enviaría corresponsales a Nicaragua desde la primera intensificación del conflicto, en septiembre de 1978. En un primer momento la fotógrafa enviada sería Martha Zarak, discípula de Manuel Álvarez Bravo y miembro del diario desde 1977. A ella correspondió retratar las partes más crudas del conflicto armado. Una de sus fotografías, capturada en una iglesia en Estelí, donde se refugiaban los heridos tras el combate, fue publicada en primera plana por el diario (Morales Flores 2014, 64) ([imagen 54](#)). Publicaría, también, un reportaje con 28 fotografías cubriendo lo más importante del conflicto (Valtierra 2019).



Imagen 54. Martha Zarak en Unomásuno, 20 de septiembre de 1978

Un mes después, Pedro Valtierra, con apenas 23 años, y cuatro dedicándose a la fotografía profesional, fue enviado por el diario *Unomásuno* a cubrir los eventos que en aquel momento se desarrollaban en la ciudad de León, Nicaragua, tomada por el Ejército Sandinista de Liberación Nacional (Valtierra, Nicaragua, la Revolución Sandinista 2019, 16). En los pocos meses que permaneció en el país —de junio a julio de 1979— pudo atestiguar lo más álgido del enfrentamiento armado, el posterior triunfo sandinista y las inmediatas celebraciones tras éste. En las escasas semanas que pasó en el sitio fue capaz de capturar y enviar fotografías emblemáticas que, a pesar de haber sido reveladas en el baño del hotel donde se hospedaba, se conservan en la memoria histórica como íconos de la Revolución Sandinista (Valtierra 2019).

La mayor parte de sus imágenes presentan planos abiertos y horizontales que, muy a la manera de las imágenes de un diario, dejan ver pequeñas escenas protagonizadas tanto por militantes sandinistas, como por somocistas y miembros de la Guardia Nacional. Tras el triunfo sandinista y a su vuelta, un año después, realizaría fotografías un poco más íntimas, con planos medios, primeros planos y acercamientos a los rostros alegres de comandantes y militares rasos. Aunque pocas de sus fotografías muestran mujeres, son éstas las que han trascendido. Especialmente conocidas son las dos fotografías donde se muestra a un par de hermanos heridos de bala, consolándose en la sala de un gimnasio habilitado como hospital provisional en Managua (**Imagen 55**) o, por supuesto, la icónica fotografía de Anastasio Somoza antes de abandonar el país. (**Imagen 56**). En 1984, Valtierra volvería una vez más a Nicaragua, ahora para atestiguar los enfrentamientos nacionales ante el ejército de la Contra.



*Imagen 55. Pedro Valtierra. Nicaragua. 1979*

Como estos ejemplos, decenas de fotógrafos de todo el mundo arribaron a Nicaragua en esos días con la esperanza de presenciar y dar a conocer al mundo un suceso sin precedentes; un pequeño país centroamericano liberado de la dictadura impuesta por uno de los países más poderosos del mundo.

Aquellos visitantes no sólo realizaron su labor como periodistas, sino que desplegaron una solidaridad sin precedentes hacia los jóvenes guerrilleros que se enfrentaban a las balas de la Guardia Nacional. Según Ileana Selejan, los “fotógrafos comprometidos”, tanto dentro, como fuera de Latinoamérica, lucharon por crear un sentido

de solidaridad con las demandas políticas y sociales del pueblo nicaragüense a través de la forma de expresión más efectiva que tenían a su alcance, los medios visuales y de comunicación. La gran masa de fotógrafos y periodistas que se dieron cita en Nicaragua contribuyó, en gran medida, en la expansión de la consciencia internacional sobre lo que pasó en el pequeño país durante toda la década de los ochenta (Selejan 2017, 283).

Si bien cada uno de estos periodistas imprimió a su obra un estilo propio que se relacionó no sólo con su experiencia fotográfica, sino con la agenda de los medios donde se publicaron sus imágenes, es cierto también que abrevaron de un repertorio visual que se fue conformando a lo largo de la segunda mitad del siglo XX a través del ejercicio fotoperiodístico en conflictos armados como Vietnam y Cuba. Nicaragua fue el nuevo laboratorio de creación de imágenes donde se entremezclaron los uniformes militares con pintas sandinistas, niños sonrientes y mujeres combatientes en una narrativa de liberación popular en la conformación de un *ethos* revolucionario que se alimentó ávidamente del arte, pero particularmente de las imágenes.



*Imagen 56. Pedro Valtierra. Nicaragua. 1980.*

### *Conclusiones*

En términos histórico-políticos, la revolución sandinista podría considerarse la continuidad, o segunda fase, de la oleada revolucionaria latinoamericana. Si bien tanto el proceso insurreccional, como la consolidación del proyecto político nicaragüense distaron ampliamente del proceso revolucionario cubano —primer germen del alzamiento político en la región—, en términos culturales, la línea de continuidad resulta evidente. Las formas fotográficas arquetípicas fundadas por el fotoperiodismo cubano fueron retomadas por los fotoperiodistas nicaragüenses con objetivos bastante semejantes a los cubanos: difundir los ideales revolucionarios por el mundo y dar a conocer la lucha del pueblo. Algunas diferencias, por otro lado, se hacen evidentes.

Por un lado, el Sandinismo no ha gestado un fotoperiodismo que conforme un discurso oficial respecto al proceso y permita su comunicación a través de medios. La mayor parte del fotoperiodismo que se dio lugar en Nicaragua provenía de otras latitudes, particularmente de los órganos de difusión de izquierda en los países desarrollados. Por otro lado, aunque el fotoperiodismo cubano revela un esfuerzo por la inclusión de los sujetos femeninos en las representaciones visuales, para este momento las mujeres han devenido protagonistas tanto de relatos, como de fotografías. Al cobrar fuerza la oleada revolucionaria latinoamericana, algunas de sus premisas tomaron fuerza y se solidificaron en figuras concretas. La inclusión de sujetos políticos más allá del hombre obrero se vio personificada, en mayor medida, por las mujeres, amas de casa y también trabajadoras que formaron parte fundamental de las revoluciones y conflictos políticos posteriores. Inevitablemente, ello se verá reflejado en las innumerables imágenes de mujeres guerrilleras en Nicaragua, El Salvador y Guatemala.

El nuevo cariz de la oleada será evidente también en la obra fotográfica de Margaret Randall en Nicaragua que, a diferencia de su trabajo en Cuba, se centrará de lleno en las necesidades comunicativas del *ethos* revolucionario que tomó forma en el sandinismo.

## VI. Margaret Randall. Fotógrafa y cronista frente al contexto nicaragüense

Este capítulo está completamente destinado al análisis de la fotografía de Margaret Randall a partir de tres fuentes historiográficas. La primera de ellas es una fuente literaria que, al obedecer al género testimonial, contiene, también, un carácter documental. Se trata del libro *Todas estamos despiertas*, creado por Margaret Randall, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura nicaragüense, entre los años 1979 y 1980. Esta publicación conjunta entrevistas y fotografías a distintas mujeres que han formado parte, desde muy distintos lugares, de la lucha sandinista. Se vincula con una síntesis analítica de más de 400 hojas de contacto que contienen, cada una, pequeñas impresiones de capturas realizadas por Randall entre 1979 y 1984, durante su estancia en Nicaragua. Aunque no necesariamente fueron impresas, ellas devienen testimonios de un proceso de creación fotográfica, vinculado por un lado con la creación del propio libro y, por otro, con los intereses documentales y expresivos de la propia autora.

Finalmente, se recurre a una tercera fuente, derivada de la segunda. Se trata de digitalizaciones recientes de algunas estas imágenes, publicadas en la galería online dentro de la página web de la autora [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). Además de la relación que estas fuentes conforman desde su génesis, las tres contienen la característica de detentar o aspirar a detentar, un estatus de verdad a través de su discurso documental. A partir de ellas se pretende conformar un análisis formal que permita comprender la articulación de su producción fotográfica con el repertorio del *ethos* latinoamericano, por un lado, pero también develar los elementos que construyen su representación de las mujeres nicaragüenses, particularmente en el contexto de su integración como sujetos políticos en el proceso revolucionario sandinista. Finalmente, se pretende localizar las lógicas no sólo temáticas, sino compositivas que identifican las imágenes creadas por Margaret Randall como fotógrafa.

## *VI.I. Crónica y fotografía en Nicaragua*

El alcance de los esfuerzos revolucionarios, hechos realidad en Nicaragua, tienden sus líneas más allá del país y se vinculan con los lazos de solidaridad internacional construidos por varios miles de simpatizantes que, con distintos orígenes geográficos y posicionamientos políticos (aunque dentro del espectro general de la izquierda), llegaron al país a lo largo de la década y se empeñaron en denunciar las violaciones a los derechos humanos y el intervencionismo por parte de Estados Unidos, a la vez que apoyaron activamente las luchas sociales de la región centroamericana (Pirker diciembre 2017-mayo 2018, 122).

La Nueva Izquierda Latinoamericana, como parte de una práctica política internacionalista que movilizó geográficamente a gran cantidad de personas a través de redes transnacionales de militancia y solidaridad en torno a procesos revolucionarios e insurreccionales, había tenido en Cuba, veinte años antes, uno de sus más grandes hitos, contrarrestando el aislamiento diplomático y económico al que la isla se vio enfrentada durante las décadas siguientes a la revolución. Con la agitación política de los años setenta haciendo ebullición en Centroamérica, Nicaragua se convirtió en un referente exitoso de lucha armada antidictatorial para países que lidiaban con la mano dura de las políticas internacionales estadounidenses, así como con la imposición de gobiernos dictatoriales en sus propios países (Pirker, Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica diciembre 2017-mayo 2018).

La creciente empatía de estos grupos hacia el pequeño país que, a pesar de salir triunfante de un proceso revolucionario, estaba siendo masacrado por las políticas restrictivas de Estados Unidos, se sumó a la gran habilidad de los miembros de Dirección

Nacional del FSLN –particularmente de la tendencia Tercerista—para establecer vínculos tanto con gobiernos, como con organizaciones políticas y civiles internacionales. Esta comunión consiguió el apoyo moral y material que permitiría al sandinismo mantenerse en el gobierno durante diez años a pesar de la catástrofe interna. El Encuentro Internacional de Solidaridad con Nicaragua (Managua, 1981), por ejemplo, conseguiría reunir a representantes de comités de solidaridad provenientes de más de 30 países distintos, cuyos ejes de apoyo se articularon en torno particularmente a la reivindicación de derechos humanos, soberanía y justicia social, por encima del anticapitalismo que tradicionalmente caracterizó a la Nueva Izquierda (Pirker diciembre 2017-mayo 2018, 131-132).

Aunque Randall no se identifica como internacionalista, mantiene semejanzas y puntos de encuentro con aquellos militantes. Randall abreva del mismo *ethos* revolucionario y de su repertorio, tanto ideológico, como visual, sin embargo, su condición como residente en México, Cuba y Nicaragua, por largos periodos de tiempo sea quizás lo que la aleja de aquellos. Los internacionalistas, la mayor parte de origen europeo o estadounidense, viajaron a los sitios donde las revoluciones se llevaban a cabo. Prestaron su escucha, sus lápices, cámaras o reflectores para dar a conocer en el mundo, especialmente en sus lugares de origen, los procesos políticos que sucedían en estos pequeños países (Pirker diciembre 2017-mayo 2018).

Si bien las actividades de Randall en Cuba y particularmente en Nicaragua parecen semejantes a las del grupo de viajeros, su vínculo con los procesos políticos puede resultar diferente. También nacida en el hemisferio norte del mundo y en el seno de un país con un contexto bastante ajeno al del agitado y rebelde cono sur, fue llevada alrededor del mundo por sus convicciones políticas que, del mismo modo que las de aquellos, se ubican en el

amplio, pero sólido espectro de la izquierda. Asimismo, movida por la curiosidad y el compromiso revolucionario, migró también de Cuba a Nicaragua, ahora con la invitación para realizar un trabajo documental sobre las mujeres sandinistas, con quienes estaba ya familiarizada por sus trabajos previos.

Una vez más, sus capitales sociales, en aquel momento ya tejidos como una amplia red, la acercarían a las mujeres que hacían historia. Ernesto Cardenal, con quien mantuvo amistad desde su contacto a través de *El Corno Emplumado*, representa en este entramado de vínculos sociales, un nodo relevante. Así como fungió como enlace para su acercamiento a Cuba, en 1979 le hizo una invitación para viajar a Nicaragua y participar en un ambicioso proyecto cuya intención era visibilizar a las mujeres nicaragüenses en el reciente proceso de insurrección del que formaron parte, pero también como sujetos fundamentales para la institucionalización del mismo.

Para este propósito, Margaret dispuso de vivienda, comida y un *jeep* con conductor que le permitieron recorrer el país entre el 1 de noviembre de 1979 y el 31 de enero de 1980. Realizó más de ochenta entrevistas a mujeres de todas las edades, condiciones sociales y filiaciones políticas en todo Nicaragua. Tomó aproximadamente 4 mil fotografías con lentes de 17, 28, 35, 50 y 150 mm y película Kodak y Orwo y emprendió “[...] la búsqueda de todos los materiales existentes tales como estudios e informes sobre distintos aspectos de la situación de la mujer en Nicaragua” (Randall 1986, 9-10).

Las experiencias documentadas por Randall fueron concentradas en un pequeño libro llamado *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy*, publicado por la editorial *Siglo XXI* en 1981. Éste combina el testimonio, un género literario ya dominado por Randall a partir de su experiencia cubana, con su nueva forma de

expresión, fotografías que ella misma capturaría durante su tiempo de convivencia con las mujeres. Está compuesto por nueve capítulos, introducción y apéndice. A diferencia de sus publicaciones anteriores, en este libro la fotografía tomará un papel protagónico que, junto con las entrevistas escritas como relatos o historias de vida, conformarán una narrativa literaria que devela, en sus voces, las vivencias, pero también las opiniones de distintas mujeres a lo largo del proceso insurreccional en Nicaragua.

El primer capítulo está consagrado a compilar la historia de la Asociación de Mujeres ante la Problemática Nacional (AMPRONAC) a través de la voz de su fundadora, Lea Guido y de dos de sus miembros: Gloria Carreón y Julia García. A partir de esta sección se articulan los elementos que darán sentido al resto del libro, pues se sintetiza la participación política y social de las mujeres, desde su canalización a través de la Asociación, hasta su institucionalización en el nuevo gobierno sandinista. El segundo capítulo se conforma por entrevistas a tres comandantes, Dora María Téllez, Mónica Baltodano y Leticia Herrera, acompañadas por entrevistas a las madres de las primeras dos. Los siguientes tres capítulos están consagrados a las comandantes Amanda Pineda, Daisy Zamora y Nora Astorga, respectivamente, a través de entrevistas individuales concentradas en sus experiencias específicas como mujeres en el proceso de insurrección.

El capítulo de Nora Astorga, por ejemplo, se centra en su participación en el golpe a la casa del Guardia Nacional el “Perro” Pérez Vega, un histórico 8 de marzo. Como todas las demás entrevistas, comienza con una semblanza donde la propia entrevistada establece su origen de clase, la ocupación de sus padres, y su trayectoria política y de vida en general. Amanda Pineda, por su parte, de origen campesino, relata su acercamiento a la insurrección a través del sindicato y posteriormente de la Asociación de Mujeres del Partido Socialista,

con un énfasis especial en la detención y tortura perpetrada por la Guardia Nacional en 1977.

El capítulo seis, atípico con relación con los demás, trata de las jóvenes mujeres, incluso niñas, que participaron como soldados y militares durante el periodo más álgido de la insurrección. Se trata una serie de entrevistas realizadas a siete jóvenes que se desempeñan ahora como soldados, de distintas categorías, en el Ejército Sandinista. Se enfoca particularmente en las motivaciones que llevaron a niñas y “muchachas” a involucrarse con la revolución. Sus circunstancias presentes y pasadas y, sobre todo, sus planes a futuro. A lo largo del séptimo apartado de este libro Randall entrevista a la beligerante hermana Martha y a la madre Pilar. Ambas religiosas apoyaron con suministros y albergue a los jóvenes combatientes en los momentos más álgidos del conflicto armado y, en su calidad de representantes de la iglesia, incluso fungieron como mediadoras entre ellos y las autoridades somocistas (Randall 1986).

El penúltimo capítulo aborda, a manera de biografía extendida, la vida y trayectoria de la comandante Gladys Báez, perteneciente a la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinosa (AMLAE) en aquel momento. El noveno y último capítulo (“Las madres y las hijas”), por su parte, consiste en un ensayo donde Randall reflexiona en torno la importancia que ella encuentra en las relaciones madre-hija a lo largo del proceso revolucionario nicaragüense (Randall 1986).

El libro se complementa con veintidós fotografías en blanco y negro, la mayoría de autoría de la propia Randall. Aunque parecen pocas imágenes en comparación con la cantidad de texto contenido en la publicación (319 páginas), las condiciones materiales de su producción probablemente no permitieron más.

Los pies dan un poco de explicación a las imágenes. Algunos contienen sólo el nombre de las comandantes o sus acompañantes, como es el caso de Daisy Zamora, Nora Astorga, Mónica Baltodano y sus respectivas madres. El resto se acompañan por títulos como “Así se empezaba a ser mujer en Nicaragua”, “Barrio Marginal de Managua”. Otras incluso carecen de títulos que las expliquen. A pesar de la polisemia en el discurso individual de cada imagen, éstas contribuyen a dar solidez al discurso general que acompaña al texto. Los retratos capturados por ella sitúan a las mujeres en sus propios contextos –residencias u oficinas—en posiciones cómodas, ya sea de pie o sentadas, con posturas sueltas y mirando de frente a la cámara.

Randall elige planos medios, con ángulos frontales y a veces levemente contrapicados. En la mayoría de los casos prefiere capturar a las mujeres en pleno gesto, en movimiento, o hablando. De este modo, Margaret presenta a sus entrevistadas como sujetos activos, devolviéndoles la condición histórica y política que, a decir de ella, se les ha arrebatado ([imágenes 57 a 656](#)).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Se ahondará en el libro e imágenes en el siguiente capítulo.



Mujer campesina

*Imagen 57. Margaret Randall. "Mujer campesina". Todas estamos despiertas, 1981*



**Nora Astorga**

*Imagen 58. Margaret Randall. "Nora Astorga". Todas estamos despiertas, 1981*

En el centro, Ángela; justo a su derecha, Nila Mendiola



*Imagen 59. Margaret Randall. "En el centro, Ángela. Justo a su derecha, Nila Mendiola". Todas estamos despiertas,*

1981



**Daisy Zamora**

47 40 / 340

*Imagen 60. Margaret Randall. "Daisy Zamora". Todas estamos despiertas. 1981*



**Joven militar**

*Imagen 61. Margaret Randall. "Joven militar". Todas estamos despiertas. 1981*



**Hermana Marta**

*Imagen 62. Margaret Randall. "Hermana Marta". Todas estamos despiertas. 1981*



*Imagen 63. Margaret Randall. "Dorothea Wilson en la guerrilla". Todas estamos despiertas. 1981*

Así se  
empezaba a ser  
mujer en  
Nicaragua...



*Imagen 64. Margaret Randall. "Así se empezaba a ser mujer en Nicaragua". Todas estamos despiertas. 1981*

Dorothea Wilson, monja



*Imagen 65. Margaret Randall. "Dorothea Wilson, Monja". Todas estamos despiertas. 1981*



**Gladys Báez**

*Imagen 66. Margaret Randall. "Gladys Báez". Todas estamos despiertas, 1981*

Este libro resulta relevante para la investigación porque condensa, de forma muy puntual, las actividades más constantes en la producción de Randall y en las que esta tesis busca poner el foco: la fotografía y la literatura. Si bien ha producido otros textos que incluyen fotografía, éste combina dos elementos importantes. Por un lado, se trata del primer libro que incluye solamente fotografías propias. En este sentido, la forma en la que se articula su discurso escrito con la narrativa visual resulta más directa y permite, por lo tanto, rastrear sus intenciones fotográficas con mayor certeza. Por otro lado, aunque

Randall ha producido obras que conjuntan también ambas formas de expresión, *Todas estamos despiertas* representa, en esta categoría, el libro de su autoría con mayor circulación internacional, además de ser un referente histórico comúnmente socorrido.

En este punto resulta relevante comprender, a partir de las intenciones de captura y los espacios de circulación de las imágenes de Randall, el tipo fotógrafa que fue. De acuerdo con Rebeca Monroy Nasr, en este contexto pueden distinguirse dos categorías básicas entre quienes se dedicaron a fotografiar eventos y procesos sociales. Por un lado, los fotógrafos documentales se caracterizaron por capturar los acontecimientos “[...] sin tener la certeza clara de la venta o publicación del material” (Monroy Nasr 2017, 21). Sólo con el deseo de dejar un testimonio visual cuya posibilidad de publicación se gestionara más tarde. Para los fotoperiodistas, por su parte, la publicación era el uso obligado de sus imágenes. Se trataba no sólo del uso social primigenio de sus fotografías, sino del destino inicial, establecido desde la captura (Monroy Nasr 2017, 21).

Atendiendo a estas precisiones, la práctica fotográfica de Randall resulta un tanto ambigua. Se sabe, al revisar sus hojas de contacto y atender a las entrevistas, que una buena parte de su obra fue creada con la intención expreso de complementar el libro previamente señalado, no obstante, no se trata de una obra periodística, sino del género literario testimonial. Su trabajo no se enfrenta a la premura del tiempo que enfrenta el fotoperiodismo, pues sus fotografías no tenían una intención inicial de publicarse en prensa. Por otro lado, sus hojas de contacto combinan las capturas destinadas a la ilustración del libro, con fotografías de eventos sociales, intereses personales, entre otros temas que se alejan de tener una intención *a priori*.

## ***VI.II Mujeres en entrevista***

Ahora bien, con el objetivo de aproximarse a un entendimiento cabal de los miles de imágenes fotográficas albergadas en las hojas de contacto que resguarda el *Center for Southwest Research* conviene acercarse con mayor profundidad a *Todas estamos despiertas*. Para dar orden al análisis se han dividido sus fotografías en cuatro categorías temáticas no excluyentes. Aunque se pretende que tales categorías puedan relacionarse con las intenciones al momento de la captura, se advierte que no son determinantes ni pretenden ser una interpretación *per se* de las intenciones de la fotógrafa, sino solamente fungir como herramientas para dar orden al análisis.

Conviene comenzar con una categoría ya revisada en un capítulo previo, pero ampliamente socorrida por la autora durante su trabajo en Nicaragua. Se trata de los retratos capturados durante las entrevistas que Randall hizo mayormente a mujeres. Esta categoría resulta particular porque vincula directamente la actividad fotográfica de Randall con su práctica testimonial y, por lo tanto, con un espacio de circulación ya contemplado en el momento de captura. Así, se puede conocer *a priori* que este grupo de imágenes fueron pensadas para publicarse junto con los testimonios que narran la experiencia de las mujeres en el proceso revolucionario sandinista, particularmente con el libro *Todas estamos despiertas*. Se trata, entonces, de imágenes que articulan una narrativa concreta y hecha explícita a través de lo escrito.

Aunque Randall tiene en su acervo una gran cantidad de imágenes en las que se representa una entrevista, se han elegido solamente nueve secuencias fotográficas que, para fines de esta investigación, reflejan más o menos a cabalidad la categoría en general. Cabe señalar que, a lo largo del resto de las categorías aparecerán también mujeres en entrevista,

cuyas fotografías, sin embargo, no se contemplan en este espacio por tener más valor en torno a otros temas. Comenzará por analizarse un grupo de fotografías que, se infiere, fueron capturadas durante las entrevistas que conforman el capítulo 2. *Las comandantes* del libro previamente mencionado.



*Imagen 67. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

Este capítulo se encuentra dividido en dos secciones de entrevistas. Una primera, con la voz de Dora María Téllez y su madre doña María Dora, con una breve intervención de Leticia Herrera y una segunda, dedicada a la comandante Mónica Baltodano y su madre,

doña Zulema (Jurado Azuara 2021, 1442). Las cuatro entrevistas siguen líneas en común que dejan ver el corpus teórico e ideológico desde el que Randall se acerca a las mujeres.

Las comandantes dan cuenta, primero de su origen de clase, y relatan, a su tiempo, su infancia y su acercamiento a la militancia política que devino, finalmente, sandinista. Las voces de las madres entonces se entremezclan con las de las hijas, narrando sus propias experiencias políticas, la mayoría, a través de la militancia de sus hijas. Doña Zulema y María Dora relatan sus miedos y experiencias, sobre todo, como madres de militantes comandantes sandinistas (Jurado Azuara 2021).

A través de este capítulo se puede asir de manera más concreta el sentido de testimonio literario que Randall otorga a sus textos. Se trata, como lo plantea John Beverly y se revisa en capítulos anteriores, de una narración contada en primera persona, cuya unidad temporal es la vida hasta el momento del relato, en el caso de las comandantes, o un fragmento significativo de ésta, en el caso de las madres. Finalmente, se trata de un texto con la tácita necesidad de comunicar algo importante, en este caso, un acontecimiento de lucha (Carr, Ileana y Beverly 1992, 9).



*Imagen 68. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979*

Aunque es un género literario, el testimonio se vale de ciertos elementos para producir un efecto de verdad. En primer lugar, suele ser usado para transmitir situaciones sociales o colectivas, que atañen a un contexto específico y no a experiencias individuales

desvinculadas del entorno. Margaret Randall utiliza los relatos, en este caso de las comandantes, para ejemplificar el de muchas mujeres que destacaron en el proceso revolucionario. A través de una narrativa bien construida, el efecto de verdad se produce, en última instancia, por conducto de la silenciosa pluma de la escritora, que sólo se deja ver, al principio de cada capítulo, para describir el entorno de las entrevistas y reseñar brevemente la impresión que aquellas mujeres le producen, generando en el lector una imagen mental que se fortalece con la fotografía.



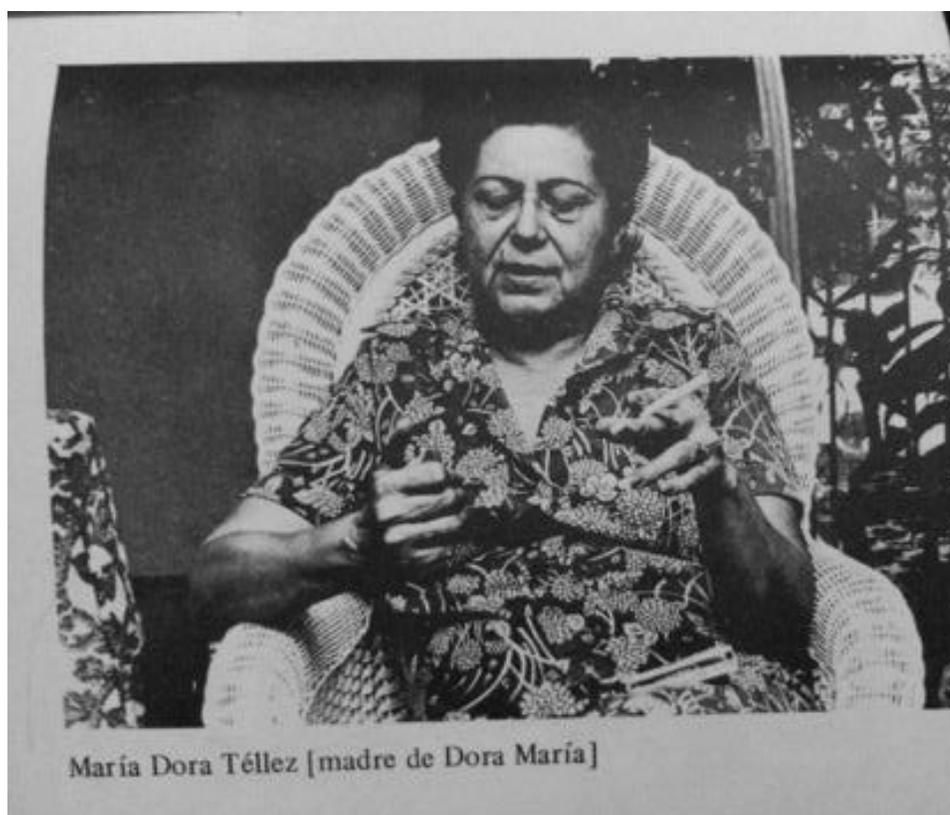
*Imagen 69. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

En un segundo momento, la tenue voz de Randall se trasluce en la voz de sus entrevistadas, que aluden a preguntas previamente hechas por la escritora y que no han sido transcritas al texto. A través de comentarios como “Me preguntas acerca de la participación de la mujer” (Randall 1986, 135) el lector se percata de que no se atiende a una autobiografía o a una reflexión espontánea surgida conscientemente de las entrevistadas, sino a un diálogo vívido dirigido por la escritora hacia el tema que particularmente busca exponer. Además del franco sentido heurístico del texto, que pretende representar un ejemplo sobre la participación revolucionaria de las mujeres, contiene también una carga reflexiva, pues se busca hacer evidentes las trabas y contradicciones que todavía se experimentan como parte del proceso.

Randall acompaña este breve capítulo con tres imágenes que contienen una carga simbólica particular. La primera de ellas (**imagen 67**) se trata de un plano medio conformado por el cuerpo de Mónica Baltodano y de su pequeño hijo Pancasán, llamado así para conmemorar la batalla librada por su madre en aquella ciudad (Baltodano 2011). En un ángulo contrapicado, la imagen de Pancasán se encuentra de espaldas a la cámara. Su madre, detrás de él y ocupando la parte superior del primer tercio vertical del cuadro, le peina el cabello mientras mira fuera de cuadro, probablemente a un espejo. Si bien esa imagen no se encuentra en el material albergado por el *Center for Southwest Research*, es posible acudir a un fragmento de la secuencia.

Cinco fotografías desplegadas en una hoja de contactos (**imagen 68**) permiten suponer que todos los retratos que Randall hizo de Baltodano en aquel encuentro incluyeron al pequeño. Su composición es simple y se encuentran ligeramente

subexpuestas. Detrás de Mónica y su hijo, se cuele, por la ventana, una gran cantidad de luz que seguramente impidió la exposición correcta. Son fotografías en las que, muy al estilo de Margaret, la entrevistada habla y en ocasiones mira a la cámara, no con la intención de posar, sino para dirigirse a su entrevistadora, colocada detrás del aparato. En la cara opuesta del papel fotográfico, escrito con pluma, Randall anotó: “Mónica Baltodano. Comandante guerrillera, orientadora de organizaciones de masas por el Frente Sandinista. En entrevista 10 de noviembre de 1979. Managua. ‘Casa Ricardo Morales Avilés’. Con su hijo Pancasán, de tres años.”



María Dora Téllez [madre de Dora María]

*Imagen 70. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

Por su parte, doña Zulema aparece retratada en un plano entero, justo delante de una vieja fotografía de Mónica (**Imagen 69**). Dora María y su madre, doña María Dora (**Imágenes 70 y 71**) fueron capturadas por de forma muy semejante. Sentadas sobre mecedoras, como es tradición en Nicaragua, en planos medios y levemente contrapicados. El retrato elegido de María Dora proviene de una serie de diez fotografías. Nueve contrapicadas, en planos enteros y tomadas de forma vertical, y dos más horizontales, en un plano más corto y un ángulo frontal (**Imagen 72**). Una de ellas, en la que la mujer no mira a la cámara, sino hacia sus manos en movimiento, ha sido la elegida para publicarse. De los diez retratos capturados a Dora María (**Imagen 73**), la mayor parte están subexpuestos, sin embargo, se distingue su figura clara sobre el fondo oscuro, capturada en un primer plano, moviendo sus manos en gesto de charla.



**Comandante Dora María Téllez**

*Imagen 71. Margaret Randall, Todas estamos despiertas. 1981*



Imagen 72. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1980-1984



Imagen 73. Margaret Randall. *Todas estamos despiertas*. 1980-1984

Existen más secuencias de retratos atribuidos a esta categoría. Se presentan ahora dos series que también integran el corpus de *Todas estamos despiertas*, pero que plantean, en términos compositivos, una forma diferente de representación del retrato. El capítulo 4. *Tuve que romper, yéndome a combatir...* aborda la lucha sandinista desde la perspectiva unipersonal de la recién nombrada viceministra de Cultura en el Gobierno de Reconstrucción Nacional, Daisy Zamora. El capítulo empieza con un breve relato en el que Randall informa a sus lectores que Daisy acaba de ser madre por adopción y que, por su compromiso con la revolución, lo ha hecho tarde en comparación con sus congéneres nicaragüenses. Inmediatamente, Daisy comienza a relatar su historia, que destaca por su

origen de clase burgués y la confrontación que este hecho le implicó, tanto con su familia, como con sus compañeros militantes. Además de combatiente y ahora funcionaria pública, es poeta.

Randall decide acompañar todo el capítulo con poemas solamente de su autoría. Así, se encuentra en el texto “Canto de esperanza”, que hace alusión a la lucha sandinista. Acompañando sus recuerdos de infancia, aparece incrustado entre los párrafos “Para mi abuelo Vicente, de enero hasta su muerte”. Finalmente, un poema dedicado a Dora María Téllez, “Comandante Dos” y uno más a Dionisio, su pareja, culminan el capítulo. En el libro aparece una fotografía suya (**imagen 74**). Sentada sobre un sillón de piel, probablemente en su oficina, Daisy Zamora sonríe y mira directamente a una cámara que se encuentra a la altura de sus piernas, casi sobre sus pies. Viste una camisa y un pantalón oscuro. Desde ese ángulo, a pesar de su delgadez, su figura parece imponente.



**Daisy Zamora**

*Imagen 74. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

Si bien la imagen no ha sido localizada en las hojas de contacto, el *Center for Southwest Research* alberga una pequeña secuencia que parece haber sido capturada con la misma ocasión (**Imagen 75**). Aunque Daisy Zamora usa la misma camisa de mangas cortas y el cabello recogido hacia atrás, la forma de captura la muestra muy diferente. Se trata de tomas más cerradas, de primeros planos capturados en un ángulo frontal en los que una escasa amplitud focal vuelve su cuerpo difuso, perdiéndose tras su rostro. La cercanía de la lente al rostro de su fotografiada infunde mayor intimidad a la captura. Lo inusual del ángulo y la toma revelan, a su vez, la relación cercana entre la fotógrafa y su entrevistada.



*Imagen 75. Margaret Randal. Center for Southwest Research. 1981*

El gran número de fotografías de Daisy Zamora entre sus hojas de contacto ([Imagen 76](#)), no sólo durante jornadas de trabajo, sino en eventos sociales, o acompañada de su pequeña hija, hacen evidente la amistad; sin embargo, es la propia Randall, en entrevista, quien confirma la sospecha. “[...] somos amigas, trabajamos juntas muchos años. Ella era viceministra de cultura bajo Cardenal, y yo trabajé un año en el Ministerio de Cultura, después seguimos nuestra amistad aquí en Estados Unidos. Hemos leído juntas, hemos enseñado juntas [...]” (Randall 2018). En este sentido, y de acuerdo con los principios de la fotografía presentados por Dubois (Dubois 1986), esta secuencia expone

dos principios valiosos, el de contigüidad y el de presencia física que al ponerse en su contexto nos expresan una cercanía entre ambas mujeres que trasciende la convicción de comunicar la lucha y se aloja en la emoción y el vínculo personal. Sin embargo, en el ámbito de lo público, o de lo publicado, Randall elige una forma de representar a su amiga que mantiene los lineamientos con los que cotidianamente muestra a las mujeres y que ahora, se revela, no es casualidad.



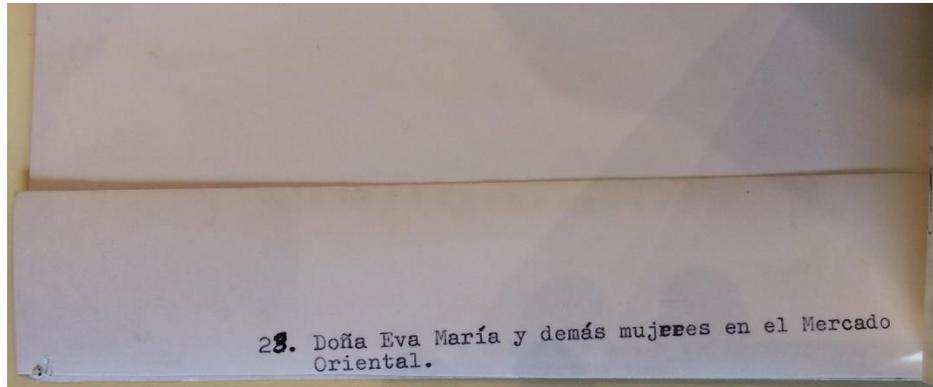
*Imagen 76. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979*

Se presenta a continuación una serie de imágenes muy particulares. En el archivo están registradas por Margaret Randall como “Doña Eva María y demás mujeres en el Mercado Oriental”. Se trata de dieciséis imágenes ([imágenes 77 Y 78](#)) que capturan a cinco mujeres distintas que, en el contexto de un abarrotado mercado, más que ser entrevistadas, parece que discuten acaloradamente algún asunto. Estas fotografías, que por su amplitud focal parecen haber sido capturadas con un lente de 35 mm, no reproducen ni abrevan del *ethos* latinoamericano que articula la narrativa fotográfica común en Randall. La hoja de contactos, cabe señalar, se acompaña de cuatro fotografías sobre expuestas sin relación con las anteriores.

La serie nos presenta a mujeres de mediana edad, con vestidos y mandiles, charlando entre ellas y, de vez en cuando, dirigiéndose a una interlocutora cuya mano se asoma en algunas tomas para poner una grabadora frente al rostro de las mujeres. Se trata de imágenes cargadas de dinamismo y movimiento que las asemejan a tomas cinematográficas en las que la fotógrafa logra, ahora sí, diluir su presencia por completo.

Las entrevistas con las mujeres del mercado Oriental no fueron incluidas en el libro aquí expuesto; las imágenes, evidentemente, tampoco fueron publicadas, sin embargo, dejan cuenta de un registro testimonial específico, enfocado ya no en el proceso revolucionario desde su práctica política, sino en su articulación con las reformas económicas que tuvieron lugar e impacto en mujeres trabajadoras comerciantes. En un libro previo ya abordado en este texto, *Somos millones...* Randall dejó plasmada su impresión sobre las mujeres del mercado:

Uno de los sectores de la población que tuvo gran participación fueron las locatarias, las vendedoras del mercado. Estas compañeras se enfrentaban directamente a la Guardia. La mayoría de las locatarias son mujeres, con algunos hombres. Se enfrentaron a los guardias para romper el cerco que tenían establecido a la catedral de León, donde estaban en huelga de hambre algunos estudiantes y algunos representantes del movimiento obrero y de las comunidades indígenas. Cuando esos compañeros rompen el cerco, logran llevar limones y algunas cositas a la gente que se encontraba allí (Randall y Tijerino 1977, 54).



*Imagen 77. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*



*Imagen 78. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

La forma de representarlas, por su parte, se torna disonante en comparación con el resto. Escapa al repertorio del periodo y se inserta en un lenguaje cotidiano más espontáneo, que deja ver los múltiples rostros de las mujeres nicaragienses en el proceso revolucionario.

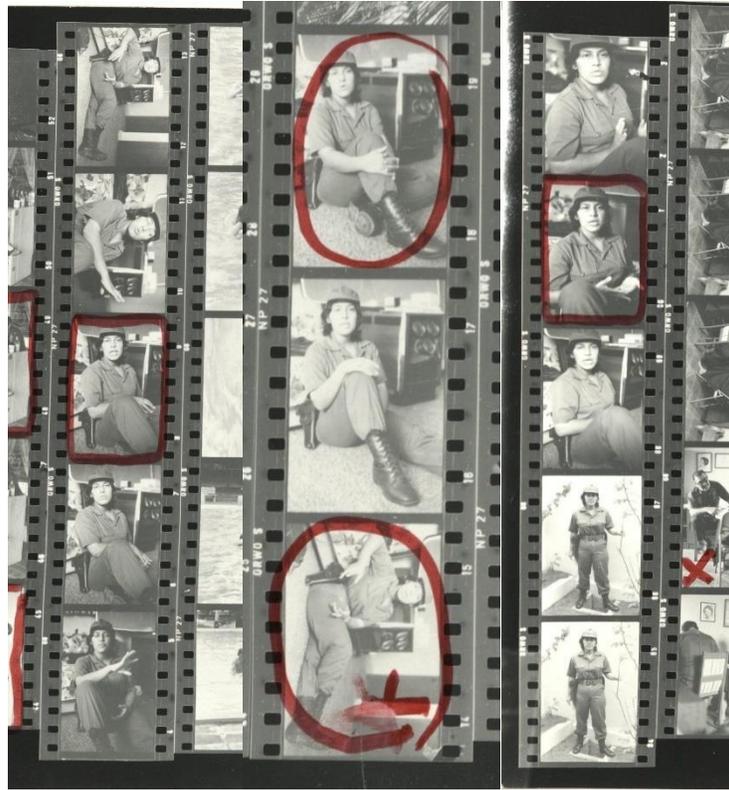
En estas imágenes Randall parece evitar, a toda costa, el retrato tradicional, inmóvil y frontal. Insiste en hacer capturas de mujeres en movimiento y charla, activas como parte del testimonio que la escritora construye. A la vez, prefiere también aquellas capturas en las que su mirada se pierde por detrás de la cámara, o escapa hacia un costado. En este sentido, Randall parece buscar, con las imágenes, lo mismo que con el testimonio: diluir su presencia, o esconderla, creando la ilusión de que aquellas mujeres se encuentran solas en el espacio desde donde hablan y reflexionan. Estos retratos pretenden, de alguna manera, no reducir a las mujeres a su imagen, sino evidenciar, a través de la fotografía, un ejercicio de diálogo en el que ellas mismas reflexionan sobre su papel en la historia.

Se atenderá, por último, a una secuencia fotográfica que parece ser contraria a la anterior en su valor de representación (**imagen 79**). Se trata de imágenes que capturan a Ana Julia (por la información en el archivo, sabemos que su nombre completo es Ana Julia Guido), una de las “Compas de verde olivo” abordadas en el capítulo 6 del libro que se revisa. Si bien ninguna de ellas fue publicada en la sección fotográfica del texto, se pueden encontrar pistas sobre su captura dentro de la narrativa del capítulo. Randall realizó un total de trece fotografías que retratan a la joven chica en entrevista. En el texto del libro, a través de la breve entrada que corresponde a la voz de Ana Julia, se conoce que se trata de una de las tantas jóvenes que ingresaron a las filas del sandinismo siendo casi una niña. Proviene del campo y pasó gran parte de la guerra entrenando y peleando en la montaña. El resto del tiempo antes del triunfo lo pasó detenida. Al momento de la entrevista forma parte de la escolta personal de los dirigentes revolucionarios (Randall 1986, 181-201).

Encontramos en las tiras tres formas distintas de composición de la imagen y, por tanto, tres formas de representar el cuerpo de Ana Julia. Un encuadre vertical, con planos

medios y primeros planos, expone a Ana Julia casi de perfil, sentada sobre el piso, mirando a la derecha de la cámara, donde probablemente se encuentra su interlocutora. Su rodilla levantada se interpone entre la lente y el resto de su cuerpo. Dos encuadres horizontales, ahora en un entorno que parece exterior, presentan a Ana Julia en una toma entera que expone su cuerpo completo, de pie, sobre el hoyo de una coladera, mirando fijamente a la cámara.

A diferencia de las anteriores, estas fotografías reflejan una postura rígida poco común en los retratos de Randall, que intenta romperse al introducir en el encuadre una pequeña rama que Ana Julia sostiene con su mano izquierda. Finalmente, en la única captura horizontal de la serie, el cuerpo de la joven aparece de nuevo recostado, pero en este caso se observa relajado, su codo se recarga sobre lo que parece ser la orilla de una cama y, desde ahí, mueve sus brazos para agregar expresividad a su locución.



*Imagen 79. Margaret Randall. "Ana Julia Guido". Center for Southwest Research. 1980-1984*

Se encuentra vestida con un uniforme militar, la uniformidad de su color lo hace parecer un traje completo. Lo remata una boina, botas negras y una pistola que, colgada a su cinturón, se asoma en casi todas las tomas. La presencia del arma es tal que la propia Randall la introduce en su descripción, señalando que “[...] viste de verde olivo y lleva una pesada pistola en la cintura” (Randall 1986, 181). Ese objeto, oscuro y brillante, hace recordar, a quien la mire, que las “compas de verde olivo” acaban de librar una violenta guerra. La serie resulta particular no sólo porque se trata de una mujer muy joven sino porque, en su estatus de campesina y soldado raso, su representación rompe con los esquemas anteriormente establecidos para los retratos en entrevista.

Aunque se mantienen elementos ya inherentes a Randall, como la captura en plena charla, o el movimiento de las manos, las imágenes se distancian del espacio tradicional de la entrevista, comúnmente llevada a cabo en una sala. Por otro lado, el propio cuerpo encaramado de Ana Julia interpone una barrera que, al mismo tiempo que mira a su interlocutora, le impide acercarse demasiado.

### ***VI.III Guerrillera Latinoamericana. Uniformes en cuerpos de mujer***

De la reflexión en torno a estos retratos resulta sencillo transitar a la siguiente categoría de análisis, es decir, las imágenes que abrevan del repertorio militar. Las “compas de verde olivo”, tanto aquellas retratadas para el capítulo, como las que se encuentran numerosamente a lo largo de las hojas de contacto de la fotógrafa, brindan una pauta especial para comprender el repertorio visual del *ethos* latinoamericano que se configuró en Nicaragua. Como se ha expuesto previamente, los procesos de insurrección militar de la última mitad del siglo XX, que comenzaron con la revolución cubana, dieron lugar a formas de representación en las que elementos militares como uniformes, armas, botas y, por supuesto, boinas y kepis, ocuparon espacio protagónico, en algunos casos hegemónico, en el imaginario de quienes produjeron las imágenes y de quienes las consumieron.

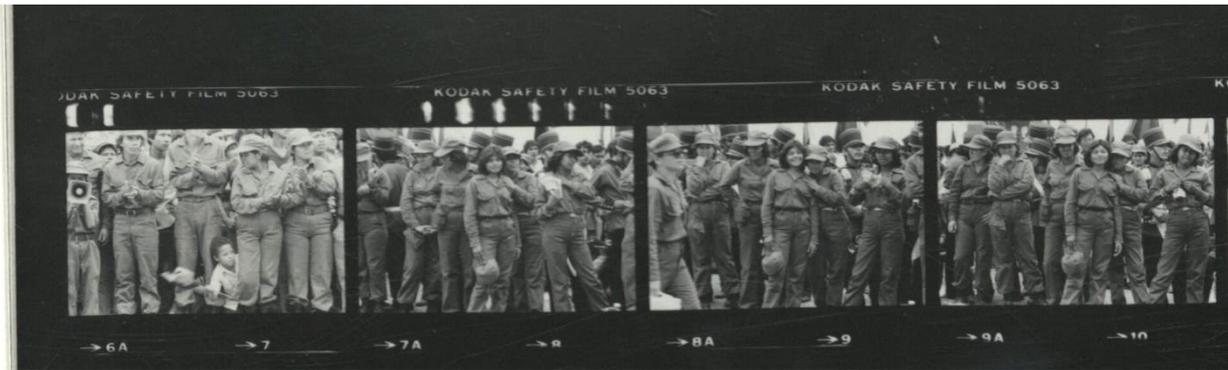
En Nicaragua el caso no sería distinto, por el contrario, los arquetipos del repertorio del *ethos* latinoamericano se exacerbaron y, a la vez, se articularon con nuevas subjetividades que, paralelas a las nuevas formas de representación política, se extenderían hacia sujetos políticos poco contemplados en el pasado o, si se quiere, contemplados ahora desde una nueva luz.

Las mujeres, de ese modo, no sólo emergieron en las fotografías de Randall, sino que la obra gráfica de muchos de sus colegas se plagó de representaciones femeninas que se conjugaron particularmente con el repertorio visual del guerrillero revolucionario. A diferencia, sin embargo, del *ethos* dominante, que reproduce revoluciones masculinizadas, en las que estos atributos se adhieren al cuerpo exacerbando las nociones de masculinidad tradicionales, relacionadas con la fuerza física, o la violencia, las vemos ahora en mujeres jóvenes, que cuestionan los modelos de autoridad de los procesos bélicos y revolucionarios que hasta el momento se habían gestado en la región.

El repertorio militar, tan socorrido para el *ethos* revolucionario latinoamericano, ahora imbuido en el cuerpo de jóvenes mujeres, detonará significados y expresiones de las que Randall abrevará a su modo. A lo largo de sus hojas de contacto se encuentran, en todo tipo de planos, mujeres ataviadas con boinas y uniformes militares de distintos rangos. En una secuencia con planos generales, Randall retrata a un grupo de mujeres en medio de lo que parece un evento o despliegue militar. En tres tomas horizontales, con ángulos normales, un grupo de cinco, y en una ocasión seis, mujeres se apiñan en el cuadro fotográfico. En una primera captura, sólo una de ellas se percató de la presencia de la lente y sonríe mirando hacia el frente.

Para el momento del segundo disparo, su compañera, que la abraza por el hombro, se ha percatado de la fotografía y le sonríe también a quien la toma. Para la tercera captura, tres mujeres se han unido al centro de la toma para posar para la cámara. Dos jóvenes más miran también hacia el frente y una última parece distraída con algo que sucede fuera de cuadro. Detrás del grupo de mujeres se aglomeran guardias y demás asistentes al evento que no parecen conscientes de lo que sucede en el primer plano ([imágenes 80 y 81](#)).

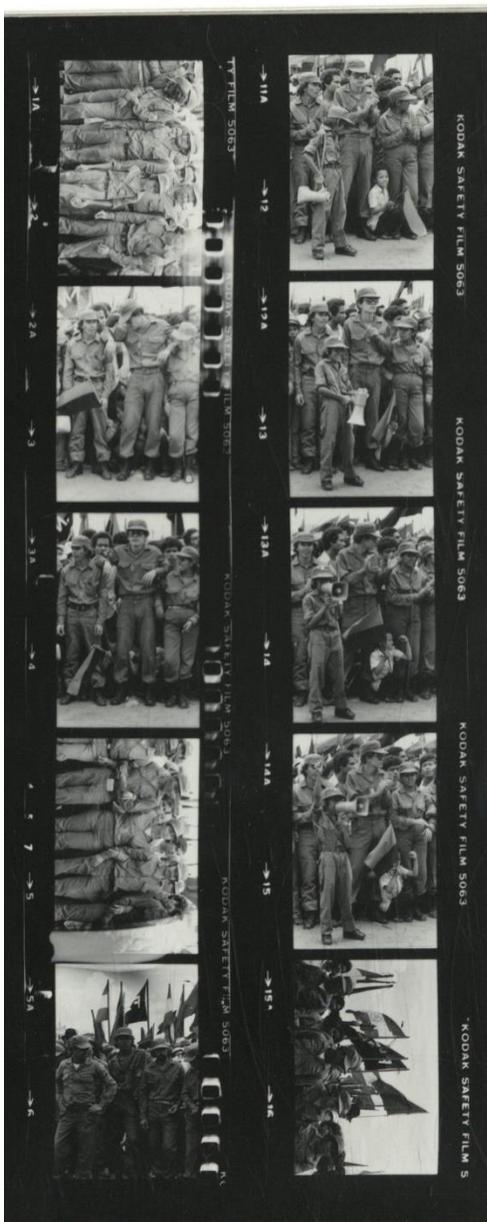




*Imagen 81. Margaret Randall, Center for Southwest Research. 1979-1984*

Las siguientes cinco capturas en la hoja de contactos ([imagen 82](#)) están dedicadas a un grupo militar mayormente masculino. Resalta, entre los cuerpos, también apiñados en el cuadro de la imagen, un niño que sostiene un altavoz y se adelanta al grupo. Aparece también un niño más que, entre las piernas de los jóvenes, se sienta sosteniendo una bandera. En el centro del grupo destaca un joven alto y blanco. Junto a él, a su izquierda, se adivina el cuerpo de una mujer que, de no ser por su pequeño tamaño, se confundiría entre sus compañeros. Ninguno de ellos parece percatarse, o interesarse, por la presencia de la cámara. Un par de capturas después, la imagen cambia su distribución. El hombre que

ocupa el centro recarga sus codos en sus compañeros y mira al frente, posiblemente consciente de la fotografía. A diferencia del primer grupo, no existe interacción entre ellos y quien hace la captura.



*Imagen 82. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979-1984*

Se percibe, con este breve análisis, una diferencia entre la forma en que resulta retratado el grupo de jóvenes mujeres, y aquel en el que destacan los sujetos masculinos.

Ambos grupos deciden auto representarse ante la cámara en formas distintas. El primero expresa fraternidad con un abrazo. El segundo decide no ejecutar acción alguna o, cuando mucho, reiterar su autoridad con un gesto. Esto refleja también su interacción con la fotógrafa. El primer grupo hace evidente su conciencia sobre la toma y la acción consecuente. El segundo no establece una relación con la cámara. Entre ambas series se encuentra una tira dedicada a un niño pequeño que sostiene un altavoz. En algunas tomas lo pega a su boca y parece gritar alguna consigna con el puño en alto. En una imagen sonrío de forma traviesa. Sentado sobre el piso, entre las piernas de los jóvenes que posteriormente formarán la segunda serie, se encuentra encaramado un niño más, sosteniendo una bandera. Por el orden de las capturas, es posible pensar que fueran estos niños quienes atrajeran en un primer momento la atención de Randall, llevando su mirada posteriormente a los jóvenes militares.

El resto de la hoja se compone de fotografías más centradas en lo simbólico del contexto. Capturadas de la multitud de las cabezas hacia arriba, parece que pretenden tomar las banderas contra el cielo exaltando el carácter multitudinario del encuentro.

En torno a esta categoría de análisis, el libro contiene solamente dos fotografías referentes al capítulo “6. Las ‘compas’ de verde olivo”. La primera (**imagen 83**) se trata de un plano entero, en ángulo contrapicado y en una toma frontal. La imagen muestra en primer plano a una joven mujer que sonrío mientras mira algún punto fuera de cuadro. En segundo plano se encuentra lo que parece ser la parte posterior de un avión de la Fuerza Aérea de Nicaragua.



**Joven militar**

**J**

*Imagen 83. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

La fotografía contiene en sí misma suficientes elementos para considerar su valor simbólico. El elemento más evidente, y vinculado con el tema de esta categoría, es el uniforme militar, inscrito sobre su cuerpo. Enfundada en botas, pantalón, camisa y gorra militar, la “Joven militar”, como titula la fotografía Margaret Randall, carga sobre su cintura un arma larga. Sostiene un cigarro entre los dedos de su mano derecha, recargada sobre el arma y mira al horizonte de manera semejante a como se mostraron los héroes

revolucionarios en aquellas primeras fotografías cubanas. La sonrisa de la fotografiada, sin embargo, rompe con aquel estoicismo de las imágenes revolucionarias.

La secuencia que llevó a esta toma se encuentra en una de las hojas de contacto albergadas en CFSR. (imagen 84) A través de ellas se puede acceder al proceso de captura que derivó en última instancia en la fotografía publicada. Se trata de una serie de cinco imágenes que ensayan dos poses distintas. En las primeras cuatro, Randall coloca a la mujer sentada sobre el suelo. Tres de ellas son tomas horizontales y la última tiene una composición vertical. Todas tienen una perspectiva diagonal. La mirada de la fotografiada se pierde detrás del cuadro y, por lo mismo, sólo se observa una parte de su rostro. A diferencia de la imagen que se ha publicado, su carga simbólica resulta menos evidente. Aunque se observa el uniforme, no se reconoce, en el segundo plano, el avión militar como escenario. La postura y mirada esquiva de la fotografiada abonan por su parte a restar autoridad sobre su cuerpo, que se percibe pequeño sobre la arena.



*Imagen 84. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

La secuencia remata con dos tomas verticales en una nueva pose. La que se ha publicado y que, en efecto, se encuentra marcada para impresión, y una muy semejante en la que la joven mira hacia el frente, con una media sonrisa. Esta secuencia en particular

resulta relevante para entender el proceso compositivo de una imagen que va adquiriendo cierta carga simbólica, en este caso, vinculada con el repertorio del “guerrillero” del *ethos* latinoamericano, pero también de la fuerza militar sandinista. El cuerpo femenino, al cambiar el ángulo de la toma y la postura de la joven fotografiada, adquiere connotaciones vinculadas con la autoridad y el poder que finalmente se suavizan al elegir la imagen en la que ella sonríe abiertamente.

La segunda fotografía publicada para el capítulo refleja una mirada más personal. Titulada “Jóvenes militares de la Escuela Militar ‘Carlos Agüero’” (**imagen 85**), presenta un retrato de tres jóvenes probablemente en entrevista. Cada una de ellas ocupa un plano y un tercio distinto del cuadro. En primer plano, del lado derecho del cuadro, se encuentra una joven morena, con cabello corto y crespo que, retratada de perfil, mira seriamente hacia enfrente, es decir, hacia el lado izquierdo del cuadro. Ocupando casi por completo el lado izquierdo de la imagen, se encuentra una joven que, capturada en un plano medio, aparece sentada, con los brazos cruzados y colocando su mano derecha debajo de la barbilla. Mira también seriamente, al lado contrario del cuadro. Detrás de ellas, en tercer plano y en el centro de la imagen, se encuentra otra joven mujer. Se percibe su torso, con camisa de corte militar, y su semblante serio. Ninguna de ellas mira de frente hacia la cámara.



*Imagen 85. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981*

Si bien la secuencia de fotografías capturadas en la ocasión (**Imagen 8**) es bastante extensa —abarca más de una hoja de contactos completa— no se encuentra, entre las imágenes resguardadas por Randall en el archivo, aquella que se imprimió para ilustrar el libro. A lo largo de la hoja se pueden rastrear por lo menos tres secuencias producidas en el mismo espacio y en las que aparecen, ocasionalmente, unas y otras de las jóvenes capturadas en la imagen final. En una primera secuencia aparecen en entrevista dos de ellas, mientras se cuela por la derecha la grabadora que captura sus palabras en entrevista. Una segunda secuencia revela el momento en el que una de las jóvenes militares peina el cabello a la otra. Finalmente aparecen quince fotografías relacionadas con la que atañe al libro. Han sido capturadas, por lo que se revela, durante una entrevista o charla con la fotógrafa. En algunas de ellas se percibe la conversación en los gestos de los serios rostros de las jóvenes. En ocasiones miran a la cámara y en otras miran fuera de cuadro, pensativas. Por lo menos

cuatro imágenes de toda la serie se encuentran subexpuestas, dejando ver sólo los perfiles de quienes han sido fotografiados.



*Imagen 86. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*



*Imagen 87. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979-1980*

A lo largo de la hoja aparecen algunos retratos de jóvenes hombres militares en entrevista. En la última fotografía de la secuencia se encuentra un hombre con traje militar que se agacha detrás de una de las jóvenes entrevistadas. La elección de Randall no parece arbitraria. Aunque de esa secuencia solamente seis imágenes se encuentran marcadas para impresión, se ha colocado en el libro una cuya composición, en primer lugar, resulta más afortunada. Al colocarse ligeramente a la derecha del grupo de jóvenes, Randall ha

conseguido que cada una de ellas abarque un lugar dentro del cuadro, dejando espacio, justo en el foco central de la atención, para el pasillo iluminado que se pierde en el fondo. Ha elegido, además, la toma en la que ninguna de las entrevistadas mira a la cámara y todas reflejan un semblante pensativo.

Por último, en esta categoría se presentan retratos en primeros planos tomados a jóvenes militares en distintos contextos. En una hoja de contactos aparecen veinte fotografías capturadas en lo que parece un campo de entrenamiento de una escuela militar (imagen 87). Se encuentran imágenes grupales de mujeres que posan juntas de pie y sonríen a la cámara. Hay también fotografías de jóvenes en práctica militar, agazapadas sobre el suelo, apuntando al horizonte con sus armas. Aparecen retratos más cercanos, de dos o tres jóvenes, en planos medios, que miran directamente a la cámara. Todas portan botas, uniformes y kepis militares. Algunas muestran sus armas al frente, entre sus manos, y otras las portan detrás.

Entre las últimas imágenes se encuentra una larga secuencia que retrata a una joven en particular. En la primera fotografía aparece acompañada de otra joven, sin embargo, la lente de Randall se enfoca en ella, quien esboza una amplia sonrisa. Le sigue una toma vertical, en la que parece que la chica está a punto de hablar. Enseguida se encuentran tres tomas horizontales, y dos verticales, enfocadas solamente en ella. Además del uniforme ya descrito, cuelga de su cuello una gran cruz de madera. Este elemento se agrega, sin dificultad, al repertorio visual del *ethos* guerrillero que, en Centroamérica, se vinculó cercanamente con la teología de la liberación proveniente de la iglesia católica. Los gestos de su rostro, finalmente, indican que fue capturada mientras hablaba, lo más probable es que Randall, además de fotógrafa, fuera su interlocutora.

Conviene ahora prestar atención a otras imágenes en las que, como en ésta, la lente de Randall se centró cercanamente en alguna joven, dando lugar a retratos individuales. En la página en línea que ha creado la autora, existe un espacio que funge como galería virtual en el que se encuentran publicadas algunas de sus fotografías. Con composiciones semejantes, Randall ha publicado tres fotografías que vale la pena rescatar ([imágenes 88, 89, y 90](#)).

La primera forma parte de la secuencia que se ha presentado en las hojas de contacto. La acompaña una captura semejante de una joven que parece reír ampliamente con la mano abierta, cerca de su rostro. Lamentablemente no ha sido posible localizar la secuencia que dio lugar a la imagen. La carga simbólica, bastante evidente, se fundamenta en elementos muy similares a las anteriores. Uniforme militar con kepis, arma colgando de su espalda y, detrás de ella, en segundo plano, una formación de mujeres militares. El primer plano ha sido capturado, o recortado, en un encuadre vertical que fortalece el retrato individual.



*Imagen 88. Margaret Randall. "Gun, Cross, Pen, Nail". [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org), 1979-1984*

Una fotografía más incluida en la galería mencionada, pero también dentro del libro, *Todas estamos despiertas*, resulta peculiar. Se trata de un ángulo picado en una toma diagonal. La imagen presenta a una joven mujer que, sentada sobre el quicio de un edificio, sostiene su gran arma y dirige su mirada tranquila hacia algún lugar por debajo de la toma. Detrás de ella, cerca del borde inferior derecho de la imagen, aparece el cuerpo de otra persona, probablemente infante, sosteniendo un papel con un escrito que no alcanza a distinguirse. La atención la acapara la joven uniformada.

A pesar del ángulo de la toma, el cuerpo de la mujer resulta imponente en la composición de la imagen. Justo detrás de ella se encuentra la inscripción “1979”. Se infiere, por el título de la imagen digital, colocada en la galería web, que la fotografía fue capturada durante un homenaje a Carlos Fonseca Amador, dirigente sandinista muerto en 1976.



*Imagen 89. Margaret Randall. "Laughing Sandinista Soldier". [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). 1979-1984*

Un último retrato (**Imagen 91**), desplegado en la galería virtual, muestra el torso de dos mujeres vestidas con uniforme militar. Ambas aparecen de perfil, la primera mirando hacia su frente y la segunda, detrás de ella, girando el torso para mirar hacia atrás. Delante de ambas, en el centro de la imagen, aparece una niña pequeña en una pose enérgica. Su

cuerpo se extiende y forma una diagonal con su brazo, atravesando la imagen. Su rostro parece gesticular. Su pose se complementa con la amplia sonrisa de la mujer detrás de ella, quizás su madre. Aparecen de nuevo las infancias compartiendo espacios con las fotografías de mujeres, haciendo alusión a la maternidad. En este caso se trata además de un espacio fotográfico fuertemente cargado de subjetividades políticas vinculadas con el aparato militar sandinista.



*Imagen 90. Margaret Randall. "Girl at Carlos Funeral". [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). 1979-1985*



*Imagen 91. Margaret Randall. "Naked at Militia". www.margaretrandall.org. 1979-1980*

Las mujeres integradas a los pelotones militares y a los mandos superiores no sólo dieron legitimidad al nuevo régimen, sino que fueron vitales para la consolidación de las fuerzas militares sandinistas. Las mujeres representaron la autoridad moral de un régimen que pretendía integrar en sus fundamentos políticos demandas que trascendían la lucha de clases, para centrarse en necesidades de grupos sociales específicos. Conviene, sin embargo, realizar una breve comparación entre estos retratos y algunos de los realizados por otros fotógrafos que arribaron a Nicaragua en el periodo.

Se visitará, para este ejercicio, la *Idalia* de Pedro Valtierra. Como se expuso previamente, el fotoperiodista se encargó de la cobertura en imágenes del proceso insurreccional nicaragüense para *Unomásuno*, el primer diario mexicano que envió corresponsales al país. La fotografía que aquí se revisa, sin embargo, fue capturada un año después durante los eventos de conmemoración de la victoria sandinista. Su nombre no

hace alusión a la protagonista de la imagen, sino a un relato escrito por Jaime Avilés y publicado tiempo antes por el mismo medio. Se trataba de una carta que, inspirada en una real, relataba la despedida de una joven para combatir con el Frente Sandinista (Morales Flores 2016).

De acuerdo con el fotógrafo, la lectura de aquel texto lo conmovió y, en 1980, al volver a Nicaragua, “[...] encontró a una joven que se convertiría en su Idalia” (Morales Flores 2016, 85). En un desfile militar, en medio del contingente del Ejército Popular Sandinista, una mujer llamó su atención. Disparó dos veces su cámara Nikon ([imagen 92](#)) con una lente telefoto fija de 180 mm y de ello resultó la imagen que se convertiría en un ícono histórico (Morales Flores 2016, 63).

En las palabras de Valtierra:

La vi le tomé dos o tres disparos y me gustó su figura a contraluz, el pelo. Era tarde, le estaba dando el sol desde atrás, había un poco de viento fresco, su pelo volaba, eso es lo que me gusta. Su porte, su dignidad de mujer, lo que quería era hablar un poco de la belleza revolucionaria, que la revolución la hacen las mujeres [...]. Le pongo Idalia aquí en México tiempo después, porque me traía recuerdos de alguien hermoso, pero básicamente porque la crónica de Jaime me impactó, la originalidad del nombre me parecía algo muy bonito. Idalia es un nombre poético (Valtierra, Entrevista a Pedro Valtierra 2011).



*Imagen 92. Pedro Valtierra. 1980. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra*



Imagen 93. Pedro Valtierra. Idalia. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra. 1980



Imagen 94. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra

La imagen más afortunada de los dos disparos (**imagen 93**) no fue publicada sino unos años después para ilustrar un artículo sobre el conflicto armado en El Salvador. El retrato, que desde su génesis se produjo a manera de ícono revolucionario más que como documento del proceso, devino absoluto símbolo sin contexto en este nuevo espacio de difusión. Ese mismo año, sin embargo, volvió a su contexto original como cartel para el programa de solidaridad internacional, “Manos fuera de Nicaragua” (**imagen 94**) (Morales Flores 2016, 63).

El repertorio visual del que abreva es muy similar al de las imágenes de Randall. Un uniforme militar, vestido en el cuerpo de una mujer joven, cuerpos uniformados que se apiñan en segundo plano, insinuando lo multitudinario de la revolución y, finalmente, el arma que se asoma entre sus brazos. La fotografía, sin embargo, se antoja distinta. Se trata de una imagen con un encuadre perfecto sobre la figura de la joven y una composición impecable, sin dejar de lado el poderoso simbolismo en torno al proceso revolucionario. Al tener acceso a una lente telefoto, que permite capturas a largas distancias, el proceso de captura y su resultado, toman un cariz distinto.

A diferencia del caso que en esta tesis se estudia, el trabajo fotoperiodístico de Valtierra no necesita un acercamiento previo ni interacción con los sujetos que captura. Esta distancia se deja ver en rostro distraído de la joven fotografiada, que no se percata de que está siendo capturada por la cámara. Su anonimato, siendo su nombre sustituido por el emblemático “Idalia”, revela también un proceso diferente. El resultado es una imagen simbólicamente poderosa y, a la vez, estéticamente muy cuidada y con la capacidad de ser trasladada a distintos contextos sin perder su fuerza iconográfica. Su discurso visual retoma la imagen femenina, articulada ahora con el repertorio visual guerrillero, o del *ethos*

latinoamericano que, sin embargo, no trastoca de fondo las formas históricas de representación de las mujeres.

Estas distinciones, cabe señalar, no tienen el objetivo de demeritar ningún trabajo, sino de puntualizar sus diferencias para localizar la obra de Randall en el sitio específico dónde se coloca en el campo de la fotografía. Se pretende también hacer notar la manera en la que tanto las condiciones materiales y técnicas de quien fotografía, como su acercamiento al contexto que retrata, pueden verse reflejadas iconográficamente en sus imágenes, incluso tratándose del mismo tema.

#### ***VI.IV La maternidad también es política***

Para abordar la siguiente categoría de análisis conviene revisar el último capítulo de *Todas estamos despiertas*, titulado “9. Las madres y las hijas”. Aunque esta sección no contiene imágenes alusivas a él dentro del libro, revela la perspectiva de la autora en torno a la maternidad y, sobre todo, a su vínculo con los procesos revolucionarios. Resulta común, al acercarse a la obra de Margaret Randall, encontrarse con imágenes de mujeres acompañadas de sus pequeñas crías, sin embargo, en este apartado la atención se centrará, del mismo modo que lo hace la autora en el capítulo, en las potencias y realidades revolucionarias detrás de las relaciones entre madres e hijas militantes sandinistas.

A diferencia de los capítulos anteriores, cuya narrativa se entreteje sin la voz directa de Randall, éste se compone casi por completo de su reflexión, a lo largo de la cual hacen apariciones algunas entrevistas a madres e hijas nicaragüenses. El texto comienza relatando las condiciones históricas de la maternidad en el mundo capitalista.

Ser madre, para una mujer, es a menudo la expectativa paralela a las que en el caso del hombre serían ‘ser ingeniero’, ‘ser soldado’, ‘tener éxito’. De hecho, para una mujer en el capitalismo, tener éxito es requisito esencial para el éxito. El hombre llegará a ser algo; la mujer llegará a conseguir un buen esposo, producir un hijo y servirles a ambos (Randall 1986, 250).

La realidad, sin embargo, —señala la autora— dista mucho del ideal. El capitalismo dependiente en Nicaragua forjó una sociedad en la que gran cantidad de mujeres, al ser abandonadas por sus parejas, se vieron forzadas a vender su fuerza de trabajo a precios muy bajos para mantener económicamente a sus familias. Sin embargo, la mujer nicaragüense

[...] en la vida elusiva del sueño o en la dura vida real, sigue siendo madre. Y sus hijas siguen siendo hijas. Y porque pienso que la relación entre ambas, ambigua e intensa en cualquier sociedad, se torna particularmente interesante y con nuevos rasgos en la nicaragüense, quiero examinar aquí algunos aspectos de esa dinámica (Randall, *Todas estamos despiertas: testimonios de la mujer nicaragüense hoy* 1986).

Es así como Randall se lanza, a través de cuatro entrevistas, a averiguar el nuevo cariz de la maternidad en Nicaragua. Ayudada por la voz de Rina Campos y su madre Ruth Marcenaro, se adentra en la militancia sandinista y en la manera en la que ésta cambió las relaciones entre las mujeres, uniéndolas como cómplices y compañeras de lucha política. Randall retoma las entrevistas a las comandantes Mónica Baltodano y Dora María Téllez para reflexionar sobre cómo la revolución trastocó los papeles tradicionales de las mujeres, no sólo cuestionando los estereotipos que las constriñen, sino que, en muchos casos, invirtió los papeles familiares, convirtiendo a las hijas en mentoras de sus madres. A raíz del caso de Mercedes Taleno y su hija, Lesbia López y de Azucena del Rosario, cuyo hijo

murió en batalla, Randall reconoce, a través de las páginas de su texto, el proceso de politización que las mujeres vivieron a través de sus hijos.

Para comprender más a fondo esta relación se realizará un breve retroceso al capítulo “1. Las comandantes” del libro *Todas estamos despiertas*. Se hizo referencia, brevemente, a un compendio de entrevistas que involucran tanto a las comandantes Dora María Téllez y Mónica Baltodano, como a sus madres.

En el libro han sido publicadas sólo dos imágenes referentes a ello, ambas mencionadas previamente (**imágenes 69 y 70**). Al rastrear a las mujeres a lo largo de las hojas de contacto se han localizado, sin embargo, algunas series que probablemente fueron capturadas para la publicación. Referente a la imagen que presenta a doña Zulema Baltodano, al lado del retrato de su hija Mónica se ha localizado una serie de tres imágenes (**Imagen 95**) verticales en el mismo escenario.



*Imagen 95. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979*

Margaret Randall ha decidido fotografiar un espacio particular, probablemente dentro de la casa de doña Zulema, donde se encuentra colgado el retrato de una joven Mónica Baltodano. Se trata, pues, de una imagen fotográfica dentro de otra, es decir, de una doble forma de representación. En la primera de la secuencia aparece solamente el retrato en la pared, debajo de una mesa de servicio. En las dos imágenes siguientes Randall ha

colocado a la madre junto a ella. La fotografía sitúa, en el mismo cuadro, a dos mujeres en dos tiempos distintos. De esta manera, la imagen de doña Zulema no corresponde a un retrato solamente suyo. Del mismo modo que su relato en el capítulo, su fotografía existe en vinculación con la imagen de su hija.



*Imagen 96. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1992*

Randall parece haber ensayado, años después una captura semejante para el retrato de María Dora ([imágenes 96 y 97](#)), madre de Dora María Téllez. El encuadre, en este caso, es horizontal y sólo permite ver la pared lisa donde está colocada una imagen de Dora María, ya vestida como guerrillera. Junto a este retrato, Randall ha colocado a María Dora, de quien sólo se percibe su cuerpo por encima de los hombros. La mujer acerca el rostro a la imagen de su hija, que sobresale por encima de su cabeza, mientras mira hacia la cámara de Randall. En la última imagen de la secuencia, la madre mira el retrato de su hija. De nuevo se atiende a la doble representación, que da lugar a una presencia particular.



*Imagen 97. Margaret Randall. "María Dora, Dora María". www.margaretrandall.org. 1992*

La representación fotográfica de los retratos, en este caso, tiene un carácter relacional que parte del vínculo entre madres e hijas y, a la vez, del espacio de ausencia de estas últimas. Probablemente ante la dificultad de encontrarlas en el mismo lugar, la fotógrafa ha acudido a esta estrategia. Resulta curioso, en este sentido, que las fotografías de las comandantes no requirieran la representación de las madres, reiterando la centralidad de las hijas en las narrativas de las madres. No es casualidad, sin embargo, el énfasis que Randall coloca sobre la maternidad.

Como se abordó en apartados previos, para el proceso revolucionario sandinista, las mujeres organizadas en torno a la defensa de sus hijos e hijas asesinadas, presas políticas o torturadas, representó un frente político relevante y con legitimidad suficiente para difundir la causa sandinista entre grupos amplios y menos politizados de la población. Las madres de jóvenes militantes representaron un vínculo entre las ya ganadas bases estudiantiles y grupos de mujeres, tanto amas de casa, como trabajadoras. En este sentido, las siguientes

imágenes no pasan desapercibidas (imagen 98). Se trata de una serie de fotografías que se extienden a lo largo de una hoja de contactos completa y que parecen haber sido capturadas durante una marcha de madres de mártires del somocismo.



*Imagen 98. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

Se encuentran planos amplios que permiten ver las consignas de la pancarta: “Héroes y mártires de 1975-1977 presentes en sus madres”. Planos más cerrados muestran al contingente de mujeres levantando el puño. Planos americanos presentan emotivas

imágenes en las que las madres se amontonan alrededor de la fotógrafa mostrando retratos de sus hijos. Finalmente, Randall capturó primeros planos que muestran rostros expresando dolor, pero también acompañamiento entre las mujeres participantes. De nuevo, a través de meta relatos fotográficos, la imagen de las mujeres se concreta, o específica, a través de la de sus hijos reflejando así el vínculo sanguíneo que se las coloca como sujetos políticos. La imagen marcada para impresión contiene elementos comunes en la fotografía de Randall. Se trata de dos mujeres en entrevista, en una toma frontal y un ángulo ligeramente contrapicado, cuya charla se detiene en pleno gesto.



*Imagen 99. Margaret Randall. "Women Protesting". [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org). 1980-1984*

Aunque no está marcada para tal fin, Margaret Randall ha impreso una fotografía que presenta a una mujer con el puño en alto y se encuentra expuesta en su galería virtual en línea (**imagen 99**). Esta imagen resulta emblemática de una forma muy distinta a las

revisadas en otras categorías. Se trata de una mujer mayor que, aunque no representa con su cuerpo la autoridad física de la guerrillera del *ethos* latinoamericano, ha sido capturada en pleno ejercicio de militancia sandinista. Su cuerpo ocupa el primer plano de la imagen, que remata, en el centro, con su puño levantado sobre su cabeza. En segundo plano se observan los rostros tristes y cabizbajos de otras madres. Si bien su cuerpo no está investido con el uniforme sandinista, su abierta expresión beligerante sintetiza la autoridad moral de una doble opresión cuyas demandas han sido canalizadas por las nuevas instituciones nicaragüenses. El repertorio simbólico de la imagen no parece corresponder con el del fotoperiodismo del periodo y nos remite, por su parte, a luchas posteriores, particularmente a protestas como las de las madres de la Plaza de Mayo en Argentina, que abandonaron la retórica militar y apuntalaron a las mujeres como sujetos políticos de vanguardia en las movilizaciones y formas de militancia política.

Este ejemplo remite, por su parte, a una de las instituciones del nuevo gobierno con la vinculación política más sólida en relación con las mujeres. La Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinoza (AMLAE), como se refirió previamente en este trabajo, representó la consolidación institucional de la integración política de las mujeres o, de otro modo, la continuidad de la misma. La Asociación debe su nombre a Luisa Amanda Espinoza, una joven de extracción proletaria, proveniente de una familia de 21 hermanos. A los 11 años, trabajando en el local de comida de su tía, se hizo cercana a Carlos Fonseca y a su grupo, pues frecuentaban el lugar. Desde temprana edad comenzó a militar en tareas simples, como correo o envío de provisiones, posteriormente fue responsable de casa de seguridad y de tareas relevantes para la guerrilla urbana. A los 21 años, el 3 de abril de 1970, fue

asesinada en combate, convirtiéndose en la primera mártir documentada de la lucha sandinista (Randall y Tijerino 1977, 67).

Entre las hojas de contacto del acervo de Randall aparece una rotulada por detrás con la leyenda “Entrevista con la madre de Luisa Amanda Espinosa –Antonia Espinosa–y con algunas de las hermanas, Lilia, Vicenta... y con una sobrina, Verónica, que fue a reconocer el cadáver.” **(Imagen 100)** Se trata de diecinueve fotografías en las que se alternan las imágenes de tres mujeres distintas. Todas tienen una composición semejante. Planos medios y americanos con tomas frontales que muestran a las mujeres, de forma individual, sentadas sobre un sillón de madera. Aunque no se tiene registro de la entrevista, los contactos dejan evidencia de la charla. En algunas de ellas mueven sus brazos y en otras sonríen.

Las formas de composición y los elementos de la toma no resultan particulares en relación con la obra de Randall. Lo relevante, sin embargo, resulta el testimonio de su búsqueda. Este grupo de imágenes descubren la intención de la fotógrafa por indagar en torno a la historia de una parte singular del sandinismo: la de las mujeres sandinistas. Si bien de Luisa Amanda sólo queda un registro fotográfico que parece hecho para un documento oficial **(imagen 101)**, Randall registra en imágenes a su familia más cercana, quedando la tira como testigo de su encuentro. De nuevo, la fotógrafa acude al vínculo materno para hacer presente la ausencia de una mujer. Sin embargo, este caso no resulta evidente. La presencia de Luisa Amanda sólo se revela a través del texto guía que Randall ha dejado detrás de la tira **(Imagen 102)**.



*Imagen 100. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979*



**3 de Abril 1970.** Cae Luisa Amanda Espinoza,  
en Barrio Ermita de Dolores, León

Imagen 101. "Luisa Amanda Espinoza", en  
<https://social.politicaconciencia.org/@Elzenzontleguerrillero/103935966946965421>

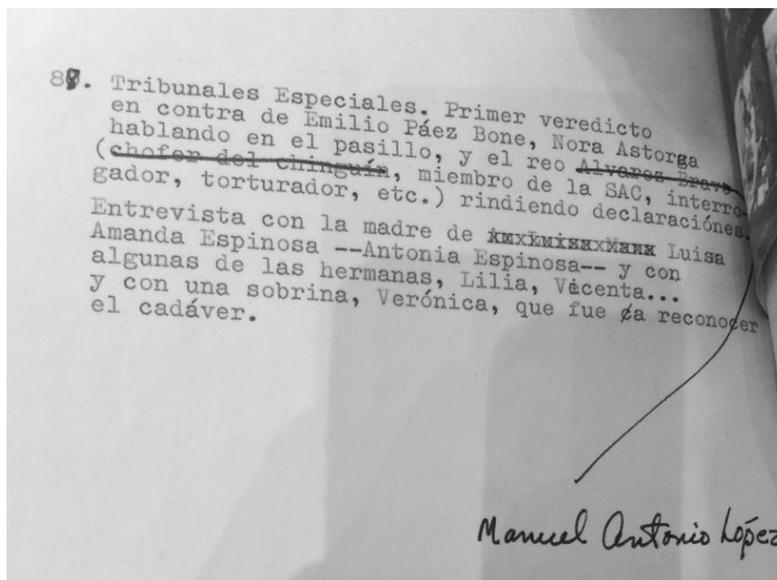


Imagen 102. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979

Resulta pertinente esforzar una breve conclusión en torno al grupo de fotografías aquí expuesto. Aunque se ha dicho ya bastante sobre el vínculo que la autora establece entre la militancia política y la maternidad, caben todavía algunas puntualizaciones. Un elemento importante para destacar es que esta concepción política de la maternidad, no se enfoca en la libertad de decisión y tampoco se cuestiona como destino femenino, sino en las formas en las que se establece y las posibilidades de acción política revolucionaria que detona. En este sentido, Randall señala en la conclusión de su capítulo: “En la nueva Nicaragua, la nicaragua sin tirano, ni miedo, hay ‘epidemia’ de embarazos. Como en revoluciones anteriores, la mujer desea reproducirse, desea traer nueva vida a un mundo que promete luz y justicia. Que promete luz y esperanza” (Randall 1986, 274).

Sin embargo, ello no significa la persistencia histórica de las relaciones de desigualdad encumbradas detrás de la maternidad. Para la autora, la revolución ha transformado todas las formas de relación social y las que involucran a las mujeres han sido las más drásticas. Para ella, los cambios más importantes no se encuentran en las relaciones de pareja, sino en las formas en las que las mujeres se relacionan unas con otras. Las relaciones entre mujeres han trazado líneas de compañerismo, solidaridad y complicidad y el caso ejemplar lo representan las relaciones entre madres e hijas.

A través de las fotografías, Randall busca crear un registro visual de estas transformaciones y de sus consecuencias. Si bien su carga revolucionaria no se traduce de manera literal en sus fotografías, se deja ver en la contigüidad física de las imágenes de madres e hijas y su acompañamiento con elementos del repertorio revolucionario como boinas y uniformes, además de su presencia activa en protestas y manifestaciones públicas. Finalmente, las formas de representación que operan en las imágenes de Randall

transmutan a las madres, de los sujetos abnegados y silenciosos que tradicionalmente han sido presentados, en sujetos políticamente relevantes, cuya maternidad no las aísla, sino que las vincula con el resto de la sociedad.

### *VI.V Mujeres trabajando*

La siguiente categoría de análisis se vincula precisamente con la integración femenina, ya no a los cuadros políticos militantes, sino al sector productivo de la Nicaragua sandinista. Se revisarán algunas imágenes que, cabe señalar, no son protagónicas ni cuantiosas en el acervo de Margaret Randall, pero resultan relevantes por tener la intención de documentar a las mujeres ejecutando trabajos, tanto en el campo, como en el sector industrial.

Se presentan, para iniciar el acercamiento, quince fotografías pertenecientes a la misma serie (**imagen 103**). Se trata de mujeres, por lo menos cuatro, en la pisca de café. Lejos de realizar una toma amplia presentando el trabajo colectivo, la autora ha tomado fotografías individuales de cada una de ellas. Las imágenes no parecen posadas y las escenas tampoco han sido controladas. Todas, a excepción de una, son tomas verticales que capturan a las mujeres de perfil. Solamente una fotografía, marcada para impresión, ha sido capturada de forma horizontal y, a la vez, ha retratado a una de las mujeres de espaldas; sin embargo, su pose, con el brazo levantado y estirado hacia el extremo superior derecho de la imagen, permite ver la ejecución de su actividad. Una última imagen, también marcada para impresión, presenta una canasta con la recolección de la fruta.

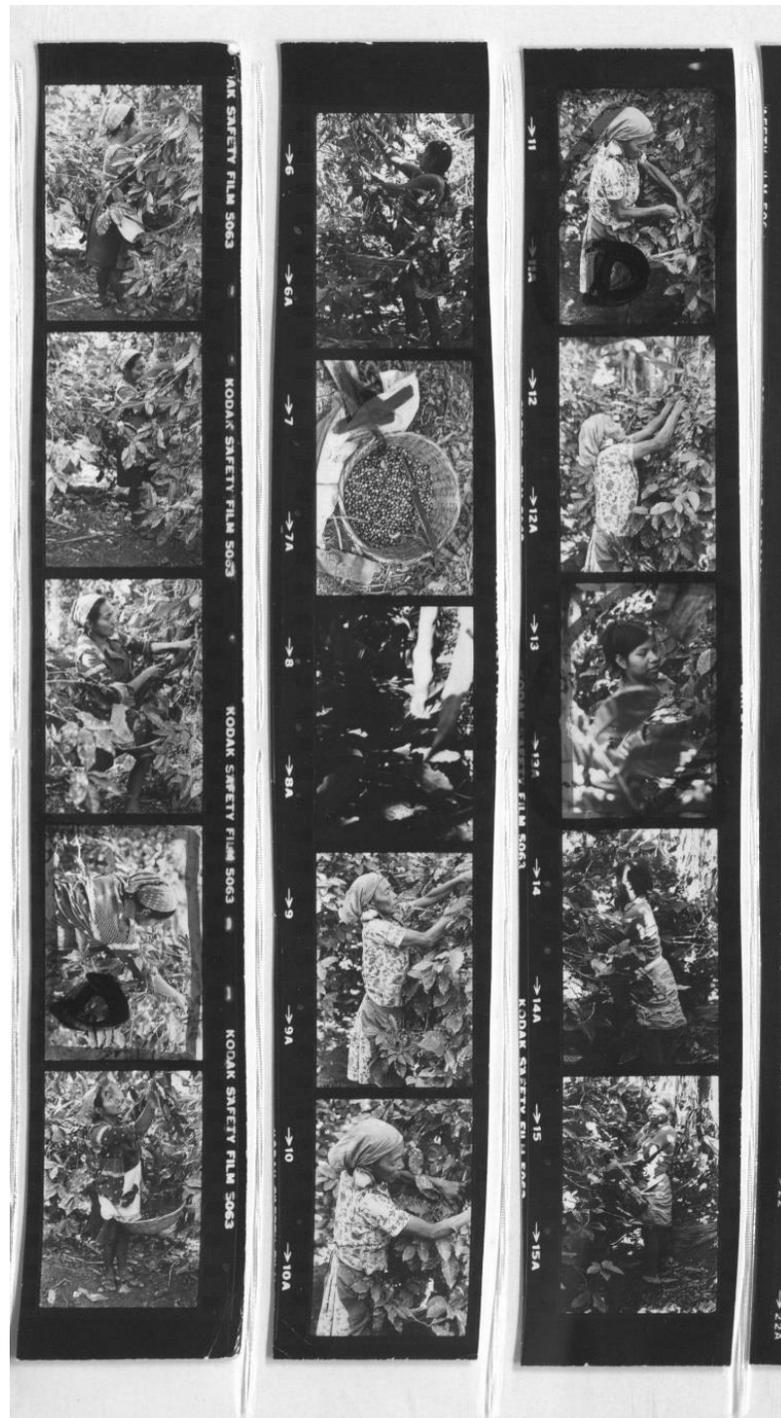


Imagen 103. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979

Un segundo grupo de fotografías muestra una etapa posterior en la producción del café. A lo largo de ocho imágenes, Randall presenta a un grupo de mujeres que, agachadas sobre el piso, recolectan los granos en pequeños cilindros (imagen 104). En tomas abiertas

horizontales, los espectadores pueden observar una escena grupal en la que tres mujeres, sentadas alrededor de una pila de café, lo recogen y acomodan en cilindros frente a ellas. Ninguna mira a la cámara, pues parecen concentradas en su trabajo. Entre ellas aparecen niños pequeños que observan, también, el trabajo de las mujeres.



*Imagen 104. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979*

Randall ha hecho una captura más de este grupo. Se trata de una toma vertical en la que, de modo semejante a como hizo con la serie anterior, captura de perfil a una joven mujer, lo que permite apreciar las latas en primer plano y su cuerpo en segundo. Por otro lado, ha capturado a un grupo, también de tres mujeres, haciendo la misma actividad. A ellas las ha tomado de perfil y de forma vertical. Una de las imágenes tiene una composición diagonal, lo que permite apreciar el cuerpo completo de las mujeres, así como la pila de café que se encuentran envasando. Una de las fotografiadas, quizás todavía una niña, mira directamente a la cámara en una de las imágenes, ello evidencia su conciencia sobre la captura y probablemente la orden de continuar su trabajo sin prestar atención a la cámara.

Por último, se presentan diez fotografías capturadas en lo que parece un taller de costura ([imagen 105](#)). En el tránsito del trabajo agrícola al manufacturero, el escenario se ha transformado radicalmente. Aparecen ahora tomas en interior, mayormente subexpuestas, en las que la oscuridad de las máquinas de coser se combina y contrasta con las camisas blancas de las trabajadoras. Hay entremezcladas tomas horizontales y verticales de forma indistinta. La mayoría presenta planos generales que muestran una sala llena de mesas de costura. Junto a cada máquina de coser se encuentra una mujer.



*Imagen 105. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

Mientras todas trabajan, con las miradas agachadas sobre su costura, una de ellas, en el centro de una de las fotografías (**Imagen 106**), parece responder a las preguntas de un hombre que apunta a su rostro con un micrófono. Probablemente las imágenes hayan sido capturadas para registrar la entrevista. Si bien la mayor parte de las fotografías tienen esta composición o una semejante, llaman la atención tres tomas más cercanas que se acercan al estilo comúnmente visto en la fotografía de Randall (**imágenes 107 a 109**). Una de ellas, en un plano medio y en una toma diagonal, captura de cerca dos mujeres, la primera ha quedado fijada en el primer plano y ocupa casi por completo el extremo derecho de la imagen. La segunda ocupa el segundo tercio horizontal, del lado izquierdo. Ambas miran concentradas su trabajo.



*Imagen 106. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

Por otro lado, la fotógrafa ha llevado su mirada a una mujer que trabaja acompañada de su pequeño hijo (78-79), que se sienta junto a ella en la mesa de costura. En dos tomas horizontales, una marcada para impresión, Randall ha capturado a la pareja hombro con hombro. Mientras ella se centra en su trabajo, el pequeño, recargado sobre la mesa, mira hacia otro lado, distraído. Las imágenes pueden relacionarse directamente con el programa de trabajo que la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinosa (AMNLAE) determinó más o menos en el mismo periodo y que ha sido señalado previamente en este texto. En este sentido, las imágenes atienden al primero de ellos, cuyo alcance se pretendía mayor y en el que cobraba importancia la integración femenina al sistema económico productivo nicaragüense.



*Imagen 107. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*



*Imagen 108. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*



Imagen 109. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984

Con la intención de contextualizar este tipo de imágenes se ofrece a continuación una comparación con fotografías de mujeres en entornos laborales divulgadas en la revista *Cultura Soviética*, la publicación oficial del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-ruso, algunas décadas antes. En el primer capítulo de este trabajo se ha hablado de las formas de representación de la integración femenina al mercado laboral, durante la década de los 50, en la revista *Life*. Ahora se abordará, para tener una referencia completa, el caso de una revista de origen soviético, pero de circulación latinoamericana, durante el mismo periodo. Si bien las fotografías de Randall han sido capturadas veinte años después, registran la integración tardía de las mujeres en el mercado laboral nicaragüense.

La revista *Cultura Soviética* comenzó a publicarse en México en el año 1944 y permaneció en circulación hasta 1954. Su objetivo fue fungir como instrumento de difusión de propaganda soviética. Gracias a la amplia noción de cultura que contiene su título, sus temáticas variaron, desde lo artístico y filosófico, hasta lo político y social. En ella aparecieron casi indistintamente hombres y mujeres que representaban la fuerza proletaria de del pueblo Soviético. Las imágenes de mujeres, además, aspiraron a ejemplificar su integración como fuerza laboral y, por lo tanto, su emancipación económica (Chávez Mancilla 2020, 121). Tanto en escenarios fabriles, como campesinos, la revista *Cultura Soviética* no escatimó su atención para las mujeres, sobre todo para aquellas galardonadas por el desempeño de su trabajo. Por otro lado, las imágenes también mostraron el carácter social de la producción, a través de fotografías de tipo documental que expusieron la situación cotidiana de los centros de trabajo donde la mano de obra femenina era predominante (Chávez Mancilla 2020, 127).

Estas fotografías no fueron raras en el periodo, sobre todo en los órganos de difusión de los gobiernos comunistas. En términos de intencionalidad, las imágenes no distan mucho de las capturadas por Randall en el mismo género. Del mismo modo que *Cultura Soviética*, a través de sus fotografías, Randall busca documentar y difundir el proceso de inserción laboral de las mujeres en Nicaragua. De forma latente, hay también una intención heurística en sus imágenes que pretenden ser ejemplo para otros países latinoamericanos, sin embargo, su forma de expresión resulta relativamente distinta de la soviética.

La imagen a continuación (**Imagen 110**) ejemplifica un modo de representación del carácter social de la producción, en este caso, materializada en el trabajo femenino. Se trata

de un escenario fabril. Aunque el primer plano está ocupado por una mujer que sostiene entre sus manos los cigarros que la máquina ha producido, la amplia toma permite ver el espacio y parte de la línea de producción en la que aparecen mujeres, en planos posteriores, concentradas en el desempeño de su trabajo. Al comparar ésta con una imagen en la que Randall ha capturado en una línea también ([imagen 111](#)), a las costureras, podemos encontrar algunas diferencias. Quizás lo más relevante sea el nivel de construcción de la imagen, es decir, el control sobre las poses de las personas, su interacción con la cámara y la elección de los ángulos y niveles de captura. Resulta evidente, en el caso de la revista soviética, el control sobre la pose de la mujer en primer plano. Esta diferencia no necesariamente significa que Randall no haya controlado la pose de los sujetos en su imagen, sino que la fotografía busca detentar un estatus de realidad que no se percibe en esta imagen. La soviética, por el contrario, contiene dos dimensiones, un segundo plano que detenta la misma forma demostrativa de realidad, en la que se expone el trabajo femenino en pleno ejercicio, y un primer plano, evidentemente posado, en el que se muestra el producto terminado.



*Imagen 110. "La producción en serie se realiza mediante aparatos automáticos. Una fábrica de cigarros en Krasnodar".  
Cultura Soviética no.30, abril, 1947, p.9, en Chávez Mancilla, 2020*

Resulta pertinente revisar dos imágenes más, éstas enfocadas en retratos individuales que también exaltan la relación trabajo-mujeres. En el ámbito fabril, o industrial, aparece una toma diagonal, en un plano americano, con un ángulo ligeramente contrapicado, que muestra a una joven mujer: “Olia Dudkina, tornera de la Fábrica de tractores de Stalingrado” (**Imagen 112**). Aunque no mira a la cámara, Olia sonríe con sus manos colocadas sobre su instrumento de trabajo.



*Imagen 111. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984*

En el ámbito rural, por su parte, se encuentra la fotografía de “Tonia Letnikova. Tractorista” (Imagen 113). En un ángulo levemente contrapicado, a la derecha del cuadro, la joven se muestra recostada sobre su brazo, posado en el vehículo, mientras coloca su mano izquierda en el volante del tractor, en gesto de conducirlo. Aunque no mira a la cámara, sino a un horizonte fuera de cuadro, su semblante es también inmóvil y sonriente. Algunas diferencias saltan a la vista por ser más evidentes. De nuevo, la pose, o la manera de dirigir el cuerpo, por parte del fotógrafo, son muy diferentes. Aunque las mujeres se encuentran en sus puestos de trabajo y sus manos se colocan en sus instrumentos, sus cuerpos han sido colocados para la fotografía. Sus sonrisas, por su parte, evidencian la captura. Resulta peculiar, sin embargo, que sus miradas no se dirijan a la cámara, sino al horizonte. La composición, de este modo, envía el mensaje de que las mujeres no sonrían

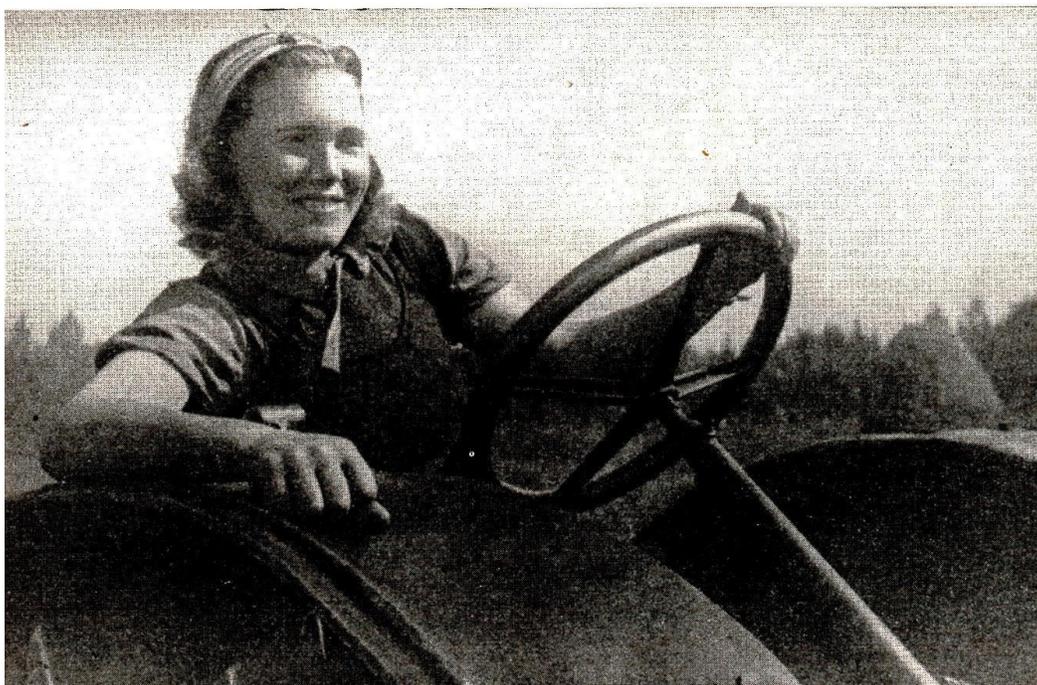
para la fotografía, sino que sonríen en el desempeño de su labor. Los ángulos elegidos para las tomas, por su parte, recuerdan a los de Randall en las imágenes de otras categorías de análisis.



*Imagen 112. "Olia Dudkina. Tronera de la fábrica de tractores de Stalingrado", Cultura Soviética, no.33, julio de 1947, p.35, en Chávez Mancilla, 2020*

Algunas conclusiones respecto al comparativo pueden ayudar a comprender más a fondo las fotografías de Randall en tres sentidos. En primer lugar, como ya se mencionó, en torno al control sobre las capturas. Las poses, la cercanía de la cámara con las fotografiadas, los ángulos y escenarios de las imágenes soviéticas parecen tener mayor control por parte de quien fotografía. A diferencia de sus imágenes en otras categorías, en las que Randall ensaya poses y ángulos para las fotografiadas, en este caso parece no haber

tenido gran control sobre sus capturas; ello deriva en imágenes subexpuestas y poco significativas en su comunicación con el espectador. En segundo lugar, las amplias sonrisas y los ángulos que otorgan fuerza a las mujeres soviéticas revelan el carácter ejemplar de las imágenes.



*Imagen 113. "Tonia Letnikova, tractorista." Cultura Soviética, no.33, julio de 1941, p. 31, en Chávez Mancilla, 2020*

La revista no sólo pretende mostrar mujeres trabajando, sino mujeres fuertes y felices en el desempeño de su labor. Las imágenes de Randall, por su parte, parecen buscar meramente documentar, o registrar el trabajo de las mujeres tal y como se realiza.

Finalmente, resulta relevante la diferencia entre los tipos de mujeres fotografiadas. El caso soviético presenta en su totalidad mujeres jóvenes, con atuendos y peinados bien aliñados. Las imágenes de Randall, por su parte, muestran un abanico amplio de mujeres en cuanto edades, complejiones y rasgos físicos. Mientras que la revista parece buscar una

ejemplaridad no sólo en el ámbito laboral, sino ante la mirada masculina, las fotografías de Randall reiteran su intención de documentar el trabajo y a las mujeres, tal como ella las vio. Este hecho tiene varias interpretaciones, por un lado, las fotografías de las hojas de contacto de Randall, a diferencia de las publicadas por la revista, no son trabajos terminados, sino testimonio del proceso de captura. No son, por otra parte, documentos oficiales sandinistas. Si bien la fotógrafa realizaba trabajo para el Ministerio de Cultura nicaragüense, gran parte de sus registros atendieron a su interés personal y fueron publicados en distintos medios.

Cabe señalar, por su parte, la complicada incorporación de las mujeres al aparato productivo sandinista. Como se menciona en el capítulo anterior, si bien el proyecto sandinista contempló abiertamente la incorporación femenina al trabajo asalariado, las constantes crisis económicas posteriores a la revolución complicaron este proceso relegándolas de nuevo al hogar, o a los espacios menos favorecidos de la economía nacional. Estas imágenes, pues, dejan también testimonio de las difíciles condiciones de la incorporación femenina a las labores productivas, tanto en el campo, como en la ciudad.

## *VI.VI Espacios de resignificación fotográfica*

Aunque las intenciones de captura de la mayor parte de las fotografías resguardadas en las hojas de contacto que se albergan en el *Center for Southwest Research* pueden ser vinculadas a la creación del libro *Todas estamos despiertas* como acompañantes de los testimonios de mujeres allí plasmados, resulta necesario señalar que éstas tuvieron otros espacios de circulación, también en publicaciones de la autora. Aunque Margaret Randall publicó, durante su estancia en Nicaragua, gran cantidad de libros de poesía, prosa y testimonio auspiciados por distintas editoriales, tanto comerciales, como independientes, no todos hicieron uso de su registro fotográfico<sup>37</sup>. En el curso de esta investigación se ha tenido acceso a tres documentos o publicaciones de la misma autora cuya integración texto-fotografía, así como la selección particular de imágenes para cada uno, ha dado lugar a resignificaciones distintas y en ocasiones distantes a sus intenciones originales de captura.

*Nicaragua Libre* es una publicación casi artesanal, engargolada en lugar de estar empastada, y realizada en colaboración con Jeanne Gallo, Hermana de la orden de *Notre Dame* en Boston (Randall, Entrevista a Margaret Randall. Albuquerque, Nuevo México.

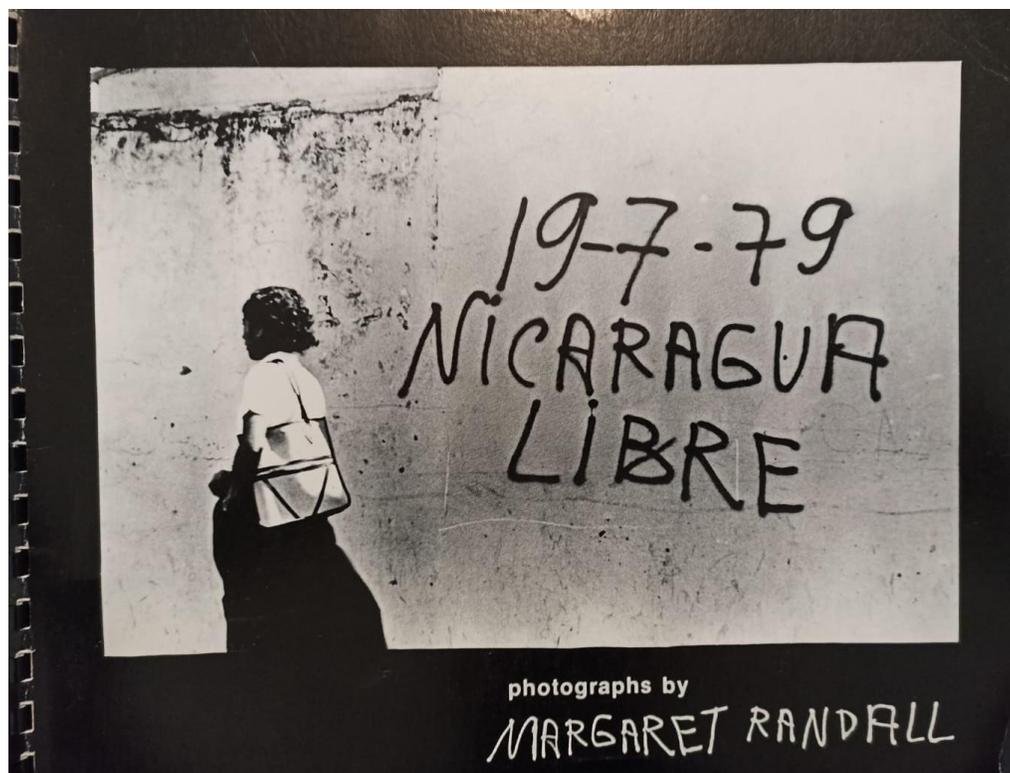
---

<sup>37</sup> Durante su estancia en Nicaragua, Margaret realizaría una compilación de poesía centroamericana titulada *A Poetry of Resistance: Selected Poems and Prose from Central America*, acompañada con fotografías de su autoría, publicado por *Canadian Action for Nicaragua y Participatory Research Group*. A su vez publicaría los libros elaborados a partir de la historia oral *No se puede hacer la revolución sin nosotras*, *Sueños y realidades de un guajiricantor*, *Sandino's Daughter's*, *Y también digo mujer* y *Cristianos en la Revolución Nicaragüense*. Todos en distintos idiomas (inglés, español y portugués) y auspiciados por diferentes editoriales del continente americano e incluso europeo. Asimismo escribiría los ensayos titulados *Testimonios*, *Cuban Women Twenty Years Later*, *We Have the Capacity and Imagination, and the Will: Milu Vargas Speaks About Nicaraguan Women*. Publicados por el Centro de Estudios de Participación Popular de Costa Rica, *New York Smyrna Press* y *Canada Participatory Research Group*, respectivamente. Una vez en Estados Unidos publicará los siguientes libros: *Women Brave in the Face of Danger*, por editorial Freedom, California, The Crossing Press, 1985 (with texts by Latin and North American women), *Nicaragua libre!*, Boston, Massachusetts, Gritaré!, Sisters of Notre Dame, 1985, *The Rebellion on the Walls* (sin publicar), *Women and Photography: How and Why I Make Pictures* in IKON, Second Series, #4, Spotlight on Photography, New York City, 1985, *Photographs by Margaret Randall: Image and Content in Differing Cultural Contexts*, Scranton, Pennsylvania, Everhart Museum catalogue, 1988

2018). Aunque se publicó en 1985, cuando Randall ya residía de nuevo en Estados Unidos, fue creada y editada durante su estancia en Nicaragua. Gallo conoció a Randall allí y se dio a la tarea de viajar de vuelta a su país con más de ochenta fotos de la autora para realizar un libro que compilara éstas con poemas nicaragüenses (en ambos idiomas) y con textos descriptivos, escritos también por Randall (Randall 2018).

La portada del libro está ilustrada con una de las fotografías ya revisadas en el texto. Se trata de la integración de una pinta sandinista con el cuerpo de una mujer en movimiento ([imagen 114](#)). En el prólogo, redactado por Gallo, se habla de las agresiones estadounidenses al pequeño país centroamericano, desde su protección a la dinastía somocista, hasta las 8 mil vidas que hasta el momento había cobrado la Contra, con financiamiento del gobierno de Ronald Reagan.

En el cuerpo del texto, algunos de los escritos funcionan a manera de pies, dando contexto a las fotografías, y otros más se extienden por páginas enteras relatando la represión de Somoza, los ideales sandinistas, el terremoto de 1972, la fe liberadora del pueblo y la cruenta guerra de la Contra con el afán de dar a conocer, en Estados Unidos, una versión distinta de la que se difundía a través de los medios oficiales (Randall 1985).



*Imagen 114. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*

En un libro de 85 páginas orientadas en sentido horizontal, se presentan 77 fotografías, la mayoría de ellas en un tamaño considerablemente grande (6 x 9 pulgadas). Aunque prevalecen las imágenes de mujeres, no podría señalarse una temática predilecta. Las fotografías son variadas tanto en sus sujetos como en composición. El libro comienza con planos abiertos que muestran a pobladores de las comunidades alrededor del lago de Managua; pasa por imágenes de pintas en las calles; una muñeca rota, niños jugando, sonriendo o posando para la toma; mujeres trabajando en distintos contextos; militares en entrenamiento, primeros planos de hombres y mujeres serios. Resulta claro, en el conjunto, la intención de presentar un panorama amplio no sólo en la temática, sino en el tiempo que se relata.

De acuerdo con la propia Jeanne Gallo,

“Nicaragua Libre presenta la verdad sobre el pueblo nicaragüense y sobre la realidad de su lucha, tanto durante los años de la dictadura de Somoza como hoy. Creo que las imágenes incluidas serán efectivas para llevar a la conciencia del pueblo estadounidense no sólo la lucha de Nicaragua, sino también el coraje y la belleza del pueblo nicaragüense. Las fotos de las madres de los caídos, de los grafitis llenos de enojo, de las mujeres del mercado, de los niños que juegan en las calles, de las madres alegres horneando pasteles para sus hijos, de las mujeres y los niños que entrenan en las milicias –todo esto da una idea de Nicaragua que ninguna noticia puede evocar.”<sup>38</sup>

El libro fue impreso en Estados Unidos por la editorial GRITARÉ, a cargo de la propia Jeanne Gallo y su creación, de acuerdo con lo que afirman los agradecimientos, estuvo auspiciada por *Central America Solidarity Movement*, las propias hermanas de la orden de *Notre Dame* y cientos de donaciones voluntarias de estadounidenses solidarios con Nicaragua.

Aunque no se analizarán todas las imágenes publicadas en el libro, se ofrecen algunas que permiten una comprensión más cabal de la obra e intenciones de Randall. Lo primero que se destaca es la localización del destino último de algunas imágenes marcadas para impresión y revisadas en la sección anterior. Entre ellas, por ejemplo, aquella que apuntó hacia una mujer y su pequeño hijo en un taller de costura ([imágenes 109 y 115](#)). El pie de foto, escrito al calce, confirma lo señalado previamente: “La revolución está creando

---

<sup>38</sup> “Nicaragua Libre presents the truth about the Nicaraguan people and about the reality of their struggle, both during the years of the Somoza dictatorship and today. The images included, I believe, will be effective in bringing to the consciousness of the U.S. people not only the struggle of Nicaragua but also the courage and beauty of the Nicaraguan people. The photos of the mothers of the fallen, of angry graffiti, of market women, of children playing in the streets, of joyful mothers baking cakes for their children, of women and children training in the militias –all these give a sense of Nicaragua that no news story can evoke.”

nuevos colectivos de trabajo. Ésta, en Managua, envuelve a más de 50 mujeres” (Randall 1985, 42). En efecto, la fotografía ha cumplido el objetivo de documentar la inserción laboral de las mujeres en Nicaragua y Randall ha elegido publicar, entre todas las del taller, aquella que deja ver a la mujer no solamente como trabajadora, sino como madre.

Aparecen, por otro lado, imágenes con temáticas distintas a las que abundan tanto en las hojas de contacto, como en los libros previos de la autora. Una fotografía resulta peculiar. Se trata de la toma picada de una muñeca, rota y desnuda, que yace boca abajo sobre el suelo ([imagen 116](#)). Su figura diagonal, en el centro de la imagen, se alinea con dos troncos colocados perpendicularmente. La sombra de uno de ellos cubre ligeramente el cuerpo de la muñeca. Bajo la fotografía se ha colocado la leyenda: “Las heridas del subdesarrollo y las heridas de la guerra van a tardar mucho tiempo en curarse” (Randall 1985, 3)

Si bien no es raro encontrar textos como el anterior en la obra de Randall, su conjugación con imágenes que no representan personas, ni situaciones concretas, sino composiciones con objetos, no estuvo presente en otras publicaciones. Un ejemplo más de este tipo de composiciones resulta la imagen que ha sido colocada en el libro junto a la anterior ([imagen 117](#)). La protagoniza el espejo retrovisor de un autobús, en cuya superficie se refleja el rostro de su conductor. Por encima aparecen estampas mezcladas que combinan imágenes del Che Guevara, con la portada del disco *Saturday Night Fever* de la banda *Bee Gees*. El pie de foto señala: “Nicaragua hoy es una compleja unión de fuerzas y luchas heredadas” (Randall 1985, 2). Ambas imágenes, a su manera, reflejan una característica particular de las formas de representación política de la Nueva izquierda latinoamericana. El distanciamiento con el comunismo soviético y el auge de teorías

políticas híbridas se reflejó también en representaciones simbólicas o culturales diversas que abandonaron la dicotomía realismo/abstraccionismo que protagonizó más de la mitad del siglo XX y conciliaron el gusto popular con las luchas sociales revolucionarias<sup>39</sup>.

En este sentido, Randall adopta las nuevas formas discursivas que, por otro lado, encajan de forma casi orgánica con su trayectoria como escritora. Aunque las búsquedas y ensayos más objetuales aparecen esparcidos a lo largo sus hojas de contacto desde el inicio de su producción fotográfica, no es hasta este momento que se imbrican con el resto de su obra.

El libro remata, en sus últimas páginas, con dos fotografías que resumen la narrativa que se entreteje, entre texto y fotografías, a lo largo del libro. Se trata, en primer lugar **(imagen 118)**, de una toma horizontal que captura, según el pie de foto “El segundo aniversario de la Revolución Sandinista y el 20 avo. De la FSLN: El 19 de julio de 1981. Managua (Randall 1985, 76)”. Se presenta un plano general, o panorámico, que captura, en la parte inferior del cuadro, a una multitud apiñada. En el extremo inferior de la imagen, alrededor del grupo que celebra, aparecen sujetos con uniformes militares que forman una valla, dentro de ella, una cantidad incalculable de personas agitan los puños en el aire y esbozan sonrisas. El segundo tercio horizontal del cuadro es ocupado por banderas ondulantes. Algunas tienen las siglas FSLN, otras sólo son rojinegras y unas más representan la bandera oficial nicaragüense. El último tercio de la imagen, en el extremo superior del cuadro, lo ocupa el cielo claro de Managua.

La última fotografía del libro **(imagen 119)** corresponde al retrato de un joven con uniforme y boina militar que carga sobre su espalda a una niña pequeña. Su rostro está

---

<sup>39</sup> Ver *Capítulo 3*.

cubierto parcialmente con lentes de sol y esboza una ligera sonrisa. La niña, por su parte, mira distraída fuera de cuadro. El último pie de fotografía reza: “Fe en el pueblo es fe en futuro” (Randall 1985, 77). En la última página del libro se transcribe un poema de Daniel Ortega titulado “Las frutas”, en inglés y en español.

Esta publicación resulta peculiar pues se trata, entre los documentos que se revisan en la investigación, de aquel en el que las fotografías reflejan mayor apego con la fotografía militante del periodo y con el repertorio simbólico desplegado para difundir el *ethos* latinoamericano. Si bien contiene una cantidad relevante de imágenes enfocadas en mujeres, éstas se entremezclan con las temáticas diversas que los fotógrafos de la época expusieron en la región.

Además de fotografías revisadas previamente en torno a mujeres guerrilleras o trabajadoras, Randall presenta capturas de mujeres circenses y madres en protesta sosteniendo pequeñas imágenes de sus hijas, que rompen con los esquemas tradicionales de la fotografía de la época ([imágenes 120 a 124](#)). Por otro lado, a través de la circulación de este texto, sus fotografías cumplen a cabalidad con uno de los objetivos más importantes de la militancia de la nueva izquierda latinoamericana, y de los internacionalistas del periodo, es decir, llevar el *ethos* latinoamericano alrededor del mundo, particularmente a sus países de origen.

No resulta casualidad, en este sentido, que el texto que acompaña a las imágenes se encuentre tanto en inglés, como en español, revelando la intención de entablar un diálogo que trascienda las fronteras latinoamericanas y alcance públicos angloparlantes, probablemente, estadounidenses. Se puede concluir también, la relación entre el carácter general y menos detallado de la selección de fotografías y el destino que la publicación

pretendió. Se trata de imágenes que buscan exponer la situación nicaragüense de manera muy general y apelando, sobre todo, a su relación con las políticas estadounidenses para la región. Así, el libro encaja casi sin distinguos, con el discurso del *ethos* latinoamericano, vinculado con las prácticas internacionalistas en búsqueda de solidaridad internacional que caracterizaron a las prácticas militantes del periodo y se aleja, por otro lado, de las necesidades específicas del sandinismo nicaragüense, expresadas nítidamente en el libro *Todas estamos despiertas*.

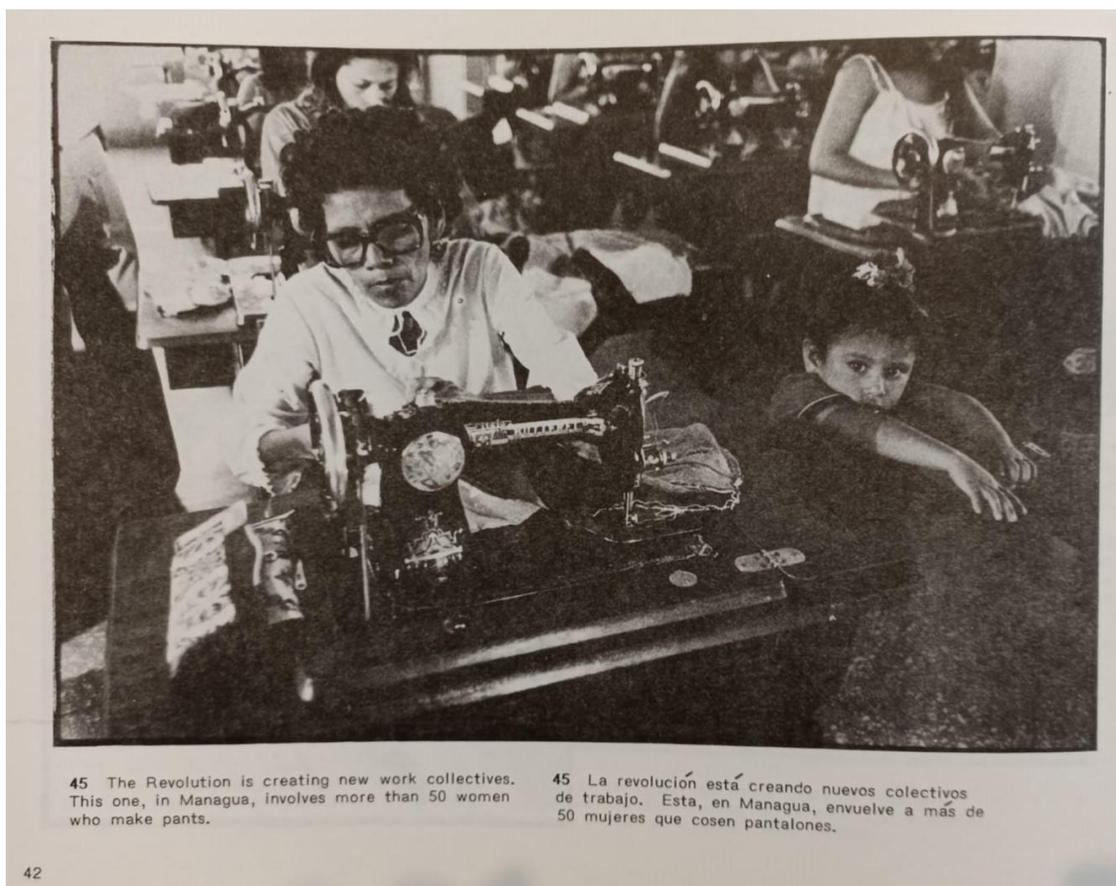
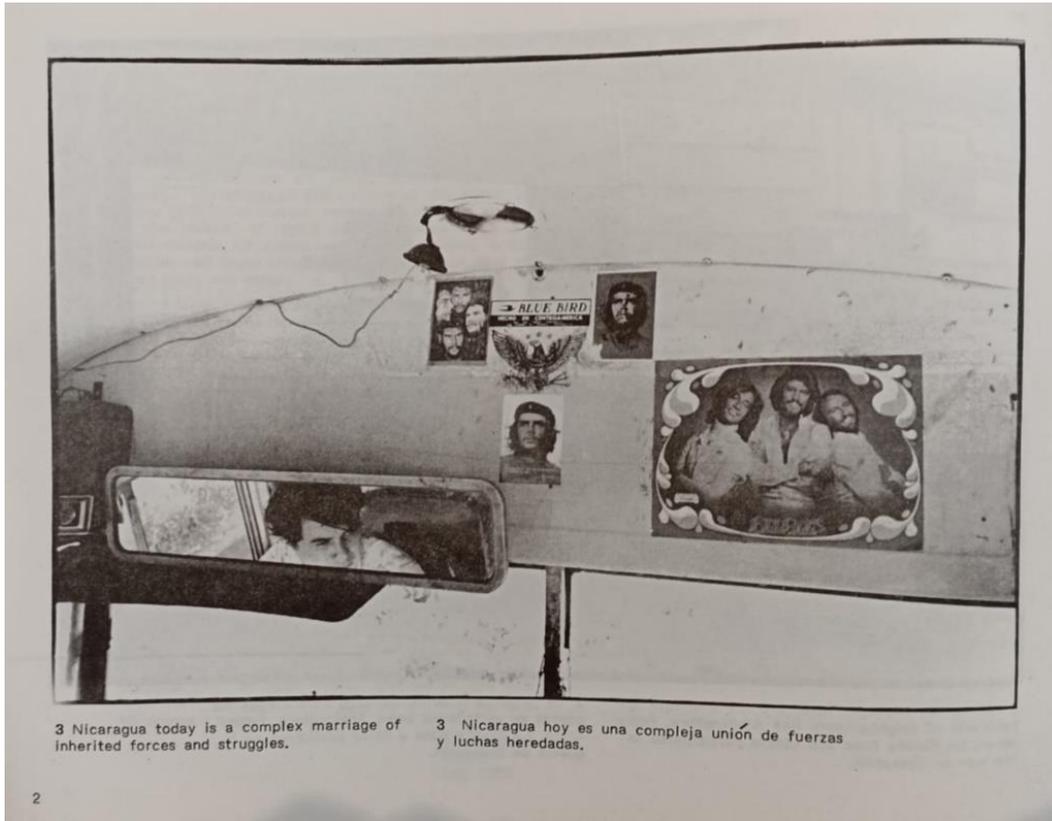


Imagen 115. Margaret Randall. *Nicaragua Libre*. 1985



*Imagen 116. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*



3 Nicaragua today is a complex marriage of inherited forces and struggles.

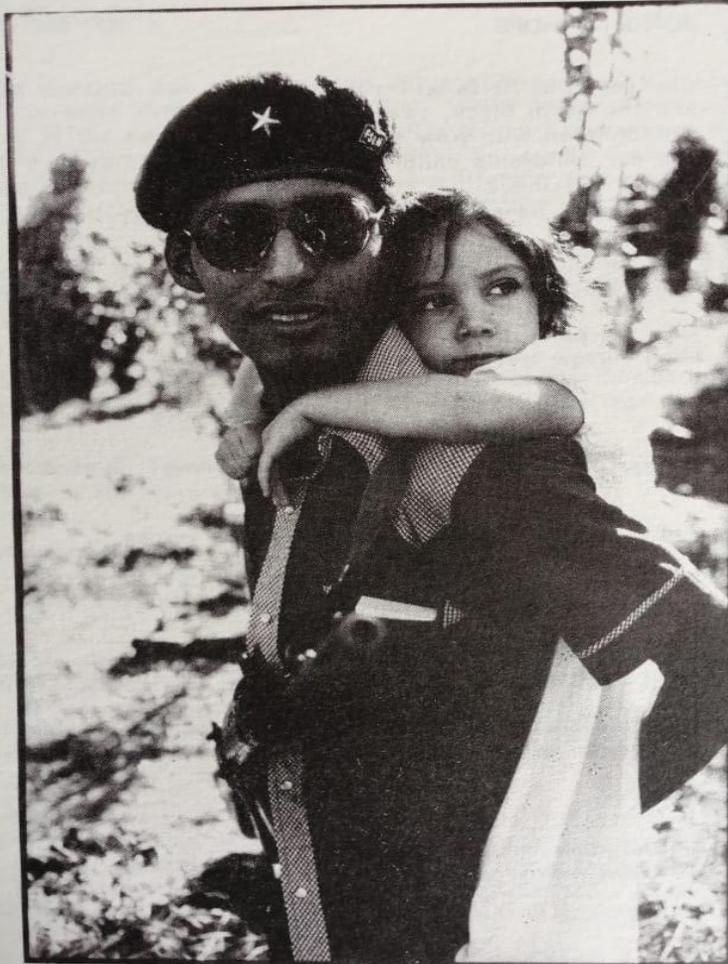
3 Nicaragua hoy es una compleja unión de fuerzas y luchas heredadas.

2

*Imagen 117. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*



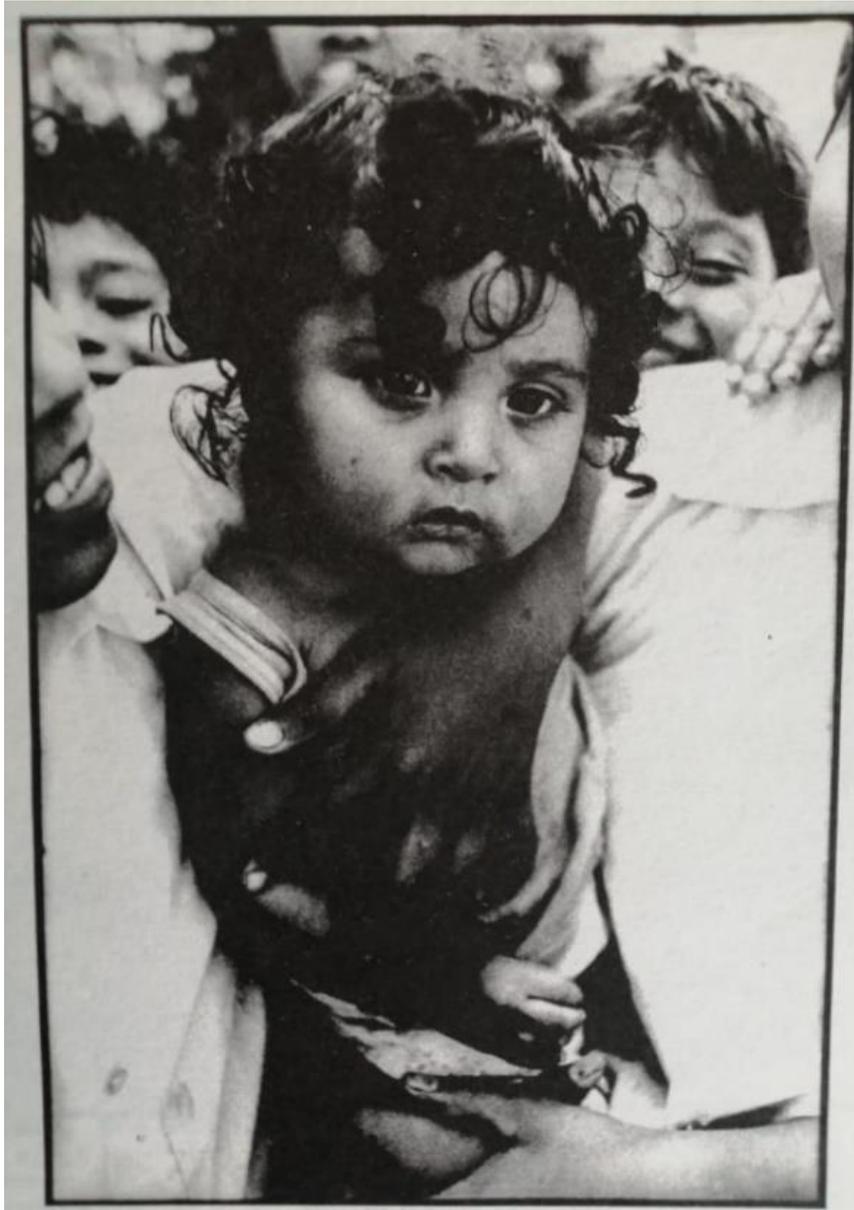
*Imagen 118. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*



77 Faith in the people is faith in the future.

77 Fe en el pueblo es fe en el futuro.

*Imagen 119. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*



*Imagen 120. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*

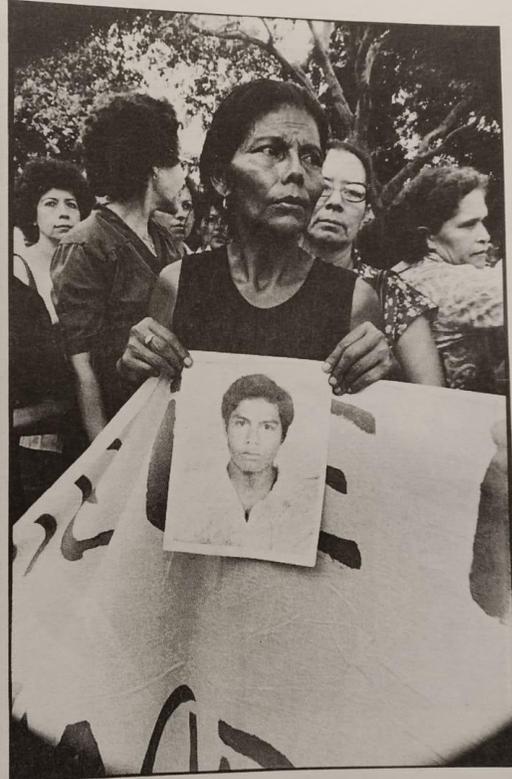


*Imagen 121. Margaret Randall, Nicaragua Libre, 1985*

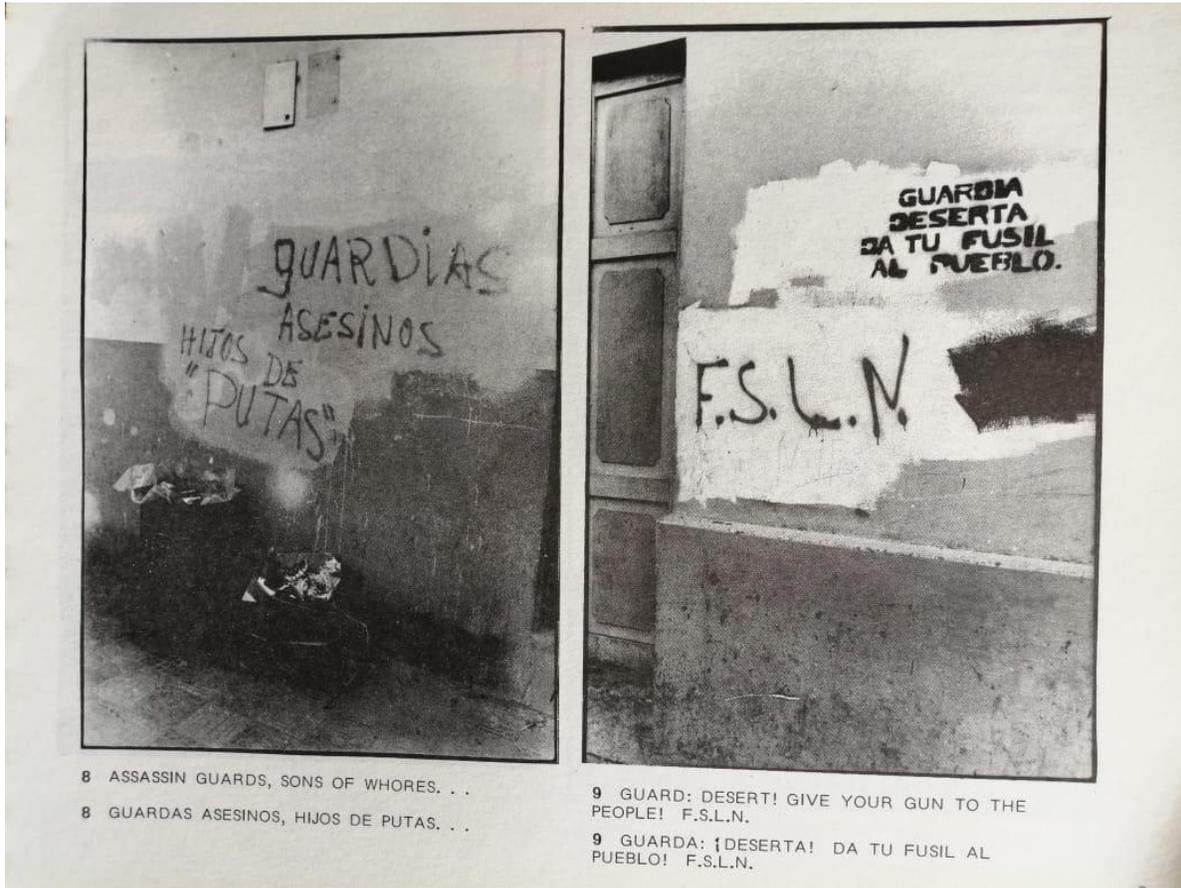


59, 60 and 61 It is July 1981. Nicaragua has no death penalty, and its generosity to those who tortured and murdered has won it the admiration of human rights groups throughout the world. But these mothers, many of whom have a tiny picture as their only relic of their son or daughter, demand an end to intervention and aggression and more severe punishment for those who continue to hurt them with murder and grief.

59, 60 and 61 Es julio de 1981. Nicaragua no tiene pena de muerte y su generosidad para con los torturadores y asesinos se ha ganado la admiración de grupos en favor de los derechos humanos por todo el mundo. Pero estas madres, muchas de las cuales solo tienen una pequeña foto como reliquia de su hijo o hija, exigen fin a la intervención y agresión y castigo más severo para los que siguen haciéndoles daño con asesinatos y dolor.



*Imagen 122. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985*



*Imagen 123. Margaret Randall, Nicaragua Libre. 1985*

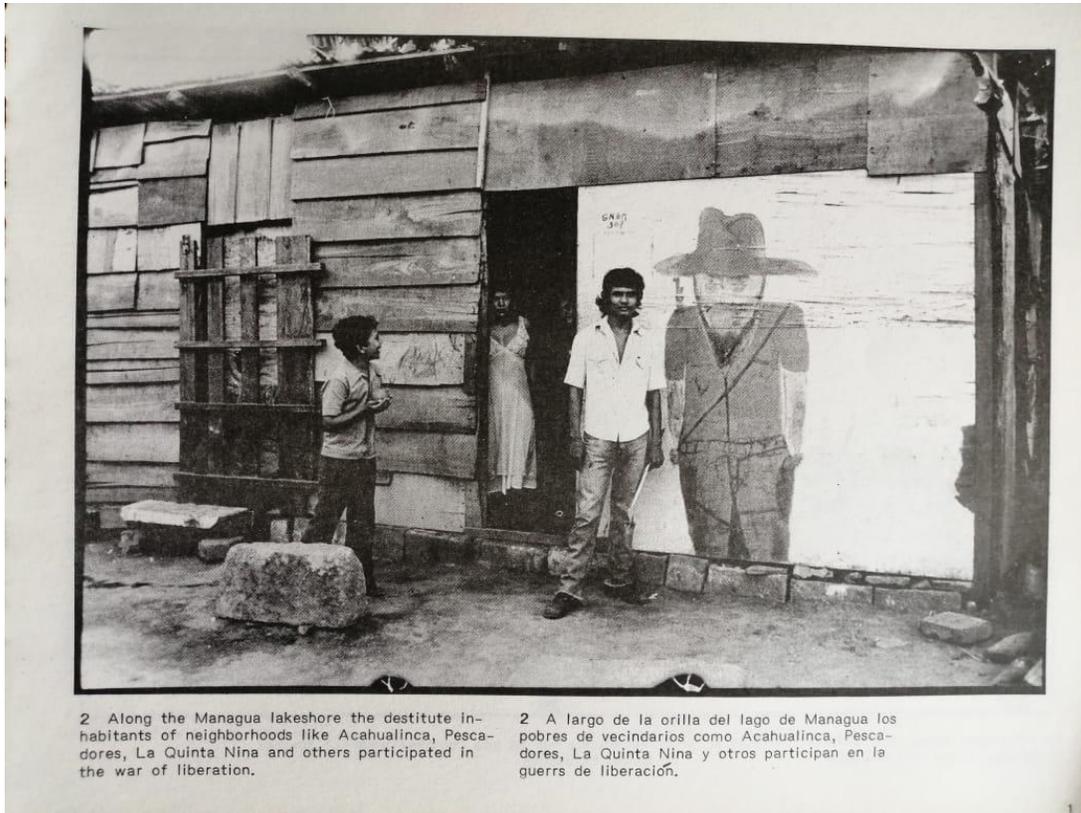


Imagen 124. Margaret Randall. *Nicaragua Libre*. 1985

Tras una estancia de cinco años en Nicaragua y veinticinco fuera de su país, Margaret Randall volvió a Estados Unidos en 1985. Si bien su militancia cambió de forma, se ha mantenido activa políticamente por muchos años más. Durante el mismo año de su retorno fue publicado, por la editorial *The Crossing Press*, el libro *Women Brave in the Face of Danger*. En una edición más acabada que el anterior, éste presenta una serie de fotografías de mujeres también acompañadas por textos (imágenes 125 a 129). A diferencia de los anteriores, este libro no se enfoca en la lucha sandinista. Se trata de un conjunto de fotografías exclusivamente de mujeres, no sólo en Nicaragua, sino en todos los lugares del continente a los que Randall llegó con su cámara. En este sentido, se distancia del *ethos* del periodo y del objetivo internacionalista de difundirlo por el mundo, para

vincularse con búsquedas personales que, si bien se mantienen en la línea de la justicia social, ya no se articulan con las demandas políticas revolucionarias del periodo.

El libro conjunta imágenes de campesinas y guerrilleras en Nicaragua, mujeres ejercitándose en gimnasios en Estados Unidos, motociclistas, niñas, madres, músicas, entre otras. A pesar de la variedad de contextos, edades y fisionomías, las imágenes mantienen formatos y composiciones semejantes. Se trata de cincuenta impresiones de 6.5 x 8.5 pulgadas y de 5.5 por 7.5, orientadas horizontalmente.

De acuerdo con la propia Randall, para la manufactura del libro realizó primero una revisión de su obra fotográfica para encontrar todas aquellas imágenes que capturaban mujeres. Al ser mucho mayor lo tomado en México, Cuba y Nicaragua, decidió emprender un viaje a lo largo de la costa oeste estadounidense, en busca de imágenes de mujeres en fábricas, gimnasios, calles y huertos y reunir las con algunas capturadas durante sus lecturas de poesía en Nueva York, Buffalo y Filadelfia (Randall 1985).

Aunque se pueden encontrar un par de planos generales, la mayor parte de las fotografías son primeros planos y planos medios; ángulos frontales en los que la mayoría de las mujeres, aunque miran directamente a la fotógrafa, no sostienen posiciones rígidas. La mayoría de ellas desempeña alguna actividad, habla o es capturada en pleno gesto. En cuanto a los textos elegidos, Randall afirma:

Los textos de este libro son voces de mujeres: de América del Norte y del Sur. Son las voces de reconocidas poetisas y compositoras, de una chilena galardonada con el Premio Nobel de Literatura; una comandante militar contemporánea de Nicaragua, una criada en Lima, una trabajadora tabacalera cubana (nieta de una esclava), una campesina a lo largo de las orillas de la Amazonía, una líder obrera en El Paso. Más allá sus identidades y percepciones diferentes, las mujeres que son Negras,

Hispanas, Nativas americanas, blancas, viejas, jóvenes, lesbianas, heterosexuales, madres, hijas y líderes políticos tejen un lienzo de hilos únicos, conformando una visión rica y común” (Randall 1985).<sup>40</sup>

Se intercalan, al interior del libro, las voces de Gabriela Mistral y Raquel Jodorowsky (traducidas al inglés), la poeta estadounidense Marge Piercy o Rosario Castellanos, con fragmentos de testimonios y reflexiones de militares y comandantes como Haydeé Santamaría y Gladys Báez, y voces de mujeres trabajadoras como Mercedes Taleno, obrera nicaragüense, Margarita, trabajadora doméstica en Perú, o Domitila Barrios de Chúngara, líder comunitaria en las minas bolivianas. Sobre la relación de éstos con las fotografías, Randall señala:

“Quiero decir que no hay una conexión directa entre la imagen y el texto más allá de esos vínculos –a veces antiguos, a veces evidentes o intuitos— que se inquirieron unos a otros a medida que los extendí delante de mí y los reuní de nuevo; barajados y rebarajados en un esfuerzo por crear una declaración compuesta fecundada por las posibilidades que nuestra conciencia múltiple revela. Te pido, lectora, que consideres las imágenes y textos separados y juntos y que los uses para nutrir y fortalecer tu propia valentía frente al peligro” (Randall 1985).<sup>41</sup>

Margaret Randall acude a fotografías capturadas desde su estancia en Cuba, para resignificarlas en un nuevo contexto, dirigido también a nuevos públicos que ya no se

---

<sup>40</sup> “The texts in this book are women’s voices: from North and South America. They are the voices of well-known poets and composers, a Chilean recipient of the Nobel Prize for Literature, a contemporary military commander from Nicaragua, a maid in Lima, a Cuban tobacco worker (granddaughter of a slave), a peasant along the banks of the Amazon, a strike leader in El Paso. Out of their separate identities and perceptions, women who are Black, Hispanic, Native American, white, old, young, lesbian, heterosexual, mothers, daughters, and political leaders weave a fabric of unique threads, making for a rich and common vision.”

<sup>41</sup> “I want to say that there is no direct connection between image and text beyond those links –sometimes ancient, sometimes self-evident or intuited—which they sought form one another as I spread them out before me and gathered them again, shuffled and reshuffled in an effort to create a composite statement pregnant with the possibilities our multiple consciousness reveals. I would ask you, the reader, to consider the images and texts, separately and together. And to use them to nurture and strengthen your own bravery in the face of danger!”

corresponden con el campo de la producción literaria y fotográfica con el que dialogó durante su estancia en Latinoamérica. A diferencia del anterior, este libro revela ya un uso distinto de las fotografías, que migra del testimonio hacia la práctica visual y artística. A pesar de que incluye una gran cantidad de textos, éstos no se ligan con las imágenes en un esfuerzo descriptivo, mucho menos ilustrativo, sino en un sentido literario. Por primera vez, Margaret Randall liga ambos extremos de su obra alejando a la fotografía del motivo original de su adopción. Sin abandonar su compromiso social y político, particularmente con las mujeres alrededor del mundo, este libro parece más bien un ejercicio poético en el que se encuentra con aquello de las mujeres que la conmueve e identifica.

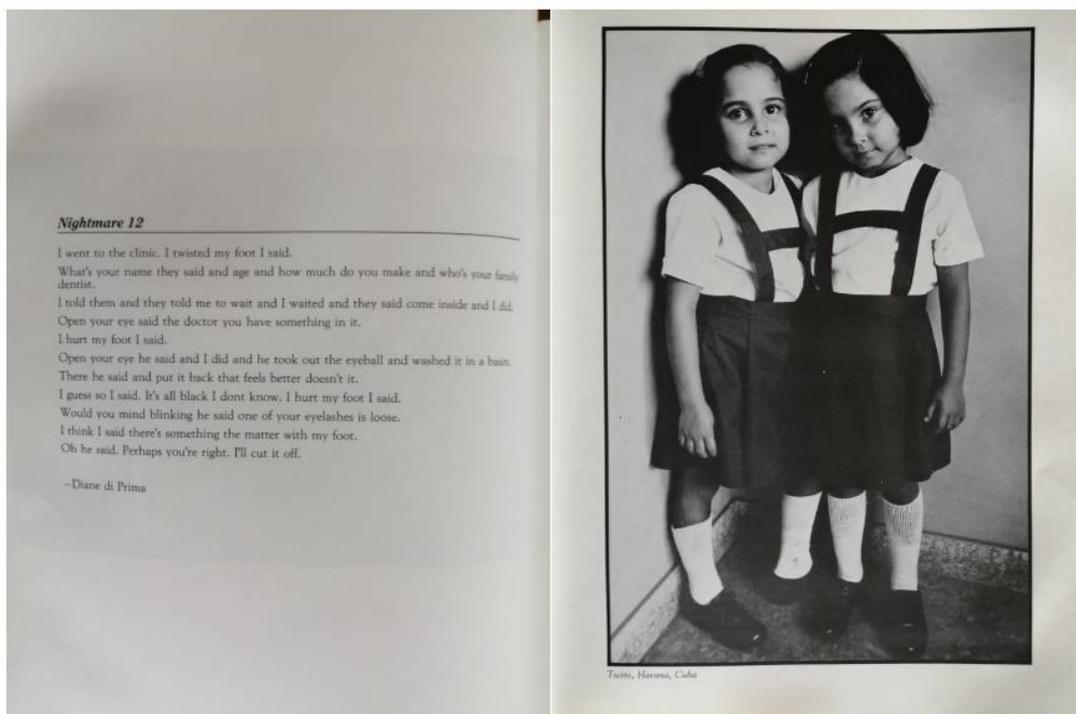


Imagen 125. Margaret Randall. "Twins" junto con "Nightmare 12" de Diane di Prima. *Women Brave in the Face of Danger*. 1985

***The Great Fat Universal Mother***

... If I open my hand will this world fall?  
Does it matter to anyone a little, a lot?  
A cloud of perfumed old men passes by  
on its way to a future of sleeping skeletons  
in cities that howl.  
Stay apart Dayal  
somewhere away from all this  
beyond or before  
on the roof of some other country waving your man's pants  
your hair hanging in pure pain  
hold your younger brothers to your heart  
and always die speaking or crying or cleansing or defending  
die drunk, drowned in mouths, die noble  
of wounds, die laughing  
but never die of death. You must not die of death.  
Life will hide you.  
Though an oven door awaits you, don't give in  
don't give up but to the evidence of love  
don't even let this poem, suddenly gone sour, touch you.  
A lie. Tomorrow is not another day.  
It is today. Begin. In one way or another this must change  
even if kisses are not enough, if blood is needed,  
this must change.

—Raquel Jodorowsky



*Lorene has her Alec and Alec has his Lorene in Washington's Yakima Valley.*

*Imagen 126. Margaret Randall. "Lorene has her Alec and Alec has her Lorene in Whashington's Yakima Valley" junto con "The Great Far Universal Mother" de Raquel Jodorowsky. Women Brave in the Face of Danger. 1985*

***The Girl I Call Alma***

The girl I call Alma who is so white  
is good, isn't she? Even though she does not speak,  
you can tell by her distress that she is  
just like the beach and the sea, isn't she?  
And she is disappearing, isn't that good?  
And the white curtains, and the secret smile  
are just her way with the lies, aren't they?  
And that we are not alone, ever.  
And that everything is backwards  
otherwise.  
And that inside the no is the yes. Isn't it?  
Isn't it? And that she is the god who perishes:  
the food we eat, the body we fuck,  
the loose net we throw out that gathers her.  
Fish! Fish! White sun! Tell me we are one  
and that it's the others who scar me,  
not you.

—Linda Gregg



In Mexico City's Alameda Park, this statue is surrounded by busts of presidents and Aztec warriors. The inscription: "In spite of all... ", written in French.

*Imagen 127 Margaret Randall. "In Mexico City's Alameda this statue is surrounded by busts of presidents and Aztec warriors. The inscription 'In spite of all... is written in French '", junto con "The Girl I call Alma" de Linda Gregg. . Women Brave in the Face of Danger. 1985*

**Rape Poem**

There is no difference between being raped  
and being pushed down a flight of cement steps  
except that the wounds also bleed inside.

There is no difference between being raped  
and being run over by a truck  
except that afterward men ask if you enjoyed it.

There is no difference between being raped  
and being bit on the ankle by a rattlesnake  
except that people ask if your skirt was short  
and why you were out alone anyhow.

There is no difference between being raped  
and going head first through a windshield  
except that afterward you are afraid  
not of cars  
but half the human race.

The rapist is your boyfriend's brother.  
He sits beside you in the movies eating popcorn.  
Rape fattens on the fantasies of the normal male  
like a maggot in garbage.

Fear of rape is a cold wind blowing  
all of the time on a woman's hunched back.  
Never to stroll alone on a sand road through pine woods,  
never to climb a trail across a bald mountain  
without that aluminum in the mouth  
when I see a man climbing toward me.

Never to open the door to a knock  
without that razor just grazing the throat.

The fear of the dark side of hedges,  
the back seat of a car, the empty house  
rattling keys like a snake's warning.  
The fear of the smiling man  
in whose pocket is a knife.  
The fear of the serious man  
in whose fire is locked hatred.

All it takes to cast a rapist is to be able to see your body  
as jackhammer, as blowtorch, as adding-machine-gun.  
All it takes is hating that body  
your own, your self, your muscle that softens to flab.

All it takes is to push what you hate,  
what you fear onto the soft alien flesh.  
To bucket out invincible as a tank  
armored with threads without senses  
to possess and punish in one act,  
to rip up leisure, to murder those who dare  
live in the leafy flesh open to love.

—Marge Piercy



Lynn lifts weights at a gym in Berkeley, California.

Imagen 128. Margaret Randall. "Lynn lifts weights at a gym in Berkeley, California", junto con "Rape Poem", de Marge Piercy. *Women Brave in the Face of Danger*. 1985

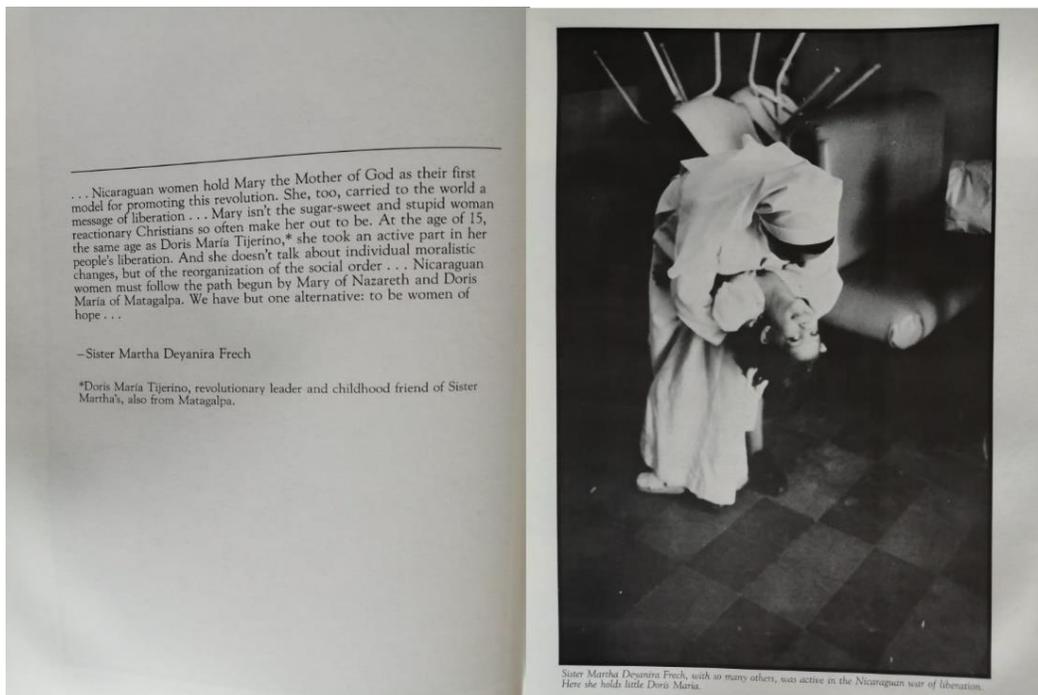


Imagen 129. Margaret Randall. “Sister Martha Dorothea French, and so many others, was active in the Nicaraguan war of liberation. Here she holds little Doris María”, junto con un texto escrito por la hermana Martha. . *Women Brave in the Face of Danger*. 1985

En su siguiente libro publicado, “*Photographs by Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts*”, Randall habrá migrado su fotografía por completo al campo de la producción artística o meramente visual. Derivado de una exposición para *Everheart Museum* en Pennsylvania, en 1988 y prologado por su curador, Robert Schweitzer, el corto libro se compone de un texto escrito por la propia autora donde relata su acercamiento a la fotografía y reflexiona sobre su obra en relación con sus experiencias. El texto está dividido en cinco pequeños subapartados: Orígenes, Historia oral, Haciendo el trabajo más útil, Arte en la Revolución, Materia, Mentores e Insistir en la visión.

El eje de lo escrito es su carrera fotográfica, sus posturas en torno a ella y sus experiencias. Cada uno de estos subapartados acompañan y profundizan en torno a las

fotografías con las que comparten páginas. Aunque en las fotografías no se ve reflejado, la introducción de texto hace hincapié en el vínculo de su fotografía con el testimonio oral: “La fotografía de Randall nació en parte de las historias orales que reunió en Cuba y Nicaragua a finales de los años 70 y principios de los 80” (Randall 1988, 1). Agrega, de manera muy general, el compromiso político que vinculó a Randall con la producción fotográfica:

En estos dos países, donde las luchas del pueblo y el compromiso nacional con el cambio no se contraponen y las dinámicas de cambio social están presentes en todos los sectores de la sociedad, Randall logró aprehender y relatar la continua participación del pueblo en la creación de una nueva sociedad, al mismo tiempo que fotografiaba momentos en la vida diaria de las personas (Randall 1988, 1)

Al tratarse de un impreso en formato más pequeño que los anteriores, el tamaño de las imágenes resulta también visiblemente más pequeña (4.5 x 5.5 pulgadas). A excepción de la propia formación fotográfica de Randall, no hay relato o narrativa que agrupe estas trece fotografías.

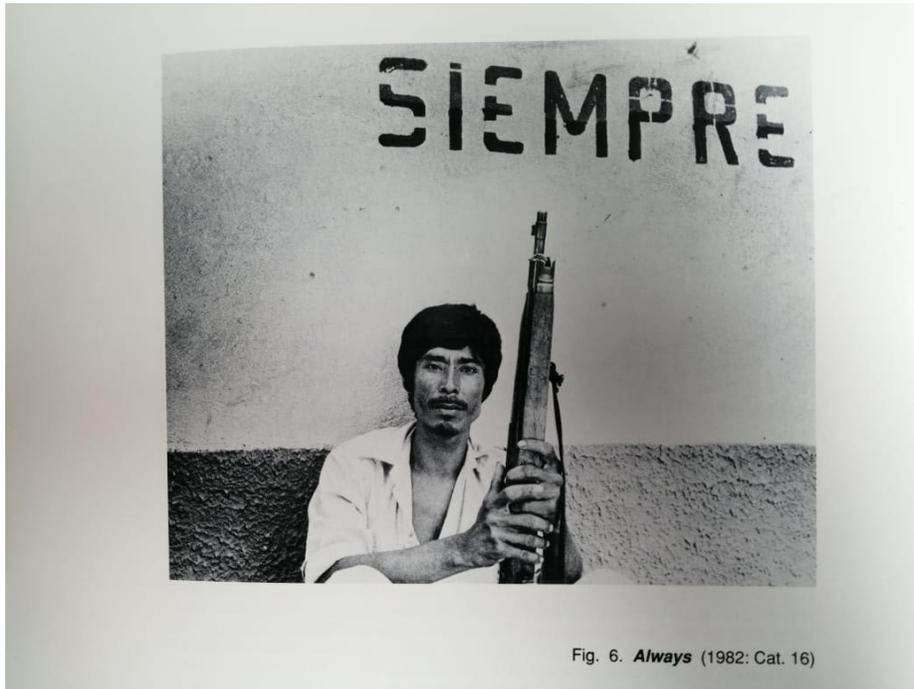
Se incluyen imágenes capturadas en Cuba, Nicaragua y Estados Unidos y, a diferencia de las publicaciones anteriores tan sólidamente ancladas –o comprometidas– con los contextos donde fueron capturadas las imágenes, su compilación deja ver una mirada más personal y en cierta medida abstracta, con composiciones que pasan del detalle al primer plano y al plano general. Las fotografías de Randall, para este punto, han abandonado la intención testimonial que, en su génesis, las unió con su militancia dentro de las corrientes de la Nueva izquierda latinoamericana, para integrarse de manera personal al resto de su producción.

El título de la exposición, que da título al pequeño libro, revela una resignificación fotográfica que se aleja de lo político, para entender las imágenes desde sus “contextos culturales”. Es así como desaparecen, en este espacio, los uniformes militares, las manifestaciones públicas y las entrevistas, para dar lugar a puestos de mercado, y máscaras de carnaval. Randall, sin embargo, no ignora por completo el contexto político de su captura al incluir una de las imágenes aquí revisadas, en la que un hombre sostiene un rifle. La palabra “Siempre”, que en la serie se denota como parte de la frase “Sandino, ayer hoy y siempre”, da lugar ahora a un nuevo nombre para la fotografía. Se revela, por otro lado, una mirada que ha madurado visualmente y que ha sabido migrar integrándose a los campos donde se vincula.

La transmutación de significados, sin embargo, no transformó los elementos formales más arraigados en las formas de fotografiar de Margaret Randall. Ángulos contrapicados, ejecución de movimientos y actividades en contextos concretos y, sobre todo, un foco que insiste en mirar a las mujeres, serán características que no abandonarán la obra de Randall (**Imágenes 130 a 137**). Las formas en las que éstas se articulan con las militancias políticas, sin embargo, evidencian grandes cambios. A través de la evolución de los textos que las acompañan, los espacios donde circulan y las formas en las que son seleccionadas y entendidas como conjunto les otorgan significaciones muy distintas. Del mismo modo que Margaret Randall, posiblemente en modo inverso, sus fotografías han viajado desde el espectro más radical en el que podía militar una imagen, hasta espacios de reflexión política personal, en el que las mujeres ya no se insertan como parte de una revolución de clase, sino que plantean las bases para una revolución desde el espacio de la construcción del género.



*Image 130. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988*



*Imagen 131. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988*



Fig. 8. *She Answers Back VII* (1986: Cat. 37-55)

*Imagen 132. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988*



Fig. 4. *The Masks* (1983: Cat. 24)

*Imagen 133. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988*

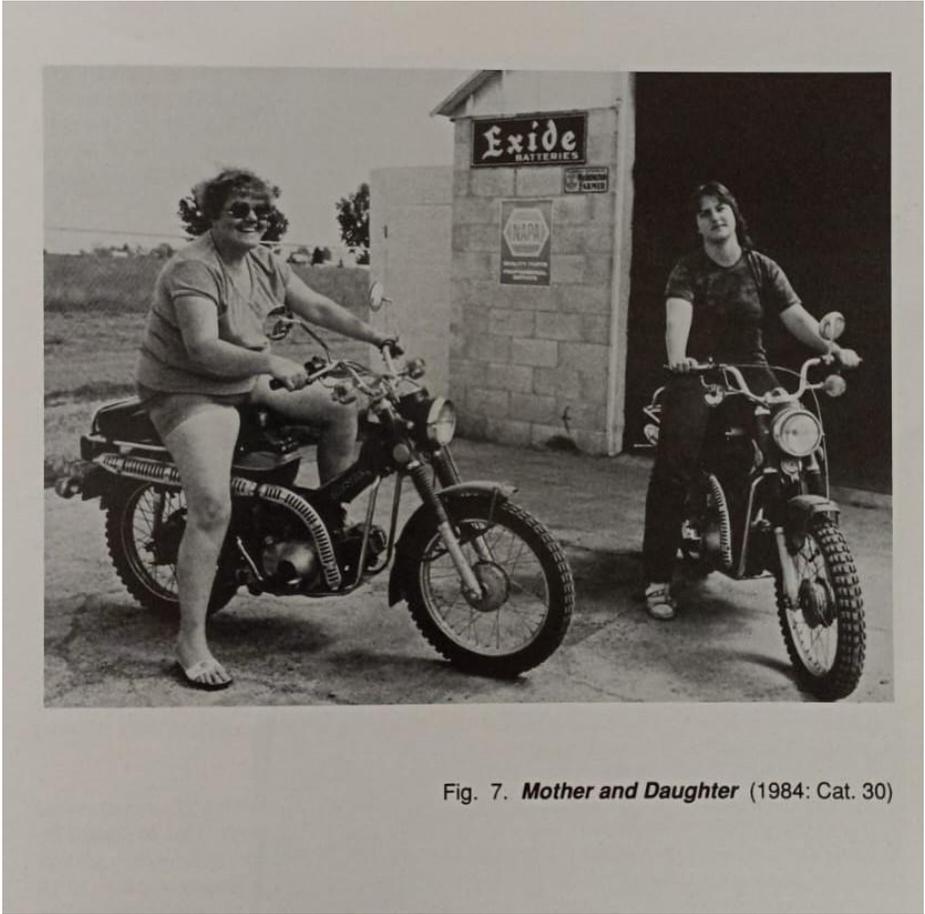


Fig. 7. *Mother and Daughter* (1984: Cat. 30)

*Imagen 134. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988*



Fig. 3. **Shoes** (1979: Cat. 1)

*Imagen 135. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988*



Fig. 10. *Graveyard* (Cat. 56-65)

*Imagen 136. Margaret Randal. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988*



Fig. 12. *She Answers Back XVII* (1986: Cat. 37-55)

*Imagen 137. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988*

## *Conclusiones*

Resulta pertinente exponer algunas conclusiones que derivan del análisis de este fragmento particular de la obra de Randall. Al comprender la naturaleza de la génesis de cada una de las tres fuentes historiográficas que se articulan en el capítulo se puede reflexionar en torno a sus posibilidades en conjunto para la construcción de un discurso multidimensional vinculado con la emergencia de nuevos posicionamientos y subjetividades en la conformación de la Nueva izquierda latinoamericana. Por otro lado, las imágenes y textos analizados como documentos históricos devienen testimonio, tanto de un proceso histórico político específico, como de la maduración de una práctica fotográfica vinculada cercanamente con la militancia política y artística del internacionalismo de la tercera ola revolucionaria.

En este sentido, es necesario abordar con mayor profundidad los resultados alcanzados. La conjunción específica entre el testimonio literario y las imágenes que lo acompañan, con el análisis de las hojas de contacto que dieron lugar a ello ha resultado valiosa por dar lugar a posibilidades de interpretación más puntuales, vinculadas con las intenciones *a priori*, declaradas en el libro.

A diferencia de publicaciones previas de la misma autora, que también fueron acompañadas por imágenes, su incursión en la fotografía y la inclusión de éstas en sus propias publicaciones vincula, por primera vez, su obra con una forma de representación fotográfica distinta, en la que se dispone de las imágenes no sólo para ilustrar lo que el texto señala, sino que conforman, ellas mismas, una narrativa propia sugerida por la autora. Al volver unas páginas en esta tesis, se rescata, para comprender la relevancia de esta característica, la noción de acto fotográfico planteada por Philippe Dubois (1986, 66). De

acuerdo con el autor, si bien el momento preciso en que se captura una imagen a través de la cámara sólo representa una parte del largo proceso que implica la fotografía, éste define su valor *indicial*, es decir, su valor de representación a partir de los cuatro principios que definen a la fotografía.<sup>42</sup>

En este sentido, el valor de representación de las imágenes extraídas de otros medios para ilustrar un texto no será, en absoluto, el mismo de las fotografías tomadas por ella misma. El acto de captura de tales imágenes, por el principio de conexión física, concentra y da cuenta de la presencia de Randall en el proceso histórico que narra a través de las voces femeninas. Por otro lado, designa la singularidad de aquellos documentos fotográficos que, al ser irrepetibles, han devenido fuentes históricas a las que se recurre una y otra vez en busca de representación iconográfica del proceso, particularmente por atestiguar, en su valor de imagen técnica, la integración de las mujeres en el proceso revolucionario nicaragüense. De este modo, fotografías como las de las comandantes, ministras, o jóvenes militares del Ejército Sandinista resultan documentos únicos en su atestiguamiento de la experiencia sandinista encarnada en las mujeres de Nicaragua.

Paralelamente, las fotografías son testigos de la contigüidad física entre la fotógrafa y las mujeres que retrata. Los lazos tendidos con las mujeres en relaciones de intimidad, complicidad y comprensión ayudan no sólo a entender un proceso histórico, sino el papel social de la autora frente a él. Las imágenes evidencian charlas, sonrisas cómplices y situaciones personales que indican una forma de producción fotográfica específica, aunque no exclusiva de Margaret Randall, en la que el entablamiento de una relación con los

---

<sup>42</sup> Ver capítulo 3, p 86.

sujetos fotografiados, del mismo modo que la vinculación con el contexto resulta indispensable.

Por último, independientemente de los significados atribuidos a las imágenes en momentos posteriores, éstas tienen un valor de designación vinculado con la intención primaria de quien fotografía. En este acto, las intenciones de Randall se condensan en una forma específica de fotografiar que, más allá del objeto que capturan, se imbrican con su propia trayectoria, capitales, expectativas en cuanto a su circulación y, por su puesto, el repertorio iconográfico del *ethos* del momento.

En este sentido, las formas compositivas de sus imágenes pueden comprenderse a partir de su intención de integrarse al texto testimonial y detentar un estatuto de verdad. Siguiendo esta línea, y quizás la observación más aventurada sobre las fotografías, será el nulo o escaso interés por utilizar a sus sujetos femeninos como referentes meramente simbólicos o recursos estéticos en la representación del proceso histórico que atestigua. Las fotografías de Randall parecen tener la intención explícita de mostrar momentos y situaciones específicas que involucran o son protagonizadas por mujeres, más allá que a las mujeres en sí mismas. Es así como las mujeres en su obra se encuentran en la ejecución de una acción, que la misma imagen permite observar, más allá de simplemente posar.

Desde esta perspectiva, las fotografías son testimonio documental de un periodo transición política en la región latinoamericana. La Nueva izquierda o la tercera ola revolucionaria en el periodo, como se señaló previamente, tuvo como principal característica la incorporación de demandas que trascendieron la lucha de clase y se relacionaron con otras luchas históricas, como las de los pueblos indígenas, las mujeres, entre otras. En este sentido, las fotografías de Margaret Randall atestiguan la incorporación

específica de las mujeres como sujetos políticos de la revolución sandinista, pero también como parte fundamental de su reorganización institucional y, por supuesto, su integración al modelo de producción nicaragüense que es, quizás, el espacio en el que esta incorporación resultó más complicado.

Por otro lado, al mirar las fotografías, el observador atiende a su articulación con un repertorio ya bien definido para el *ethos* de la nueva izquierda latinoamericana, pero también a la emergencia de nuevos elementos simbólicos que corrieron paralelos con la integración de nuevos sujetos e identidades políticas. En este caso, resulta protagónica la integración visual de las mujeres, particularmente en la forma arquetípica de la guerrillera latinoamericana. Si bien esto se hace general a las fotografías y fotógrafos del periodo, existe en la obra de Randall una inflexión en el tema que comienza a delinear su estilo compositivo particular. Además del gran protagonismo femenino en sus hojas de contacto, las posibilidades materiales de Randall, junto con la forma particular que ha dado lugar a su trabajo fotográfico a través del testimonio, y su posicionamiento en cuanto a su propio género femenino devienen composiciones que, puede aventurarse, atienden a un estilo personal o individual.

Los ángulos contrapicados, que dan lugar a cuerpos agrandados, la captura en pleno gesto, que paraliza el movimiento de las manos y labios y las imágenes no posadas, en las que las sonrisas sólo aparecen al ser espontáneas, serán elementos que caractericen e identifiquen sus fotografías en este periodo. Las fotografías capturadas desde distancias cortas, incluso en eventos masivos, que evidencian el uso mayoritario de una lente de 50mm, por su parte, producirán imágenes cercanas entre la lente y sus objetivos que, en la

mayoría de los casos, revelarán la conciencia de los fotografiados sobre la presencia de la cámara.

Por último, resulta necesario puntualizar que, a pesar de tratarse de una fotógrafa con relativamente poca experiencia y herramientas limitadas, hecho que atestiguan las tomas sub y sobre expuestas a lo largo de las hojas de contacto, las fotografías de Randall revelan autenticidad en la forma de mirar y de crear las imágenes. En el siguiente apartado, por su parte, se abordarán formas de circulación que trascendieron la intención original de ser publicadas en el libro *Todas estamos despiertas*.

En síntesis, el análisis fotográfico que aquí se ha presentado pretende hacer evidente el principio de doble testimonio enunciado por Boris Kossoy. En primer lugar, por su carácter indicial, las fotografías son testigos de un proceso histórico particular. En este caso, dejan evidencia de la incursión de las mujeres nicaragüenses en un proceso revolucionario y en la institucionalización de éste. Son también testigos del acercamiento de Margaret Randall a este proceso y a las mujeres que lo protagonizaron. Finalmente, las hojas de contacto son testimonio vivo de un proceso de creación fotográfica y de los intereses que lo forjaron para, a su vez, volver a la realidad histórica, no ya para comprenderla en el sentido de proceso, sino para ubicar a la autora dentro de los marcos políticos y sociales que dieron lugar a su mirada.

## CONCLUSIONES

En este momento de culminación de un trabajo investigativo vasto, resulta cuando menos un reto esbozar conclusiones que hilvanen efectivamente los puntos nodales tratados a lo largo del texto. Se optará, en este sentido, por partir de los planteamientos teóricos que fundamentaron la narrativa del trabajo y los objetivos del mismo. No se pretende, sin embargo, abandonar el relato histórico en función de la interpretación teórica, sino dar orden a éste a partir de conceptos estéticos, sociológicos e históricos que faciliten su comprensión. De acuerdo con los objetivos planteados por esta investigación, se buscó entender la manera en la que Margaret Randall hizo uso, a lo largo de su trayectoria como artista, de sus capitales para colocarse en puntos estratégicos del campo del arte.

Uno de los conceptos tempranamente expuestos fue la noción *bourdieana* de capital o, más acertadamente, capitales (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995). Ésta, en sus derivaciones como capital simbólico, económico, institucional y social ha permitido un entendimiento más cabal de la trayectoria biográfica y producción artística de Margaret Randall.

La distribución particular de sus capitales, más tendiente al capital simbólico y distante del capital económico, dio lugar a la operativización de sus capitales simbólicos – su conocimiento sobre arte e idiomas, específicamente—en función de un amplio despliegue de capitales sociales que la posicionaron en espacios particulares del campo de producción simbólica o artística. Si bien en distintas latitudes geográficas Randall abreva de diferentes formas de producción simbólica, esta conjugación particular de capitales le significó, en todos los contextos, un evidente distanciamiento del espacio del campo más

vinculado con el capital económico. No resulta raro, en este sentido, la migración de su trayectoria hacia el espectro más radical de aquel espacio, convertido en arte militante tras un periodo álgido de efervescencia política en la región latinoamericana, mejor conocido como la oleada revolucionaria latinoamericana (Martín Álvarez y Rey Tristán 2012, no.9).

Esta paulatina colocación en sitios específicos del campo del arte se articuló a su vez con su migración geográfica y modeló, de una u otra manera, las formas de su producción artística. Su capital social, como se ha reiterado a lo largo del texto, ha fungido como trampolín, o puente, para el tránsito de Randall hacia otras latitudes. En algunas ocasiones por necesidad, y en otras, como es el caso de su migración a Nicaragua, por interés político, Randall tuvo la oportunidad de colocarse en sitios nodales del campo de la producción simbólica en las distintas latitudes donde hizo residencia.

En el cosmopolitismo del campo literario de la Ciudad de México, entre escritores exiliados y algunos otros, como ella, en búsqueda de un paraíso terrenal, Margaret Randall hizo coincidir su ejercicio poético con sus habilidades como traductora. Fungió, además, como editora y, en sentido práctico, como gestora cultural. Su producción se adaptó a las necesidades del campo en el que en ese momento se encontraba inserta. La confluencia de idiomas en un mismo espacio, no sólo geográfico, sino literario, hizo surgir la necesidad de sujetos bilingües que permitieran, a través de sus traducciones, una interlocución entre la literatura latinoamericana y la estadounidense, particularmente de la ola *beat* de la que aquellos círculos de escritores buscaban abreviar.

Posteriormente, con su tránsito a la Cuba comunista y el paralelo tránsito de su obra al espectro más radical de la producción simbólica, Randall adoptó nuevas formas de producción literaria que le permitieron adaptarse al respectivo campo de la isla. Su poesía,

por un lado, centró su atención en el proceso revolucionario. En 1972, tres años después de su arribo a Cuba, publicaría *Part of the solution. Portrait of a Revolutionary*. El libro no abandona su lado más experimental, que revela una mezcla curiosa entre traducciones de obra de personajes como Leonel Rugama, Roque Dalton, o Roberto Fernández Retamar, mientras se entremezcla con poemas propios y con una biografía introductoria de cuarenta y siete páginas escrita por Robert Cohen (Randall 1973). Resulta evidente, sin embargo, su nuevo interés sobre el proceso histórico particular en el que ahora se inserta geográficamente, pero también a partir de su obra. Es posible concluir, de esta manera, la operativización de los capitales de Randall, sobre todo su capital social y simbólico que, a través de su trabajo literario en extenso —no sólo como escritora, sino como traductora, editora, entre otras cosas—le permiten colocarse en espacios política y socialmente centrales dentro del campo literario.

Más significativa aún es la adhesión de nuevas formas de producción literaria en su ejercicio cotidiano. La oleada revolucionaria latinoamericana, sobre la que no podría insistirse más en el cuerpo de este texto, articuló un *ethos* político específico, más cercano a los movimientos revolucionarios y nacionalistas del periodo a lo largo del mundo que a la izquierda tradicional inaugurada por la revolución comunista de la Unión Soviética. Para los años sesenta, la oleada acumulaba un repertorio particular de formas simbólicas, arquetipos y mecanismos de difusión de su *ethos* del que abrevaron gran parte de los artistas e intelectuales que confluyeron en Latinoamérica.

La orientación política de Randall, desde sus primeros acercamientos a la militancia en Estados Unidos, se ajustaba ya en mayor o menor medida al *ethos* de la oleada revolucionaria. Su obra, por otro lado, iría tomando la forma y adoptando el repertorio

propio de éste. El primer ejemplo, y quizás el más evidente en torno a esta articulación entre ideología y repertorio será la adopción del género literario del testimonio como principal medio de expresión de sus inquietudes y búsquedas. A través de textos que relatan las experiencias de las mujeres en los procesos revolucionarios latinoamericanos, Margaret Randall articula su militancia feminista —que se acerca y toma distancia, por momentos, del feminismo de la tercera ola— con el *ethos* revolucionario del periodo y con los mecanismos de difusión de éste. Aunque se mantiene dentro del espectro de la producción literaria, su trabajo testimonial detenta un estatuto de verdad que la acerca al arte militante.

Randall ha logrado colocarse en un punto central del campo literario cubano. Sus capitales sociales la han acercado a agentes e instituciones fundamentales para el campo, como Casa de las Américas. Su producción literaria, por su parte, despliega y reproduce el *ethos* imperante. Desde allí, Randall elaborará discursos que se volverán centrales en las discusiones tanto teóricas, como políticas del periodo. Sus textos serán leídos y discutidos en distintas latitudes y décadas a lo largo de la historia. Resulta necesario señalar que su migración a Cuba, posterior radicalización y adquisición de nuevas formas de producción no fueron solamente una estrategia de posicionamiento en un campo geográficamente localizado y políticamente fijo, sino parte de un proceso histórico generalizado, particularmente entre artistas e intelectuales durante la época.

La obra de Randall dará un vuelco de mayor relevancia al dirigirse hacia la fotografía que, no obstante, la acercará más a las formas de producción simbólica del *ethos* revolucionario latinoamericano. No resulta raro, por otro lado, que su curiosidad fotográfica despertara paralelamente a su trabajo testimonial. En la literatura de testimonio, en este sentido, es común encontrar fotografías que respaldan, avalan, o simplemente ilustran o

amplían lo que el texto relata. En conjunto, imagen y texto se complementan para detentar un estatuto de verdad que pretende posicionarse como documento histórico en un espacio simbólico en el que se disputan narrativas políticas e históricas en torno al acontecer no sólo en la región, sino en el mundo. Las fotografías de Randall, en su vínculo con su obra testimonial, operan entonces como detentadoras de la verdad del *ethos* revolucionario latinoamericano y se articulan con los objetivos de la militancia internacionalista del periodo, entre los cuales, uno de los más relevantes fue su difusión a nivel internacional.

Para comprender las fotografías de Randall en su sentido formal se puede partir de una categorización en función de estos posicionamientos en distintos campos, sus vínculos con otros y las necesidades comunicativas a las que obedecen. Un elemento particular que resulta necesario resaltar en la obra de Randall es su capacidad de detonar diferentes significados dependiendo de su articulación con los medios donde se difunde y del momento donde se hace tal difusión, más allá de su relación directa con el periodo histórico en el que se produjo.

Se propone, a continuación, una caracterización de sus fotografías que obedece simultáneamente al periodo en el que fueron realizadas y, por otro lado, a los espacios de circulación y posibles significados detonados a partir de ellos. Cabe precisar que tanto las imágenes como sus significados se encuentran constreñidos dentro de lo que Pierre Bourdieu ha llamado “espacio de posibles”, un conjunto de condicionamientos históricos, pero también personales, que circunscriben las formas de producción simbólica dentro de aquello que resulta inteligible a su propio campo y a su contexto (Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* 1995, 348).

La obra fotográfica de Randall podría dividirse, temporalmente, en tres etapas. La primera, evidentemente, sería aquella realizada en Cuba. Estas imágenes obedecen a un claro periodo de aprendizaje. Gran parte de las series en las hojas de contacto pueden ser comprendidas como búsquedas o ensayos de luz y forma. Se encuentran hojas de contacto sobre y subexpuestas, algunas ilegibles. Se pueden localizar también imágenes de objetos, como muñecas, puertas, ventanas, o automóviles, entre otros, que capturaron la atención de la fotógrafa. Estas imágenes conviven en las hojas de contacto con otras que cubren eventos, entrevistas y marchas o manifestaciones públicas, sin dejar de lado las múltiples capturas a infancias, en distintas poses y escenarios y la abrumadora cantidad de mujeres, también en todo tipo de contextos.

Del mismo modo que se vinculó con el grupo hegemónico dentro del campo literario desde su llegada a Cuba, Randall se acercó al espacio más hegemónico dentro del campo para aprender el oficio. Su maestro, Ramón Martínez Grandal, era entonces uno de los mayores exponentes de la segunda generación de fotoperiodismo cubano. A diferencia de las lógicas en la mayor parte del mundo, el grupo hegemónico en torno al campo artístico en la isla no mantuvo vínculos cercanos con el mercado, sino con el campo de poder, es decir el poder estatal detentado por el gobierno cubano.

En este sentido, el campo fotográfico estuvo representado casi en su totalidad por el gremio fotoperiodista que, siguiendo las lógicas bipolares de la Guerra Fría cultural, se distanció de las formas de expresión más abstractas para dar paso a lo documental. Con el apoyo de las instituciones culturales de la isla, los fotógrafos cubanos difundieron por el mundo el recién gestado *ethos* revolucionario latinoamericano y, junto con el testimonio

literario, las fotografías cubanas acapararon los medios nacionales e internacionales en su gesta por difundir la lucha política latinoamericana.

Aunque los capitales sociales de Margaret Randall la llevaron al espacio central de aquel campo, sus imágenes no parecen reproducir por completo el estilo de aquella generación. Si bien entre sus hojas de contacto se localizan imágenes de banderas y multitudes en manifestación, la mayoría de las fotografías que capturó en aquel periodo parecen no contener una carga política evidente. La razón de ello puede estar relacionada con el espacio de circulación de su obra en el periodo. Aunque Randall señala que sus fotografías circularon en algunas revistas de la isla (Randall, Entrevista a Margaret Randall en Albuquerque, NM 2018), no se tienen hasta ahora registros de su distribución en Cuba.

Al no tener un fin preestablecido, la intencionalidad de sus fotografías puede haber gozado de cierta libertad creativa que la llevara a conjugar sus intereses políticos con sus búsquedas personales, puramente formales. En este sentido, sus fotografías revelan una autenticidad muy vinculada con aquel estilo ambiguo de la autora que, desde lo literario, tomó distancia de las posturas binarias más rígidas en el momento.

Comienzan a dibujarse, por otro lado, elementos particulares que caracterizan su estilo fotográfico. Se pueden localizar, como se revisó en capítulos anteriores, largas secuencias fotográficas a infancias, mujeres en entrevista desde distintos ángulos, retratos en primeros y primerísimos primeros planos que se entremezclan con imágenes de mujeres trabajando, o simplemente posando para la cámara. Se deja ver un estilo compositivo en ciernes caracterizado por retratos en ángulos contrapicados y capturas en plena charla que, en periodos posteriores, abundarán en su obra. No obstante, el elemento más recurrente en su obra será su atención puesta en las mujeres.

Una segunda etapa será la de su obra producida en Nicaragua. Ésta, a diferencia de la primera, refleja mayor experiencia en el proceso de captura y una atención menos dispersa hacia sus intereses fotográficos, que se dirigen claramente hacia lo político. En Nicaragua, Randall no se vinculó con un campo fotográfico hegemónico en el país. A diferencia de lo sucedido en Cuba, allí no se consolidó como tal un campo fotográfico sólido a nivel nacional. Aunque el proceso revolucionario nicaragüense fue ampliamente fotografiado, la mayoría de las imágenes fueron capturadas por fotógrafos extranjeros que viajaron al país para documentar el triunfo sandinista y posteriormente la guerra del ejército de la *Contra*. En la difusión del *ethos* revolucionario latinoamericano, consolidado y ampliamente conocido a través del sandinismo, el papel del gobierno nicaragüense se dirigió más hacia la formación de relaciones internacionales que colaboraran con publicaciones y apoyo para el país.

Margaret Randall, sin embargo, fungió como un agente relevante en la difusión del *ethos* desde dentro. A pesar de su calidad como extranjera, fue contratada por el Ministerio de Cultura sandinista para que, con recursos nacionales, produjera testimonios acompañados de fotografías que serían difundidos tanto dentro, como fuera del país. En este sentido, su vínculo con el campo de poder, ahora nicaragüense, resulta directamente relacionado con su producción fotográfica, aunque su estilo, que refleja de manera más límpida los cánones y arquetipos del fotoperiodismo latinoamericano, abreve más bien de periodismo internacional.

El hecho de que gran parte de las imágenes producidas por Randall en Nicaragua obedecieran al encargo de la elaboración del libro *Todas estamos despiertas*, por parte del Ministerio de Cultura detona en ellas una serie de significados que las sujetan a

interpretaciones menos equívocas sobre su intencionalidad y circulación y, a la vez, las vinculan directamente con otra forma de producción simbólica, la del testimonio literario.

Las imágenes que Randall capturó en Nicaragua se distinguen sin mucho esfuerzo de aquellos primeros ejercicios cubanos. Las hojas de contactos, más uniformes en cuanto a sus temáticas y estilo, develan una narrativa bien construida sobre el reciente triunfo sandinista. La cantidad de imágenes producidas, junto con su homogeneidad temática han permitido localizar categorías, útiles para su interpretación y útiles también para encontrar los hilos conductores entre sus elementos compositivos y el repertorio visual y narrativo del *ethos* revolucionario latinoamericano.

Se han sugerido, en este trabajo, cuatro categorías que resultan protagónicas en esta etapa de producción fotográfica. La primera de ellas, en el orden en que se expuso en el trabajo, abarca las extensas imágenes de mujeres en entrevista. Lo primero que resalta a través de ellas es su evidente vínculo con el trabajo testimonial. Estas fotografías devienen documentos de un proceso de acercamiento y diálogo entre mujeres en la conformación de una narrativa histórica nacional que las integra de forma protagónica. Se articulan aquí de manera efectiva las necesidades comunicativas del naciente estado sandinista, que abreva del *ethos* revolucionario latinoamericano y, en este sentido, toma como estandarte la integración de cuadros femeninos en el proceso revolucionario y, por otro lado, la propuesta visual que Margaret Randall ha venido conformando y consolida en este periodo.

Randall no sólo hace a las mujeres protagonistas, tanto de su obra escrita, como de sus fotografías, sino que desarrolla un lenguaje visual que trastoca las formas tradicionales de su representación. En el caso de las mujeres en entrevista, la fotógrafa elige ángulos contrapicados en los que los cuerpos, normalmente sentados sobre sillas, mecedoras o

sillones, parecen agrandarse frente al espectador. Sin recato en sus gestos y movimientos, las entrevistadas son mostradas como sujetos activos cuya voz se hace presente a través de la imagen. Sus imágenes, engarzadas con las transcripciones de entrevistas que conforman el libro testimonial, narran las historias de mujeres religiosas, amas de casa o madres que encontraron en la lucha revolucionaria un lugar dónde expresar sus convicciones políticas y sociales y, de alguna manera, liberarse de la opresión familiar.

La segunda categoría abrevia también de esta propuesta visual personal, no obstante, reproduce de manera más directa el *ethos* revolucionario del periodo que ha tomado forma en Nicaragua. Las mujeres que portan uniformes de guerrilleras son un elemento constante en la obra fotográfica de Margaret Randall. Tanto en entrevista, como durante un entrenamiento, o conviviendo con sus compañeras, las “compas de verde olivo”, como Randall las ha bautizado en su libro, devienen llamativos personajes en las numerosas imágenes capturadas por la fotógrafa. Éstas contienen elementos inequívocos del repertorio del *ethos* revolucionario que empezó a construirse en la década de los sesenta. Kepis, uniformes militares, estrellas, boinas, armas cortas y largas y botas se adhieren a cuerpos femeninos y se articulan con las ya características formas compositivas de la fotógrafa.

A pesar de su cercanía con las imágenes del periodo, que buscaban mostrar a las mujeres como activas y alegres participantes de la revolución de su pueblo, las fotografías de Randall toman cierta distancia. Aunque mantienen vínculos visuales con la retórica militar que dio sentido a las narrativas revolucionarias latinoamericanas en aquel momento, en conjunto con sus testimonios, las imágenes de Randall, más allá de mostrar la belleza física de *las compas* de verde olivo, reflejan la complejidad de un periodo en el que, por voluntad o por las fuerzas de sus condicionamientos sociales, las mujeres se convirtieron en

agentes activos de un proceso revolucionario que, no sin violencia y contradicciones, las arrastró en el devenir de la historia universal.

En los testimonios, Randall expone las experiencias de jóvenes, casi niñas, que dejaron su infancia en los campos de entrenamiento, o en la clandestinidad de la montaña; Las fotografías, en su articulación con el texto, dejan ver aquella amalgama entre vulnerabilidad y valentía que confecciona a las mujeres que han sido retratadas al mismo tiempo que reflexionan, en algunos casos por primera vez, sobre su experiencia como mujeres militares en un proceso revolucionario.

En un esquema visual distinto, pero también con fuertes vínculos con el *ethos* imperante, Randall retrata a mujeres trabajadoras. Aunque el libro no contiene un capítulo especialmente enfocado en las trabajadoras, se han integrado por lo menos ocho imágenes que hacen referencia a mujeres en sus espacios de trabajo, ya sea el mercado, el campo, o la construcción. En sus hojas de contacto, aunque en menor cantidad que el resto de las categorías, aparecen múltiples series dedicadas a este tema. En las fincas de café, como costureras en un taller, u obreras en construcción, representa de forma casi literal la integración de las mujeres al mercado laboral. Las fotografías de fábricas, talleres y campos de cultivo en las que las mujeres aparecen ocupando los espacios tradicionalmente ocupados por los hombres no fueron raras en el periodo. Aunque Randall imprime, de nuevo, su particular perspectiva, ésta no resulta tan evidente como en otros casos.

Probablemente por la complicada inserción de las mujeres en la desgastada economía nicaragüense, por haber tenido poco control sobre el proceso de captura, o por tener poca familiaridad con este tipo de imágenes, las fotografías parecen seguir una

fórmula ya establecida. Su tenue mirada sólo se hace presente en su atención a las madres que forman parte de estos escenarios.

La cuarta y última categoría ofrecida para su interpretación corresponde a las mujeres madres. Si bien el tema tiene relación cercana con el *ethos* del periodo, es posible que ésta sea también la más cercana a los intereses personales de Margaret Randall. Desde su temprana maternidad en Estados Unidos y los inicios de sus cuestionamientos feministas, Randall llevó consigo la defensa de la maternidad sin renuncias y, tras su radicalización política, la defendió como la potencia política que movilizó, desde su perspectiva, a las mujeres latinoamericanas. Desde sus primeras búsquedas fotográficas en Cuba, la maternidad fue un tema recurrente para la autora. Tanto amigas cercanas, como entrevistadas, o mujeres retratadas en la calle, llamaron la atención de la autora acaparando una buena parte de sus hojas de contacto. Este tema, por otro lado, empató exitosamente con los intereses comunicativos del *ethos* latinoamericano para el que el papel de las mujeres como madres resultaba fundamental, por lo menos en términos simbólicos.

Las temáticas generales que delinear las fotografías que Randall hizo en Nicaragua empatan en general con las estructuras de las que se valió el *ethos* revolucionario para representar a las mujeres. Más allá de un repertorio visual bien establecido, las representaciones de los procesos revolucionarios de las últimas décadas del siglo colocaron a las mujeres en sitios específicos de sus narrativas, tanto visuales, como periodísticas y literarias. En este sentido, el arquetipo de la mujer guerrillera, ampliamente socorrido, se articuló con el de la madre y la trabajadora para dar lugar a un relato en el que las mujeres aparecieron como activas participantes en las fuerzas militares que derrocaron dictaduras y gobiernos tiránicos y, a su vez, como obreras que construyeron el nuevo sistema social; o

madres que engendraron el futuro de aquellos países. No obstante, en estos arquetipos no hubo espacio para la complejidad, ni para las contradicciones entre roles sociales que no sólo chocan entre sí, sino que se encontraron de frente con una historia de opresiones, violencias y discriminación y con los que una revolución no podría barrer de la noche a la mañana.

A diferencia de aquellas emblemáticas imágenes, ya revisadas, de mujeres incorporadas a la marcha de la historia, las fotografías de Randall en Nicaragua no pueden leerse separadas del trabajo de testimonio que les dio lugar. Las categorías que se han señalado para su interpretación resultan paralelas a las que el mismo libro *Todas estamos despiertas* construye en su narrativa sobre las mujeres en la insurrección nicaragüense.

Si bien cumple cabalmente con la agenda sandinsita y, por consiguiente, con la del *ethos* revolucionario, la obra fotográfica de Margaret Randall trasciende ambos parámetros. Las fotografías, desde su génesis, no han sido creadas para dar un mensaje por sí mismas, sino en su articulación con el trabajo testimonial que enlaza, a múltiples voces, las experiencias de las mujeres por lo que, en este sentido, complejiza aquello que visualmente se expresa. Margaret Randall construye con ellas una narrativa histórica en la que las fotografías operan como testimonio visual no de un proceso histórico, sino de un grupo de mujeres que se insertaron en ese proceso y transformaron su propia realidad, tanto personal, como política. Randall vuelve así a las premisas básicas tanto de las luchas civiles estadounidenses, como de la nueva izquierda latinoamericana pues es en estos relatos y a través de las experiencias de las mujeres donde se hace más presente la premisa “lo personal es político”.

Ahora bien, su colocación en el campo de la producción simbólica será diferente al volver a su ciudad natal, Albuquerque N.M., después de veinticinco años. Aunque su etapa de residencia en Estados Unidos no ha sido parte de esta investigación, la reinterpretación de su obra fotográfica al incorporarse al campo del arte estadounidense resulta valiosa para comprender la maleabilidad de los significados en la expresión fotográfica y sus relaciones con el contexto en el que circulan. Margaret Randall volverá a su país de origen como activista en defensa de sus derechos de ciudadanía, negados por una enmienda macartista después residir en Cuba (Randall 2018).

Durante sus primeros años de vuelta, expuso su obra fotográfica en dos medios con difusión relativamente amplia: el libro *Women Brave in the Face of Danger.*, y la exposición fotográfica *Photographs by Margaret Randall: Image and Content in Differing Cultural Contexts*. Los dos trabajos abandonan por completo la amalgama fotografía-testimonio. El primero, vuelve a los orígenes literarios de Randall y presenta una conjunción entre poesía del continente (estadounidense y latinoamericana) y obra fotográfica. La exposición, y el catálogo derivado de ella será exclusivamente dedicado a la fotografía. Aunque ambos mantienen una temática vinculada con los procesos políticos del continente, sus narrativas ya no se encuentran delineadas por las necesidades comunicativas del *ethos* latinoamericano y, sobra decirlo, han salido también de los circuitos de circulación del éste.

El campo del arte estadounidense, más distante en términos fácticos del campo de poder, y de las luchas políticas concretas, ha posibilitado que Randall reinterprete su obra fotográfica bajo una nueva luz, fuera de los álgidos contextos políticos donde se produjo. Aunque realizó algunas fotografías, especialmente para la publicación de su libro *Women*

*Brave in the Face of Danger*, la mayor parte de estos trabajos se compone de fotografías tomadas durante sus años en el extranjero, particularmente en Cuba. En este sentido, resulta significativo que las fotografías elegidas para ser expuestas a públicos estadounidenses difieran ampliamente de las que se publicaron en Nicaragua.

De nuevo se presentan aquellas cuya carga política resulta subrepticia; parece que se han elegido, también, las imágenes mejor logradas tanto en técnica como en composición, dando prioridad, en esta ocasión, a la forma sobre el contenido. Los contextos específicos y los escenarios políticos y sociales que condicionaron las capturas se desvanecen para dar lugar a una narrativa general sobre sus experiencias en la región para, finalmente, dar lugar a un nuevo discurso fotográfico más vinculado con su experiencia personal.

Para este momento, su fotografía ha dejado de operar como testimonio de procesos históricos, o de sujetos dentro de él, para fungir como una herramienta que le permite gestionar y comunicar sus propias experiencias y reflexiones para relacionarlas con las de otras mujeres. Si bien el feminismo había orientado previamente su trabajo, ahora será la base que dé orden y delinee sus discursos visuales. En sus nuevas formas narrativas resultan protagónicas, de nuevo, madres, hijas, escritoras, mujeres vendedoras, o trabajadoras e incluso físico culturistas. Éstas, sin embargo, ya no se acompañan de discursos fijos, sino que se muestran abiertas a significados que rodean o, si se prefiere, trascienden lo político.

La trayectoria fotográfica de Margaret Randall es relativamente corta, pues dejó de hacer fotografía poco tiempo después de regresar a Estados Unidos. Sin embargo, su acervo, tanto en las hojas de contacto, como aquello publicado, ha trascendido las décadas como huella irrefutable de un quehacer, sobre todo, histórico. Prueba de ello es este trabajo.

Las innumerables fotografías a las que se tiene acceso se revelan como testimonio de una transición histórica que, a través de grandes ejemplos de tenacidad y lucha, ha posicionado a las mujeres como agentes centrales en la transformación de sus condicionamientos políticos, pero particularmente sociales. Las imágenes de Randall dejan ver la cotidianidad de aquellas mujeres que se abrieron brecha en un fragmento de la historia anteriormente destinado a los hombres. Sus fotografías desarticulan los arquetipos femeninos destinados para ellas en aquel espacio, para mostrar, a quien las mire, dimensiones múltiples y complejas de la experiencia femenina.

Son por otro lado, huella de un devenir artístico que transitó espacios geográficos y campos de producción con la plasticidad para adaptarse a las necesidades políticas del momento, pero también a sus propias urgencias de expresión en torno a las sensibilidades e intereses de la autora. Es, por último, huella de una relación de contigüidad, cercanía y complicidad entre mujeres —fotógrafa y fotografiadas— que colaboraron activa y conscientemente en la elaboración de un registro visual de carácter histórico para colocarlas como elementos centrales.

El análisis del acervo y producción fotográfica de Margaret Randall permiten reflexionar en general sobre la articulación entre la fotografía y otras formas de producción simbólica y la manera en la que estas conjugaciones delimitan, condicionan y son condicionadas por los espacios de circulación de las propias imágenes. Resulta indispensable, en este sentido, aprehender a la fotografía en su sentido global cuyos significados, si bien parten de su génesis o momento de producción, son extendidos y a la vez delimitados por los lenguajes y narrativas con los que se articulan.

Queda como cuestionamiento en el análisis de futuros acervos fotográficos dimensionar hasta dónde la significación de una imagen se configura en torno a su momento de captura y en qué punto le afectan las narrativas con las que se hilvana, al circular en distintos espacios y momentos históricos. (Esto fue parte de la hipótesis que pudiste comprobar como su quehacer fotográfico hay que señalarlo)

Finalmente, es importante considerar el papel de las fotografías en la conformación de narrativas históricas y, más específicamente, en la disputa por la apropiación de éstas. Las fotografías de Margaret Randall se insertaron en un periodo histórico en el que la comunicación visual a través de la fotografía resultó indispensable para difundir no solamente ideales y posicionamientos políticos, sino realidades sociales que escapaban a los medios hegemónicos de comunicación. La fotografía documental fungió como herramienta estratégica en la conformación de redes sociales que permitieran la supervivencia material de proyectos revolucionarios en regiones económicamente oprimidas. En este sentido, Margaret Randall podría considerarse un agente valioso en la comunicación, tanto desde el arte, como desde la literatura, del *ethos* revolucionario latinoamericano, pero también, y sobre todo, de la presencia de las mujeres en él.

Vale la pena, por último, retomar los objetivos planteados para esta tesis y reflexionar en torno a sus alcances. Se planteó, como primer objetivo, aprehender la forma en la que Margaret Randall hizo uso de sus capitales para posicionarse dentro del campo artístico en el que se desarrolló. A partir de ambos conceptos bourdieanos, esta tesis no sólo permitió comprender, como se expuso previamente, la operativización de sus capitales en función de un posicionamiento en el campo, sino también la complejidad de las lógicas de los campos en los que se insertó y su permeabilidad con otros, particularmente, con el

campo de poder. A la vez, permitió profundizar en torno a la propia trayectoria de la autora para aprehenderla más allá de sus rasgos anecdóticos o meramente biográficos, sino como insertos dentro de procesos históricos particulares a la región dónde se desarrolló.

Uno de los objetivos fundamentales para esta tesis fue, por otro lado, identificar los vínculos que relacionan, si es que existen, las formas de representación fotográfica en la obra de Randall con sus posicionamientos políticos, pues estos últimos resultan indispensables para comprender su trayectoria biográfica. El concepto de *ethos*, particularmente de *ethos* revolucionario latinoamericano hizo posible un acercamiento a las fotografías de Randall desde una mirada, si no política por completo, localizada geográfica y espacialmente en un contexto particularmente politizado. Al conocer las formas de representación específicas que tomó la producción fotográfica del periodo a través repertorios y arquetipos particulares, fue posible relacionar las fotografías de Randall con el contexto donde se produjeron y comprender los significados políticos detrás de muchas de sus imágenes. En este sentido, conocer estos elementos resultó particularmente relevante para identificar la forma en que su obra se relaciona, a la vez, con las mujeres y con el feminismo del periodo.

El repertorio visual del *ethos* revolucionario latinoamericano estuvo particularmente centrado en la participación política de nuevos sujetos sociales y, en ese sentido, las mujeres formaron parte protagónica de las imágenes en la región. Con esto como premisa, fue posible localizar históricamente el interés político de Randall en las mujeres, pero también identificar aquellos elementos en su obra de Randall que se correspondieron con el *ethos* y aquellos vinculados con su propia biografía.

El último objetivo planteado por esta investigación fue posiblemente el que presentó mayores dificultades pues sale de los límites del análisis histórico y visual. Se trataba de indagar sobre la forma en la que la obra literaria de Margaret Randall se relacionó con su obra fotográfica. Si bien no se realizó un análisis lingüístico ni literario a profundidad, pues rebasaría el tiempo y las posibilidades de este trabajo, fue posible un acercamiento a su producción literaria que permitió, por un lado, comprender el vínculo de éste con sus posicionamientos en espacios específicos del campo artístico, pero también político. Por otro lado, un acercamiento a su obra testimonial hizo posible establecer vínculos cercanos y bien delineados entre ésta y sus fotografías. De este modo se consiguió localizar un lenguaje paralelo o compartido entre ambas formas de producción simbólica que resultaron, en un periodo específico de su creación y difusión, interdependientes.

Finalmente, puede afirmarse sin temor que la hipótesis planteada por este trabajo fue comprobada con éxito. La obra fotográfica de Margaret Randall, se ha evidenciado, estuvo fuertemente moldeada, no solamente en su composición y formas de representación, sino también en sus interpretaciones, por los escenarios histórico políticos en los que se vio envuelta, particularmente a partir de sus propios posicionamientos en la militancia de la oleada revolucionaria latinoamericana.

Además de los objetivos propuestos, el trabajo ha conseguido una comprensión de las fotografías de Randall en su dimensión temporal. La aprehensión de éstas a partir de etapas específicas, tanto vinculadas con su aprendizaje, como con sus compromisos y trayectoria política, han permitido desentrañar sus formas compositivas, encuadres, temas, estilos en estrecho vínculo con sus sujetos y sujetas de estudio y relacionarlas con espacios de difusión considerados *a priori*. En este sentido, se ha conseguido también entender la

relación entre su práctica artística y el campo donde ésta se produjo. La revisión de fotógrafos y fotoperiodistas que fungieron como referentes visuales en el periodo —por ejemplo, Pedro Valtierra, o Susan Meiselas— hizo posible profundizar en torno a sus vínculos estéticos y compositivos con las corrientes fotográficas del periodo, además de entender sus distancias y sus características más personales.

Por último, el trabajo de reflexión en torno a su obra, y a su biografía ha hecho posible dimensionar el papel de Margaret Randall como agente clave en la difusión del *ethos* revolucionario latinoamericano en la región. Su trabajo, tanto literario, como fotográfico, ha trascendido el paso del tiempo por fungir como documento que, en su momento, atestiguó procesos velados o abiertamente negados en los países más desarrollados adhiriéndose, de ese modo, al de muchos otros jóvenes europeos y estadounidenses cuya labor política se centró en la comunicación visual y escrita de realidades cotidianamente veladas en sus contextos.

Bajo nuevas luces políticas e históricas, la obra de Randall se revela en la actualidad como un testimonio directo de la mirada de una mujer sobre los tránsitos políticos y personales de otras mujeres cuyas biografías fueron atravesadas por la oleada revolucionaria de Latinoamérica.

Queda, para futuras reflexiones, la ampliación de la investigación hacia otras actrices indispensables en estos procesos comunicativos y, en este sentido, la posibilidad de extender el análisis hacia la experiencia de las mujeres como productoras simbólicas en su vinculación con los procesos revolucionarios de la región. Ello con el objetivo de comprender en su especificidad y conforme a sus condicionamientos de género y capitales,

las formas en las que las mujeres se representan unas a otras y, por otro lado, se relacionan con los procesos histórico-políticos y culturales de sus contextos.

## FUENTES CONSULTADAS

### ARCHIVOS CONSULTADOS

Margaret Randall, *Margaret Randall's Photograph Collection*, Box 20-21, Center for Southwest Research, Universidad de Nuevo México.

Margaret Randall, *Centro Mexicano de Fotografía*, Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Archivo Documental del II Coloquio Latinoamericano de fotografía, Centro de la Imagen

### BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Sol. "Tutela estatal y nuevas tendencias. 1950-1960. Discurso visual." *Discurso visual. Revista de artes visuales*, octubre-diciembre 2003.

Armijo Canto, Natalia. "'¡Ay Nicaragua, Nicaragüita!' Testimonios sonoros de la guerra, la posguerra y la crisis de gobernabilidad." En *Guerra y posguerra en Centroamérica*, de Natalia Armijo Canto y Mónica Toussaint, 231-265. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2020.

Baltodano, Mónica. *Memorias de la lucha sandinista. Tomo 3: El camino a la unidad y al triunfo: Chinandega, Frente Sur, Masaya y la toma del Búnker*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana, 2011.

Belli, Gioconda. *El país bajo mi piel*. Barcelona: Seix Barral, 2013.

Berger Gluck, Sherna. "Has feminist oral history lost its radical/subversive edge?" *Oral History*, 2011: 63-72.

Berger, John. "Susan Meiselas Nicaragua." *Aperture no.193*, 2008: 24-31.

Berthier, Nancy, Rafael Rodríguez Tranche, y Vicente Sánchez-Biosca. "Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil (1937-1938)." *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 2012: 1-22.

Beverly, John. "El testimonio en la encrucijada." *Revista Iberoamericana* 59, 1993: 485-495.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1987: 7-16.

- Borge, Tomás. *Los primeros pasos: La Revolución Popular Sandinista*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, S.A., 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cardenal, Ernesto. *La revolución perdida. Memorias III*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cardenal, Ernesto, Michael T. Martin, y Jeffrey Franks. "On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture." *Latin American Perspectives* vol. 6, no.2, 1989: 124-133.
- Carr, Robert, Rodríguez Ileana, y John Beverly. "Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992: 75-96.
- Castillo Troncoso, Alberto. *Ensayo sobre el movimiento estudiantil del 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*. México: UNAM/Instituto Mora, 2012.
- Chávez Mancilla, Ángel. "La representación de la mujer en la revista Cultura Soviética, 1944-1954." *tesis para obtener el grado de maestría en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)*, 2020.
- Crunden, Robert Morse. *Introducción a la historia de la cultura norteamericana*. Bogotá: El Ancora, 1994.
- Debroise, Oliver, y Cuauhtémoc Medina. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986.
- Engels, Federico. "Carta a Heinz Starkenburg." 25 de enero de 1894.
- . *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- Enslin, Ted. *El Corno Emplumado*, 17, 1966: 166-167.
- Evans, Sara. *Personal Politics. The Root of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*. Nueva York: Random House, 1979.
- Everhart museum, *Photographs by Margaret Randall: Image and Content in Differing Cultural Contexts*. (Catálogo de Exposición).

- Fernández Cristileb, Paulina. *La clase obrera en la historia de México. El sexenio de Tlatelolco*. México: Siglo XXI, 1985.
- Ferrero Blanco, María Dolores. *La Nicaragua de los Somoza: 1936-1979*. Huelva: Universidad de Huelva, 2010.
- Field, Les W. "Constructing Local Identities in a Revolutionary Nation: The Cultural Politics of the Artisan Class in Nicaragua, 1979-90." *American Ethnologist* Vol.22 no.4, 1995: 786-806.
- Flusser, Vilèm. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Fornet, Jorge. *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas, 2013.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1983.
- Fuente Adrián, David. *La disputa de "La ruptura" con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*. México: Instituto Mora, 2019.
- Gallego Cuiñas, Ana. "Narrativamexicana.zip." *Litoral*, 2011: 234-247.
- Gill, Eve. "Margaret Randall y el lenguaje del dolor." *La Jornada Semanal*, 17 de junio de 2018: 8-10.
- Giménez Armenta, Pilar. "El decenio de Naciones Unidas para el Avance de las Mujeres (1975-1985)." *Mar Oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano* no.21, 2007: 53-68.
- Goldman, Shifra M. *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENDIAP)/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA)/ Centro Nacional de las Artes (CNA), 2008.
- Gombrich, Ernesto. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Hong Kong: Debate, 1998.
- Guerra Villaboy, Sergio. *Historia de la Revolución Cubana*. Tafalla: Txalparta, 2009.
- Harris, Jonathan. "Capítulo 1. Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960." En *La modernidad a debate: El arte desde los 40*, de Paul Wood, 7-80. Madrid: Akal/The Open University, 1999.
- Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México, 1982.

- Ibargüen Silva, Gabriela. *Texto, contexto e índices de El Corno Emplumado (1962-1968)*. San Luis Potosí: tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis A.C., 2017.
- Jurado Azuara, Grecia. “‘Contra fotos y palabras’. Las mujeres sandinistas en la mirada de Margaret Randall. Fotografía e historia oral en Nicaragua.” *Revista Cambios y Permanencias*, 2021: 1438-1461.
- Kampwirth, Karen. *Women & Guerilla Movements. Nicaragua, El Salvador, Chiapas, Cuba*. Pennsylvania : Penn State University Press, 2002.
- Kossov, Boris. *Fotografía e historia* . Buenos Aires: Biblioteca de la mirada, 2001.
- Krujtit, Dirk. *Guerrilla: Guerra y paz en Centroamérica* . Guatemala: F&G Editores, 2009.
- Langford, Michael. *La fotografía paso a paso. Un curso completo* . Madrid : Hermann Blume Ediciones, 1988.
- Lozano, Lucrecia. *De Sandino al triunfo de la revolución*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Maier, Elizabeth. *Las sandinistas* . México: Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1985.
- Manzano, Valeria. “Fraternalmente americanos: el Movimiento Nueva Solidaridad y la emergencia de una contracultura en la década de 1960.” *Iberoamericana*, 2017: 115-138.
- Martí Puig, Salvador. *Nicaragua (1979-1990) La revolución enredada*. Managua: 2012.
- Martín Álvarez, Alberto, y Eduardo Rey Tristán. “La oleada revolucionaria latinoamericana contemporánea, 1959-1996. Definición, caracterización y algunas claves para su análisis.” *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, 2012, no.9: 1-36.
- Marx, Karl. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. Buenos Aires: Cártago, 1956.
- Michel, Andree. *El feminismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Monroy Nasr, Rebeca. *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a finales del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- Montoya, Rosario. “Socialist Scenarios, Power and State Formation in Sandinista Nicaragua.” *American Ethnologist, Volume 34, Number 1*, 2007: 71-90.
- Morales Flores, Mónica. “Rosa María e Idalia. La construcción visual de la mujer guerrillera.” *Latinoamérica. Reivsta de Estudios Latinoamericanos no.63*, 2016: 65-92.
- Morell Othero, Gretel. “Fotografía Cubana, Absolut Revolution (1959-1969).” *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas 3*, 2010: 8-22.

- Moro, Diana. "Nicaragua y una ventana al mundo. La revista Ventana (1960-1963)." *Revista Ístmica no.23*, 2019: 43-52.
- Mraz, John. "Fotografía cubana: Contexto y significado." *La Jornada Semanal*, 24 de Julio de 1994: 34-40.
- Orduña Trujillo, Eva Leticia. "Coacciones y oportunidades de la globalización: el caso de la Nicaragua sandinista y sus relaciones con Estados Unidos". Ciudad de México: UNAM tesis para obtener el grado de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, 2004.
- Pérez Alvarado, José Raúl. "Ángeles Torrejón. Fotorreportera en Chiapas 1994", *tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio. *Historia del feminismo*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2012.
- Pirker, Kristina. "Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica." *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea, año 4, no.7*, diciembre 2017-mayo 2018: 120-140.
- Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 18, no. 36*, 1992: 23-47.
- . *Estos cantos habitados/ These living songs. Fifteen new Cuban Poets translated and with introduction and notes.*. La Habana: Sin Editorial, 1977.
- . *La mujer cubana ahora*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- . *Las mujeres*. México: Siglo XXI, 1970.
- . *Mujeres en la revolución. Entrevistas con Margaret Randall*. México: Siglo Veintiuno Editores sa, 1972.
- . *Nicaragua Libre*. Boston: Gritaré, 1985.
- . *Part of the Solution: Portrait of a Revolutionary*. Pennsylvania: New Directions Publishing Corporation, 1973.
- . *Photographs by Margaret Randall: Image and Content in Differing Cultural Contexts*. Scranton: Everhart Museum, 1988.
- Randall, Margaret. "Recordando El Corno Emplumado." *Revista Casa de las Américas*, 2015: 100-118.
- . *Testimonios*. San José: Alforja. Centro de Estudios de Participación Popular, 1983.
- . *Todas estamos despiertas: testimonios de la mujer nicaragüense hoy*. México: Siglo XXI, 1986.

- . *Women Brave in the Face of Danger*. Nueva York : The Crossing Press, 1985.
- Randall, Margaret, y Doris Tijerino. "*Somos millones...*": *La vida de Doris María, combatiente nicaragüense*. México: Extemporáneos, 1977.
- Randall, Margaret, y Sergio Mondragón. *El Corno Emplumado* 31, 1969.
- Reyna, José Luis, y Raúl Trejo Delarbre. *La clase obrera en la historia de México. De Adolfo Ruiz Cortínez a Adolfo López Mateos (1952-1964)*. México: Siglo XXI/ Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, 1988.
- Salvador, Álvaro. "México: panorama del siglo XX." *Litoral*, 2011: 10-14.
- Schaefer Rodríguez, Claudia. "Peace, Poetry, and Popular Culture: Ernesto Cardenal and the Nicaraguan Revolution." *Latin American Literary Review* vol. 13 no. 26, 1985: 7-18.
- Selejan, Ileana L. . "Pictures in Dispute: Documentary Photography in Sandinista Nicaragua." *Photographies*, 10:3, 2017: 283-302.
- Sougez, Marie-Luop. *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- Taus, Roger. *El Corno Emplumado*, 1966, no. 17: 169-171.
- Toussaint, Mónica. "La participación organizada de la mujer nicaragüense en la revolución sandinista." *Secuencia* 3 septiembre- diciembre, 1985: 144-157.
- Trisha Franzen. "Margaret Randall." In *Contemporary lesbian writers of the United States: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, edited by Sandra Pollack and Denise D. Knight, 472-32. Westport, CT: Greenwood Press, 1993; *Biography*, en [www.margaretrandall.org](http://www.margaretrandall.org); y <https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmul1pict000-663.xml#orig>
- Valtierra, Pedro. *Nicaragua, la Revolución Sandinista*. México: Grijalbo, 2019.
- Vanspanckeren, Kathryn. *La literatura de Estados Unidos en síntesis*. Washington D.C.: Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado, 2010.
- Woodfine, William. "Fifteen minutes of fame: Nicaragua's Sandinista Government." *Canadian Journal of Latin Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol.21 no.41, 1996: 123-137.
- Yúdice, George. "'Testimonio y concientización.'" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* no.36, 1992: 203-222.
- Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. México: Siglo XXI, 1999.

## ENTREVISTAS

Margaret Randall, Entrevista por Grecia Jurado, Ciudad de México, 25 de abril de 2018.

Margaret Randall, Entrevista por Grecia Jurado, Albuquerque, Nuevo México, 8 de diciembre de 2018.

Margaret Randall, Entrevista por Grecia Jurado, Albuquerque, Nuevo México, 10 de diciembre de 2018.

Randall, Margaret, entrevista de Floriano Martins. *Margaret Randall, la poesía y el Corno Emplumado*, 30 de Abril de 2016, en <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/04/floriano-martins-margaret-randall-la.html>

Randall, Margaret, entrevista de Christopher Schafenacker. *Inaugural Interview: Margaret Randall*, 27 de marzo de 2015, en Spaces in Translation: Monthly interviews by Christopher Schafenacker, <https://drunkenboatblog.wordpress.com/2015/03/27/spaces-in-translation-monthly-interviews-by-christopher-schafenacker/>

Valtierra, Pedro, entrevista de Mónica Morales Flores. *Entrevista a Pedro Valtierra* (30 de Septiembre de 2011), en Morales Flores, Mónica. “Rosa María e Idalia. La construcción visual de la mujer guerrillera.” *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* no.63, 2016: 65-92.

## Índice de imágenes

Imagen 1. Margaret Randall "The Joining of the Sign", El Corno Emplumado 1, 1962. ....	50
Imagen 2. Margaret Randall. "Titles" El Corno Emplumado 30, 1969.....	51
Imagen 3. Margaret Randall, "Unside", El Corno Emplumado 15, 1965. ....	52
Imagen 4. El Corno Emplumado 17. Enero de 1966 <a href="https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/52">https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/52</a> .....	65
Imagen 5. 1 Grupo Mira, 1968, en Gráfica del 68. Imágenes rotundas, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM. ....	68
Imagen 6. El Corno Emplumado 31 <a href="https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66">https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66</a> .....	71
Imagen 7. El Corno Emplumado 32 <a href="https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66">https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/66</a> .....	72
Imagen 8. Alicia Alonso. Mayra Álvarez Martínez. Mujeres en la Revolución, Siglo XXI Editores, 1972.....	93
Imagen 9. Mayra Álvarez Martínez. Mujeres en la Revolución. Siglo XXI Editores. 1972	95
Imagen 10. Mayra Álvarez Martínez. Mujeres en la Revolución. Siglo XXI Editores. 1972 .....	95
Imagen 11. Alberto Korda, Retrato de Nidia Ríos ca.1956, VEGAP, Madrid, 2015. ....	112
Imagen 12. Alberto Korda, Guerrillero Heroico, 1959. ....	117
Imagen 13. Ilustración del Che Guevara. Versión de Fitzpartick .....	118
Imagen 14. Che Guevara en la Plaza de la Revolución de la Habana.....	119
Imagen 15. Alberto Korda, El Quijote de la farola, 1959, <a href="https://www.albertokorda.photo/">https://www.albertokorda.photo/</a> .....	120
Imagen 16. Raúl Corrales. Sombreritos. 1960. <a href="http://www.couturiergallery.com/Corrales.html">http://www.couturiergallery.com/Corrales.html</a> .....	121
Imagen 17. Raúl Corrales. El sueño. 1959. <a href="http://www.couturiergallery.com/Corrales.html">http://www.couturiergallery.com/Corrales.html</a> .....	122
Imagen 18. Osvaldo Salas. Fidel Castro. 1964.....	123
Imagen 19. Osvaldo Salas. Abuelo y nieto. 1965.....	123
Imagen 20. Mario García Joya. Somos cubanos. 1959 .....	124
Imagen 21. Mario García Joya. En la plaza. 1962.....	125
Imagen 22. Ramón Martínez Grandal. 1986 .....	131
Imagen 23. Margaret Randall. Girl with Shoes. 1978 .....	135
Imagen 24. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980 .....	138
Imagen 25. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980. Fragmento...	138
Imagen 26. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1978. ....	140
Imagen 27. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980. ....	142
Imagen 28. Kati Horna. Tres niños delante de un palacio convertido en escuela. 1937... 144	144
Imagen 29. Ángeles Torrejón. Niños tojolabales de ocho a diez años cuidando durante todo el día a sus hermanitos. 1994.....	145
Imagen 30.. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980 .....	147
Imagen 31. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1969-1980. ....	149
Imagen 32. Margaret Randall. Workers, Factory and Agriculture. 1969-1980.....	151

Imagen 33. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1960-1980. ....	152
Imagen 34. Margaret Randall. Center for Southwest Research, 1979 .....	154
Imagen 35. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980 .....	156
Imagen 36. Margaret Randall. www.margaretrandall.org.....	156
Imagen 37. Margaret Randall. Center for Southwest Research 1969-1980 .....	157
Imagen 38. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1969-1980 .....	160
Imagen 39. Margaret Randall. "La pobreza y insalubridad son observables en todas partes." Somos millones... página 30.....	175
Imagen 40. Margaret Randall, "Después de veintinueve días de huelga de hambre y una movilización a nivel nacional, Doris Tijerino es puesta en libertad" en Somos Millones... página 61 .....	176
Imagen 41. Margaret Randall. "Nota periodística que hace referencia a Doris Tijerino", en Somos millones... página 154.....	176
Imagen 42. Alejandro Aróstegui, Paisaje con 7 objetos. 1935.....	203
Imagen 43. Margaret Randall-. Center for Southwest Research. 1981 .....	205
Imagen 44. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	207
Imagen 45. Margaret Randal. www.margaretrandall.org. 1980-1984.....	208
Imagen 46. Margaret Randal. Center for Southwest Research. 1979.....	209
Imagen 47. Margaret Randall. www.margaretrandall.org. 1979 .....	211
Imagen 48. Ana Guillén, El Castillo, 1962.....	216
Imagen 49. Mario Tapia, Amonestación del Papa en Nicaragua, 1983, en La Revolución Perdida, 2005 .....	219
Imagen 50. Claudia Gordillo. Centro histórico de Managua, 1980.....	228
Imagen 51. Claudia Gordillo. Catedral de Managua, 1981.....	229
Imagen 52. Susan Meiselas. Magnum Photo. 1979.....	232
Imagen 53. Susan Meiselas. Magnum Photo. Nicaragua, 1979. ....	233
Imagen 54. Martha Zarak en Unomásuno, 20 de septiembre de 1978 .....	235
Imagen 55. Pedro Valtierra. Nicaragua. 1979 .....	237
Imagen 56. Pedro Valtierra. Nicaragua. 1980. ....	239
Imagen 57. Margaret Randall. "Mujer campesina". Todas estamos despiertas, 1981 .....	249
Imagen 58. Margaret Randall. "Nora Astorga". Todas estamos despiertas, 1981 .....	250
Imagen 59. Margaret Randall. "En el centro, Ángela. Justo a su derecha, Nila Mendiola". Todas estamos despiertas, 1981.....	251
Imagen 60. Margaret Randall. "Daisy Zamora". Todas estamos despiertas. 1981 .....	252
Imagen 61. Margaret Randall. "Joven militar". Todas estamos despiertas. 1981 .....	253
Imagen 62. Margaret Randall. "Hermana Marta". Todas estamos despiertas. 1981 .....	254
Imagen 63. Margaret Randall. "Dorothea Wilson en la guerrilla". Todas estamos despiertas. 1981 .....	255
Imagen 64. Margaret Randall. "Así se empezaba a ser mujer en Nicaragua". Todas estamos despiertas. 1981 .....	256
Imagen 65. Margaret Randall. "Dorothea Wilson, Monja". Todas estamos despiertas. 1981 .....	257
Imagen 66. Margaret Randall. "Gladys Báez". Todas estamos despiertas, 1981 .....	258

Imagen 67. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	261
Imagen 68. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	263
Imagen 69. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	264
Imagen 70. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	266
Imagen 71. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	268
Imagen 72. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1980-1984 .....	269
Imagen 73. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1980-1984 .....	270
Imagen 74. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	272
Imagen 75. Margaret Randal. Center for Southwest Research. 1981.....	273
Imagen 76. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	274
Imagen 77. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	276
Imagen 78. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	277
Imagen 79. Margaret Randall. "Ana Julia Guido". Center for Southwest Research. 1980- 1984 .....	280
Imagen 80. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979-1984 .....	283
Imagen 81. Margaret Randall, Center for Southwest Research. 1979-1984 .....	284
Imagen 82. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979-1984 .....	285
Imagen 83. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	287
Imagen 84. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	288
Imagen 85. Margaret Randall. Todas estamos despiertas. 1981 .....	290
Imagen 86. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	291
Imagen 87. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979-1980 .....	292
Imagen 88. Margaret Randall. "Gun, Cross, Pen, Nail". www.margaretrandall.org, 1979- 1984 .....	295
Imagen 89. Margaret Randall. "Laughing Sandinista Soldier". www.margaretrandall.org. 1979-1984.....	296
Imagen 90. Margaret Randall. "Girl at Carlos Funeral". www.margaretrandall.org. 1979- 1985 .....	297
Imagen 91. Margaret Randall. "Naked at Militia". www.margaretrandall.org. 1979-1980	298
Imagen 92. Pedro Valtierra. 1980. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra .....	300
Imagen 93. Pedro Valtierra. Idalia. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra. 1980 .....	301
Imagen 94. Archivo Fotográfico Pedro Valtierra.....	301
Imagen 95. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	306
Imagen 96. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1992 .....	307
Imagen 97. Margaret Randall. "María Dora, Dora María". www.margaretrandall.org. 1992 .....	308
Imagen 98. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	309
Imagen 99. Margaret Randall. "Women Protesting". www.margaretrandall.org. 1980-1984 .....	310
Imagen 100. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	313
Imagen 101. "Luisa Amanda Espinoza", en <a href="https://social.politicaconciencia.org/@Elzenzontleguerrillero/103935966946965421">https://social.politicaconciencia.org/@Elzenzontleguerrillero/103935966946965421</a> .....	314

Imagen 102. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	314
Imagen 103. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	317
Imagen 104. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1979 .....	318
Imagen 105. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	320
Imagen 106. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	321
Imagen 107. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	322
Imagen 108. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	322
Imagen 109. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	323
Imagen 110. "La producción en serie se realiza mediante aparatos automáticos. Una fábrica de cigarros en Krasnodar". Cultura Soviética no.30, abril, 1947, p.9, en Chávez Mancilla, 2020 .....	326
Imagen 111. Margaret Randall. Center for Southwest Research. 1980-1984 .....	327
Imagen 112. "Olia Dudkina. Tronera de la fábrica de tractores de Stalingrado", Cultura Soviética, no.33, julio de 1947, p.35, en Chávez Mancilla, 2020 .....	328
Imagen 113. "Tonia Letnikova, tractorista." Cultura Soviética, no.33, julio de 1941, p. 31, en Chávez Mancilla, 2020 .....	329
Imagen 114. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	333
Imagen 115. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	338
Imagen 116. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	339
Imagen 117. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	340
Imagen 118. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	341
Imagen 119. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	342
Imagen 120. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	343
Imagen 121. Margaret Randall, Nicaragua Libre, 1985 .....	344
Imagen 122. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	345
Imagen 123. Margaret Randall, Nicaragua Libre. 1985 .....	346
Imagen 124. Margaret Randall. Nicaragua Libre. 1985 .....	347
Imagen 125. Margaret Randall. "Twins" junto con "Nightmare 12" de Diane di Prima. Women Brave in the Face of Danger. 1985 .....	350
Imagen 126. Margaret Randall. "Lorene has her Alec and Alce has her Lorene in Whashington's Yakima Valley" junto con "The Great Far Universal Mother" de Raquel Jodorowsky. Women Brave in the Face of Danger. 1985.....	351
Imagen 127 Margaret Randall. "In Mexico City's Alameda this statue is surrounded by busts of presidents and Aztec warriors. The inscription 'In spite of all... is written in French '", junto con "The Girl I call Alma" de Linda Gregg. . Women Brave in the Face of Danger. 1985.....	352
Imagen 128. Margaret Randall. "Lynn lifts weights at a gym in Berkeley, California", junto con "Rape Poem", de Marge Piercy. Women Brave in the Face of Danger. 1985 ...	353
Imagen 129. Margaret Randall. "Sister Martha Dorothea French, and so many others, was active in the Nicaraguan war of liberation. Here she holds little Doris María", junto con un texto escrito por la hermana Martha. . Women Brave in the Face of Danger. 1985 .....	354
Image 130. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988 .	357

Imagen 131. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988358  
Imagen 132. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988359  
Imagen 133. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Contexts. 1988360  
Imagen 134. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988.361  
Imagen 135. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988.362  
Imagen 136. Margaret Randal. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988..363  
Imagen 137. Margaret Randall. Image and Content in Differing Cultural Context. 1988.364