



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

IMÁGENES REVOLUCIONARIAS.

ZAPATA Y SANDINO INTERPRETADOS POR ARNOLD BELKIN,

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA**

JORGE ALEJANDRO CRUZ DOMÍNGUEZ,

ASESOR: DR. ENRIQUE CAMACHO NAVARRO.

Ciudad Universitaria enero 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

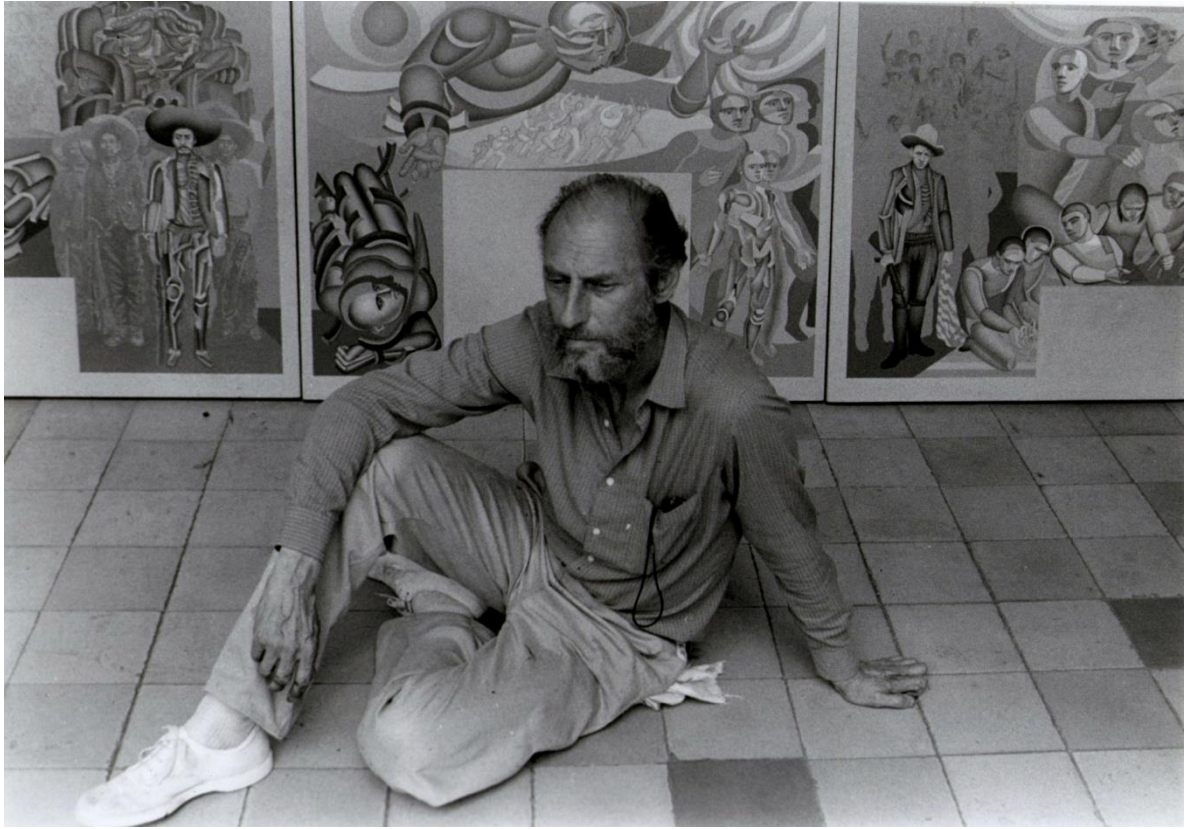


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



*Para María, Margarita y sobre todo,
para mi Madre. Por enseñarme que la
revolución es un acto cotidiano que
comienza en el hogar.*

“[...] llegas de donde nadie ha venido jamás
jinete de la luz sin estandarte
recopilado en antologías futuras
en episodios por siglos malheridos
traes la evocadora acústica de los mares
el eco de un relámpago que roe la tiniebla
traes un millón de abejas atadas al cuello
imitando los gestos de un espejo sonámbulo
traes en tu corazón un bosque azul
una semilla para ser repartida
una trinchera donde aguardan los olvidados de siempre.”

Mario Meléndez, El último guerrero (fragmento).

“Lo que van a oír no es Historia. Tampoco es cuento. No es el Rojo ni es el Negro. Es la verdad, como nosotros hemos querido entenderla. En la vida, no sólo hay que mostrar que las cosas son como son, también hay que soñarlas como queremos que sean. No piensen que hay una sola verdad, hay tantas como uno quiera, lo importante es creer con firmeza. Si uno pierde la creencia, las cosas desaparecen.”

“La Madre” en La noche del 25 de Daniel Martínez.

Índice

Agradecimientos.....	6
Introducción.	8
Capítulo 1. Una vida entre metáforas. Arnold Belkin su historia y su obra.....	18
1.1 La bitácora de Nicaragua. Arnold Belkin, la Revolución y el muralismo..	33
Capítulo 2. Emiliano Zapata: símbolo y mito revolucionario.....	47
2.1 Reconstrucción nacional e identitaria. La guerra discursiva sobre la imagen de un caudillo.....	56
Capítulo. 3 Augusto C. Sandino, estandarte antiimperialista.....	76
3.1 El rescate de Sandino.....	91
3.2 Triunfo sandinista y discurso visual.....	92
Capítulo 4. El lienzo de la historia: la construcción y la interpretación del mito.....	100
4.1 Aerosoles, bardas y acrílicos.....	109-
4.2 Prometeo desencadenado.....	114
Conclusiones.....	147
Apéndice.....	154
Bibliografía.....	158

Agradecimientos.

Cuando escribimos una investigación, los nombres aparecen a raudales, es impresionante la cantidad de personas que son partícipes de los sucesos que se narran en la historia y nosotros en nuestro quehacer, debemos anotarlos uno a uno con cuidado para no errar en su enumeración. De cierta manera, enlistamos y tecleamos los nombres y apellidos de manera mecánica sin reparar mucho en su presencia dentro del texto y somos conscientes de su existencia en el cuerpo del trabajo al ser relevantes para nuestra labor académica. Sin embargo, redactar una lista de nombres importantes a título personal es una labor pesada pues de una u otra manera es injusta ya que por error u omisión en ocasiones hay quienes quedan fuera de la numeralia. A pesar de todo aquí va una lista que aunque es breve, es extremadamente sincera.

En primer lugar quiero agradecer a la UNAM y a sus docentes pues sin su intervención en esta tumultuosa mente, simplemente no se hubieran escrito estas líneas. Entre esos académicos que han marcado mi quehacer como investigador y como persona, a quién debo gran parte de este trabajo, destaca el Doctor Enrique Camacho Navarro quien con su trabajo, pasión y amistad me ha enseñado a dar pasos firmes pero cautelosos para lograr buenos resultados en cualquier ámbito de la vida. Así mismo a la Muralista Patricia Quijano Ferrer más allá de agradecerle por colaborar en la apertura de un archivo muy valioso y querido para ella, le agradezco por su confianza y sabiduría, por su amistad y sobre todo por su paciencia a este espíritu en construcción. A mis sinodales, Doctores Ricardo Pérez Montfort, Héctor Guillermo Alfaro, Miguel Ángel Esquivel y a la Maestra Beatriz Torres Contreras pues gracias sus comentarios, apertura y conocimientos este trabajo y mi visión hacia proyectos a futuro se han enriquecido de manera exponencial. A los Maestros Gustavo Ogarrío, Illich Brito, Ishtar Cardona y al Licenciado Francisco Amezcua por su esmero como docentes y por sus enseñanzas sin las cuales mucho del trabajo vertido en los siguientes capítulos no existiría. Mención especial merecen el Ingeniero Raúl Sandoval y Julieta Sibaja Fuentes pues sin su ayuda y apoyo incondicional este camino se hubiera truncado, nunca terminaré de agradecerles por ser tan maravillosos y valiosos seres humanos.

A mis compañeros, colegas y amigos Fernando López, Araceli Ávila, Mirian Paredes, Aníbal García, Marijó Guerrero, Nayely Lara, Marco Sandoval, Rodrigo Medina, Mario Villanueva, Emanuel Zaragoza, Duan Estay, Blanca Mejía, Perla Valero por su amistad, compañía, apoyo y compromiso. De ustedes he aprendido que a pesar de los esporádicos y naturales conflictos humanos o académicos, los cuales inevitablemente surgen en algún momento, estos nunca han sido motivo de separación como personas ni como académicos y que es debido a esos vínculos que nuestra labor como seres humanos es más fuerte e importante para generar los cambios que se necesitan allá afuera. Gracias, los quiero a todos.

A mis grandes amigos y hermanos de otra sangre Jorge Rea, Rafael Fernández, Luis y Alejandro Guzmán, gracias muchachos por su fraternidad y apoyo en todo sentido.

Finalmente pero más importante, a mi familia a todos, a mi madre Rosa Domínguez, María Esqueda, Margarita Ávalos, Gabriela Domínguez, Sara Domínguez, Mariana Domínguez, Alejandra Domínguez, Gerardo Ávalos, Pedro Esqueda, Edgar Vargas, Daniel Vargas. A todos les agradezco por su amor, apoyo, valentía, coraje y dedicación hacia la vida, además, por ser el más importante motor de mi vida.

A todos, mil gracias.

Introducción

¿Cuál es la diferencia entre la publicidad ética y antiética? La publicidad antiética utiliza falsedades para engañar al público; en cambio, la publicidad ética utiliza la verdad para engañar al público.
Vilhjalmur Stefansson¹

Las imágenes de personajes históricos además de funcionar como testimonios de su existencia, proporcionan rutas de interpretación para el contexto personal y espacial en el que las representaciones fueron creadas; nos acercan a datos que no podemos encontrar en textos o documentos ya sea porque no existen o desaparecieron.

El estudio de las representaciones pictográficas no es sencillo pues como bien lo plantea Peter Burke “las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen.”² Por esta dificultad de lectura, el mismo autor nos advierte que algunas imágenes nos proporcionan un testimonio más fiable que otras no por el hecho de ser más realistas o por ser más cercanos a la realidad, sino porque gracias a su variedad los representados, sus autores y los mismos receptores plasman sus experiencias, intenciones y visiones de la realidad pues “todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor.”³

Bajo este orden de ideas, un sinnúmero de hechos en nuestra vida cotidiana ocupan las imágenes para lograr diferentes efectos: vender, comprar, identificar, ordenar, persuadir, ilustrar, adornar, reclamar y/o provocar emociones, entre otros motivos. La industria de la publicidad es principalmente la que se ha aprovechado del efecto que provocan estos determinados grupos de representaciones para generar respuestas positivas o negativas, dando como resultado ganancias o pérdidas según sea el efecto deseado. Las imágenes, por lo tanto, engloban todo un conjunto de ideas, concepciones, realidades y propósitos; su estudio ofrece una amplia gama de posibilidades pero al mismo tiempo representa un reto pues conjugan una serie de factores que dificultan su lectura.

¹ En Vilhjalmur Stefansson, *Discovery - the autobiography of Vilhjalmur Stefansson*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p.18

³ *ibid.*, p. 22.

Los diferentes momentos históricos por los que ha pasado América Latina han dejado multitud de elementos y evidencias del sentir social, las guerras civiles, las revoluciones, los conflictos económicos, los movimientos armados y los procesos de democratización de la región han dejado huellas en las calles, en las constituciones, en las sociedades y en los lienzos del imaginario colectivo. Así como se han escrito manifiestos y declaraciones por parte de dirigentes, también se han hecho poemas y loas a los próceres de las guerras de independencia, a la figura del “hombre nuevo” que trae luz y esperanza al pueblo oprimido; estatuas, monumentos y murales son mudos testigos de la adoración de una sociedad a sus héroes, idealizados tras la victoria o incluso tras la derrota pero siempre recordados en pie de lucha.

Los movimientos sociales generan todo un entramado de imágenes y propósitos que son encarnados en ocasiones por los principales dirigentes o por personajes que forman parte de la historia de un país. A lo largo de nuestra historia, los seres humanos hemos buscado un símbolo, un ícono que satisfactoriamente logre la cohesión dentro de nuestros grupos sociales, figuras emblemáticas que con el pasar del tiempo forman un escalafón lo suficientemente firme sobre el cual, la sociedad, la política y la cultura de los diferentes países que conforman el mundo logran asentarse para identificarse, agruparse y defender diversos ideales.

Para ejemplificar este punto podemos tomar el caso de José Martí personaje que a lo largo del tiempo se ha convertido en un canon esencial de la historia cubana pero esto no es gratuito pues, como lo menciona acertadamente Ottmar Ette no sólo mediante sus escritos revolucionarios su figura y esencia se ha ido construyendo, ello también se ha logrado gracias a “su caracterización y <<escenificación>> en fotografías, carteles u otros medios visuales”⁴. El mismo autor de la cita anterior señala que es debido a sus representaciones fotográficas que la recepción histórica de la obra martiana ha ejercido una gran influencia para su uso y aceptación incluso, para dar pauta a campañas propagandísticas.

Con esto, y centrándonos en el caso que interesa para nuestro estudio, Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino se encuentran en la misma situación pues ambos personajes

⁴ Ottmar Ette, “Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, en *José Martí 1895-1995. Literatura, política, filosofía, estética: 10º Coloquio Interdisciplinario de la Sección Latinoamericana del Instituto Central de la Universidad de Erlangen-Nürnberg*, Frankfurt, 1994, pp. 230-231.

históricos se han ido transformando hasta convertirse en símbolos y mitos cohesionadores de la historia nacional. Para el caso mexicano, tras la Revolución Mexicana la llegada al poder de la llamada “Familia Revolucionaria”⁵ la institucionalización política y cultural de este proceso logra forjar mitos patrios alrededor de personajes como Francisco Villa o Emiliano Zapata dotándolos de una parafernalia real o imaginada que le da vigencia y legitimidad tanto a movimientos sociales como a un Estado que los retoma a manera de “padre fundador”:

Como símbolo de unidad nacional, los ancestros heroicos usualmente son empleados por los gobiernos oficiales buscando realzar el poder estatal [...]. Las autoridades estatales pueden beneficiarse con la identidad nacional que los héroes les ayudan a producir pues una población que se siente parte de una comunidad es menos reacia –y por lo tanto más fácil de gobernar- que una población que no la comparte.⁶

Augusto C. Sandino recibe un tratamiento muy parecido en Nicaragua, pues los diferentes movimientos sociales que se asociaron y apropiaron de su memoria interpretan su gesta como el motor de una maquinaria independentista siendo salvaguarda de la integridad del pueblo que buscaba la emancipación de un poder violento y fáctico ordenado desde una metrópoli corrupta, violenta y jactanciosa encarnada por los Estados Unidos. Para el caso de este prócer, los primeros en forjar la imagen del llamado “General de hombres libres” fueron la prensa internacional, pensadores y escritores que vieron en su lucha armada un estandarte del antiimperialismo; ícono que en las páginas de la revista *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge “sirvió para mostrar al pueblo hispanoamericano la tergiversación que se hacía del ‘panamericanismo’, para desarrollar en los pueblos americanos una conciencia continental, en la que los norteamericanos procuraban imponer su hegemonía”.⁷

⁵ Tras el periodo de brutal guerra civil conocida como “Revolución Mexicana”, surge la necesidad de crear bases de apoyo, legitimación e institucionalización de los diversos programas de nación que se encontraban en pugna. La incorporación política y subordinada de las facciones de los derrotados caudillos populares (Zapata y Villa) a cambio de concesiones y cooptación de sus miembros y líderes es parte de lo que a la larga se conocería como la “Familia Revolucionaria”. Véase al respecto el texto de Lorenzo Meyer “La institucionalización del nuevo régimen” en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000 pp. 824-879.

⁶ Samuel Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 5. Traducción de mi autoría.

⁷ Enrique Camacho Navarro, *Los usos de Sandino*, México, UNAM, 1991, p. 36.

Estos son ejemplos de cómo las pautas de recepción posibilitan la formación de un imaginario que a la larga, proporciona identidad a las comunidades receptora de estas tradiciones históricas comunes surgidas de un prototipo cultural encarnado en la “inmortalidad” atribuida a estos sujetos (Zapata-Sandino), los cuales funcionan como una llave de tuercas afirmadora del nacionalismo proporcionado por un ancestro heroico al cual rendirle pleitesía. Y esto funciona así pues, como lo plantea Benedict Anderson, las comunidades y las naciones surgidas de estos parámetros, se conciben y funcionan “como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones tan limitadas.”⁸

En palabras de María Herrerías este fenómeno se debe a que “El discurso puede definir o modificar el contexto en el que se produce, reforzando o debilitando las ideologías existentes, o creando otras nuevas”⁹. De esta manera la forma en que se expresa la elite gobernante puede llevar a cabo juicios de valor respecto a aquellos que les son ajenos a su círculo social y que al mismo tiempo atentan contra el *statu quo* establecido por las oligarquías liberales y los capitales monopólicos. Por lo tanto, Zapata y Sandino para sus contrarios personifican la ilegalidad, lo vulgar y salvaje así como lo peligrosas que son las clases populares.

¿Qué queremos decir con todo esto? Que ambos personajes¹⁰, por su peso específico como participantes de la historia mexicana y nicaragüense han, dejado marcas indelebles en los imaginarios colectivos y en los libros de texto, así como en estampas, grafitis, estencils, camisetas, estatuas y murales; esto nos demuestra que siguen vivos y luchando, por esta

⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 25.

⁹ María Herrerías Guerra, “Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919).” En *Zapatismo: origen e historia*, INHERM, 2009, p. 286.

¹⁰ Al respecto de este concepto debemos hacer una serie de disertaciones. En las charlas con el sínodo que tuvo a bien leer y colaborar con sus observaciones y sugerencias salió a la luz la inquietud por perfilar de manera correcta a Zapata y Sandino para su correcto estudio. En lo personal se eligió trabajar con la idea de personaje dada la gran cantidad de interpretaciones que se han hecho a lo largo de la vida política y social de México y Nicaragua con respecto a ambos hombres lo cual ha hecho que progresivamente sus acciones se diluyan y manipulen. Así mismo se optó por girar alrededor de ésta figura de la literatura por su carácter dramático, concepto y esencia de la vida humana que Arnold Belkin busca imprimir en su obra. Sin embargo y siguiendo con las sugerencias sobre todo del Doctor Miguel Ángel Esquivel y de la Maestra Beatriz Torres Contreras instamos al lector a tener en cuenta a estos hombres en un concepto más amplio, como símbolos y sujetos de un proceso histórico más extenso y complejo.

razón nos preguntamos: por qué sucede esto, cuál es la causa y quiénes mantienen vivo ese imaginario.

A este respecto los pintores y artistas han sido parte importante para la construcción de este imaginario ya que al mismo tiempo son actores e intérpretes de la realidad, por esta razón Arnold Belkin se ajusta a nuestro trabajo de interpretación pues en su obra podemos identificar su “inquietud interna por entender los sentimientos humanos, como la soledad, la desesperación, el abandono y la miseria; su sentido dramático y angustiante sería plasmado mediante trazos desgarradores de tratamiento expresionista.”¹¹

En su obra, Belkin logra integrar técnicas, estilos, historias, gustos e ideologías muy diversas; su principal inspiración es el muralismo mexicano, corriente artística que -de cierta manera- se sirve de una tradición iconográfica religiosa en la cual, el uso de las imágenes son recurso importante para narrar y adoctrinar a la “grey” y así lograr acercar los relatos a sus interlocutores de una forma más didáctica¹². Por otra parte y complementando su trabajo, encontramos la teoría *interiorista* desarrollada por Selden Rodman¹³ con la cual, Belkin logró forjar un imaginario en “búsqueda de valores, -ligado- a una emotividad y al antidecorativismo.”¹⁴ Con todos sus recursos pictográficos, Belkin logró forjar un discurso no adoctrinador, sino como medio para concientizar pues explora las diferentes facetas del ser humano para tratar de converger hacia un futuro que sea mejor, su obra se puede traducir como un manifiesto de la vida, de la historia, de un mundo y un hombre nuevo,

¹¹ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p.11.

¹² “La iconografía era importante en el pasado porque las imágenes eran un medio de <<adoctrinamiento>> en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas.” Información tomada de Peter Burke, “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico”, Barcelona, Crítica, 2005, p. 61.

¹³ Selden Rodman, autor del texto *The Insiders: rejection and rediscovery on man in the arts of our time* (Los interioristas: el rechazo y el redescubrimiento del hombre en las artes de nuestro tiempo), fue poeta, coleccionista y crítico del arte, autor de más de cuarenta libros y promotor de arte folclórico, especialmente del haitiano. Fue miembro de la revista *Common Sense*, publicación dedicada al análisis y la crítica de las políticas norteamericanas del *New Deal* y el anticomunismo. Información obtenida del New York Times en su publicación electrónica. Consultado en línea el 11/10/2012. <http://www.nytimes.com/2002/11/11/obituaries/11RODM.html>.

¹⁴ Andrés de Luna, “Belkin: entre la utopía y la historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 11.

más justo y generoso, dramático pero con posibilidades de cambio y mejora y siempre analizando “el rostro complejo del ser humano.”¹⁵

En todo ámbito buscó cambiar los esquemas sociales, tan es así que junto con otros artistas decide lanzar el manifiesto *Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo* (junto con el también pintor Francisco Icaza) en donde se hace “un llamado a todos los artistas y a los hombres de todas la naciones en contra de un arte burgués de “buen gusto”, del academicismo y la crítica intelectualoide y a favor de un arte que comunicara de manera clara y directa su compromiso con el hombre”¹⁶ y, posteriormente, fundan el grupo llamado *Nueva Presencia* al cual se integraron Leonel Góngora, Francisco Corzas, José Muñoz Medina, Artemio Sepúlveda, Rafael Coronel y Nacho López quienes hicieron de su arte y sus recursos “instrumentos que les sirvieron [...] para denunciar su repudio a la injusticia, a la represión y sobre todo a la guerra.”¹⁷

El discurso visual manejado a lo largo de su trayectoria fue evolucionando pero siempre mantuvo una postura ideológica muy clara, intentando poner en el centro de la discusión la constante y progresiva deshumanización del individuo causada por la creciente pero irresponsable era tecnológica. No obstante y a pesar de la dura crítica inserta en su producción, Belkin también demuestra optimismo pues si bien la tecnología trae consigo problemas estructurales para la sociedad cuando está mal utilizada, también proporciona una posibilidad de mejorar gracias al refinamiento del conocimiento humano.

“Su obra será el instrumento crítico de su compromiso intelectual con la lucha contra la injusticia, la represión y por la esperanza de un mundo cada vez más agradable y menos violento.”¹⁸ Es por esta razón que las referencias a temas históricos y sociales comenzarán a ser muy recurrentes, basta con echar una mirada a su serie titulada *Grandes batallas históricas* en donde integra trabajos con temas sobre episodios sangrientos entre ellos encontramos las obras como: *Tlatelolco-1968*; *La masacre de la Universidad de Kent, 1970*; *El golpe militar en Chile, 1973*; y *La masacre de My Lai, 1968*. Obras que “para

¹⁵ Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 31.

¹⁶

¹⁷ *ibid.*, p. 13.

¹⁸ *ibid.* p. 20.

Belkin entrañan una protesta contra los ejércitos que masacran inocentes; él despliega sus esfuerzos por hacer de la pintura alegórica un medio narrativo.”¹⁹

Para 1978 da comienzo a la *Serie Zapata* donde comenzó su “relación” con el general morelense ya que estas obras realizadas con diferentes materiales como la tinta, el lápiz y el crayón dan pauta para las posteriores representaciones que realizaría sobre el caudillo a gran escala. “En este conjunto se observa la sensibilidad de Belkin para compenetrarse en el personaje y capturar los rasgos y personalidad del general revolucionario.”²⁰ Lo que propone Belkin con su serie de estudios, dibujos y ensayos sobre Zapata es replantear el mito del héroe nacional, humanizarlo y acercarlo a la sociedad que lo acompañó y lo mistificó.

Finalmente, algo que caracterizó a Belkin es que para la realización de sus trabajos llevaba a cabo un intenso esfuerzo de recopilación de información así como la creación de libretos por medio de los cuales, dirigiría los trazos para lograr narrar una historia manteniendo en todas sus obras, hasta su muerte un estilo crítico y puntual pero también consiente y propositivo pues lo que realmente buscaba era que se entendiera mediante su trabajo que, las transformaciones sociales y tecnológicas pueden y deben lograr cambios positivos para la humanidad.

Planteamiento del problema

El análisis de Emiliano Zapata y de Augusto C. Sandino ha sido realizado en varias ocasiones; los tratados sobre sus vidas, obras, guerras y legados ya existen y han sido suficientemente profundos y exhaustivos como para dejar en claro detalles muy exactos. Teniendo esto en mente, el proponer una nueva investigación que implique el estudio de uno u otro personaje resultaría redundante, innecesario y por demás monográfico.

Lo que proponemos en esta ocasión no es sólo hacer una trabajo monográfico de uno u otro personaje, pues si bien, consideramos que una recopilación de datos sustanciosa es importante y necesaria para comprender el contexto de los personajes, empero, lo que intentaremos hacer es un estudio comparativo dedicado principalmente a las representaciones pictográficas de Zapata y Sandino aprovechando la información recaba.

¹⁹ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987 p. 19.

²⁰ *ibid.* p. 23.

La intención de este análisis no es una cuestión gratuita pues la inquietud para hacer esta comparación surge al encontrarnos con el mural “*Los Prometeos*” del artista canadiense Arnold Belkin; la obra se encuentra en lo que fue el Palacio Nacional de Nicaragua, convertido posteriormente en Palacio de Cultura durante el mandato de Violeta Barrios de Chamorro²¹. El tríptico consta de una serie de formas que describen la situación política y social de Nicaragua, pero también de México, lo que llama la atención es que a los costados del mural aparecen Zapata y Sandino quienes “son motivo para establecer un campo de relaciones entre la vida y la historia, el mito y la realidad. Estas relaciones resultan complejas y mantienen entre sus partes pareja presión de flujo vital para compartir con el espectador las ideas de liberación y tiempos nuevos que quiere el artista.”²²

En un principio el simple hecho de encontrarnos con una representación de ambos personajes, juntos en un mural en Nicaragua llama la atención pero la sorpresa se intensifica al enterarnos que dicha obra se crea a invitación del embajador nicaragüense en México, el Dr. Edmundo Jarquín en el marco de la celebración del 75 aniversario de la Revolución Mexicana²³. Todo esto nos hace preguntarnos ¿Por qué fue invitado específicamente Arnold Belkin para realizar el mural? ¿Cuál es el mensaje que plasma en la obra? ¿Cómo es que Nicaragua y México convergen en la historia?

La pauta de comparación que nos ofrece esta obra es de vital importancia pues nos abre una posibilidad de análisis de los discursos políticos y culturales y de las correlaciones históricas que existen entre México y Nicaragua, de igual manera abren la puerta para la revisión del por qué personajes como Augusto C. Sandino y Emiliano Zapata siguen vigentes hasta nuestros días, quiénes son los que enarbolan sus efigies, bajo qué términos y con qué propósitos.

²¹ Presidenta de Nicaragua durante el período post sandinista. Siendo candidata de la Unión Nacional Opositora (UNO) que aglutinó hasta catorce partidos políticos inconformes con el proyecto de país del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Su mandato comenzó el 25 de abril de 1990 y culminó el 10 de enero de 1997. Información tomada del Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona consultado en línea el 20/09/2012.

http://www.cidob.org/es/documentacion/biografias_lideres_politicos/america_central_y_caribe/nicaragua/violeta_barrios_de_chamorro.

²² Berta Taracena, “Una década de muralismo” en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 80.

²³ Referencia tomada del discurso de inauguración del mural “Los Prometeos” en Managua, Nicaragua el 18 de julio de 1987. Texto consultado en línea el 22/09/2012.

<http://www.proceso.com.mx/?p=228350>

Delimitación

Para realizar nuestro estudio, proponemos tomar la obra mural titulada “Los Prometeos” de Arnold Belkin, terminada en 1987 en el Palacio Nacional de Cultura de Managua, Nicaragua pues consideramos que es un punto importante de partida ya que nos ofrece una conexión con las historias nacionales nicaragüense y mexicana, así como un vínculo específico entre Zapata y Sandino. La pauta de investigación que nos ofrece el mural, abre el camino para entender la forma de interpretación de los procesos políticos sociales y culturales tanto del Frente Sandinista de Liberación Nacional así como de la sociedad civil mexicana a través de la creación artística durante los momentos coyunturales de crisis económica, política y sociales de ambos países.

Justificación

El trabajo de análisis iconológico y contextual es una tarea ardua, pero creemos que es importante hacer uso de estos recursos para tratar de comprender las causas, formas y alcances de una imagen. Los relatos que proponen los autores de los pictogramas y las lecturas que podemos hacer de ellos nos proporcionan puertas hacia el conocimiento y entendimiento del sentir de una población así como de la semántica discursiva que desde el coto del poder (desde la perspectiva de Arnold Belkin) se elabora para justificar y preservar su posición en la cúpula.

La intención de hacer el estudio con base en las obras de Belkin obedece a que su trabajo se inserta en un momento coyuntural para la historia latinoamericana, el triunfo y el intento de consolidación de la revolución sandinista y las acechantes crisis políticas y económicas mundiales ofrecen al artista una serie de elementos para criticar, enseñar y difundir mediante su obra la historia presente y pasada, por lo tanto hacer uso de estos recursos es de gran ayuda para ver la evolución de los fenómenos sociales en un trasfondo cultural. Además, consideramos que la realización de este trabajo intentará llenar un vacío informativo con respecto a esta obra en particular (*Los Prometeos*), ya que en la bibliografía que se ha revisado sobre el artista encontramos breves referencias, pero no un análisis a profundidad con respecto a los personajes y el contexto en el cuál fue creado el mural.

Hipótesis

El uso de las imágenes como transmisor de ideas y mensajes no es nuevo, pero a lo largo de la historia estos mecanismos han evolucionado hasta refinarse de tal manera que en ocasiones es casi imposible determinar qué o cómo, dentro del escenario pictográfico están emitiendo un mensaje. Nuestra hipótesis se centra en una pregunta básica: ¿por qué? Nos preguntamos cuál es la finalidad de las imágenes que hemos propuesto para analizar pues consideramos que la intención de la mitificación de nuestros personajes clave ayudan a apuntalar los proyectos políticos y las figuras que los encarnan, pero, de igual manera son ejemplo y estandarte de causas civiles que por lo general no tienen un líder definido.

Nuestra hipótesis es que estos personajes cumplen y llenan una necesidad humana y cultural de cohesionar e identificar a un grupo para poder enfrentarse a otro, y el hacer uso de estos íconos como estandarte sirven perfectamente para contrarrestar los discursos o acciones oficiales. Al igual que en los momentos en que estuvieron vivos Zapata y Sandino, sus efigies se magnificaron para llamar la atención y justificar las coyunturas histórico-sociales, en los momentos históricos difíciles estos personajes reaparecen, se re-usan y re-significan pues la “leyenda” alrededor de ellos se ha ido formulando para ser modelos y normas de conducta hacia una mejor sociedad.

Objetivos

Con este estudio comparativo buscamos ampliar las pautas de interpretación de dos personajes muy bien conocidos, pero no sólo conocer más a fondo su historia o procesos sino ayudar también a sondear las formas culturales y políticas de apropiación de íconos relevantes para la sociedad latinoamericana así como también conocer de una forma más concreta el por qué y el cómo de su trascendencia temporal, y su permanencia en el imaginario colectivo para legitimar y apuntalar procesos identitarios y de lucha o resistencia social. La intención del estudio también es que partiendo de la extensión de los recursos para la interpretación histórica sobre procesos políticos-sociales como lo son la revolución mexicana y la revolución sandinista así como el aprovechamiento del estudio de la obra artística de Arnold Belkin, estos se verán enriquecidos para su comprensión, pues como se ha planteado en líneas anteriores, su trabajo pictográfico nos ofrece un invaluable medio para conocer el contexto y la posición de los gobiernos.

Capítulo 1. Una vida entre metáforas. Arnold Belkin su historia y su obra.

*“La cultura es revolución,
y la revolución es cultura.
No hay separación.”
Ernesto Cardenal.*

Nacido canadiense pero mexicano por convicción artística, Arnold Belkin nace en Calgary, Canadá en 1930 y tras conocer el trabajo de los grandes muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, decide trasladarse a la Ciudad de México para acercarse a esta corriente creativa.

Llega en 1948, momento de auge para la modernización mexicana y de vasta riqueza cultural pues por una parte, la capital se llenaba de arterias viales y conjuntos habitacionales; por otro lado el país veía asombrado los nuevos descubrimientos antropológicos. Las nuevas obras de Orozco, Rivera y Siqueiros recibían las últimas pinceladas y el fulgurante y recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura veía la luz. Estos entre muchos otros acontecimientos políticos y culturales fueron parte del contexto que terminó por hechizar a Belkin quien “siente gran inquietud por conocer ese nuevo y desconocido país al que ha llegado, tan ajeno y distante a su patria natal.”²⁴

En su obra, Belkin logra integrar técnicas, estilos, historias, gustos e ideologías muy diversas y su principal inspiración la encuentra en el muralismo mexicano, corriente artística que -de cierta manera- se sirve de la tradición iconográfica religiosa del uso de las imágenes para narrar y adoctrinar, acercando los relatos a sus interlocutores de una forma más didáctica²⁵. Por otra parte y complementando su trabajo, encontramos la teoría *interiorista* desarrollada por Selden Rodman²⁶ con la cual, Belkin logró forjar y afianzar un

²⁴ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 7.

²⁵ “La iconografía era importante en el pasado porque las imágenes eran un medio de <<adoctrinamiento>> en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas.”. Información tomada de Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 61

²⁶ Selden Rodman, autor del texto *The Insiders: rejection and rediscovery on man in the arts of our time* (Los interioristas: el rechazo y el redescubrimiento del hombre en las artes de nuestro tiempo), fue poeta, coleccionista y crítico del arte, autor de más de cuarenta libros y promotor de arte folclórico, especialmente del haitiano. Fue miembro de la revista *Common Sense*, publicación dedicada al análisis y la crítica de las políticas norteamericanas del *New Deal* y el anticomunismo. Información obtenida del New York Times en su publicación electrónica. Consultado en línea el 11/10/2012. <http://www.nytimes.com/2002/11/11/obituaries/11RODM.html>.

imaginario que se encuentra en constante “búsqueda de valores, a una emotividad y al antidecorativismo.”²⁷

La teoría que Rodman sostiene en su libro *The Insiders: rejection and rediscovery on man in the arts of our time* identifica a Orozco como el primer y más grande interiorista. Lo entiende como un inconformista excepcional que desafía el ambiente de su tiempo e inicia cambios²⁸, ésta descripción de hombre y artista es la que define a los creadores plásticos en la que se encuentra inmerso Belkin junto a personajes como José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Ignacio “Nacho” López, Francisco Icaza y Antonio Rodríguez Luna. Sin embargo el mismo autor de *The Insiders* marca estos aspectos artísticos como meramente ideológicos, postulando al creador como un espíritu libre que en contraposición a su interpretación original, éste se limita a observar y denunciar los efectos de la desigualdad en los individuos no como resultado del entorno social, político y cultural, sino como reflejo de “la soledad espiritual y la indiferencia universal.”²⁹

Arnold Belkin no se siente convencido con esta última conceptualización y su obra, así como sus recursos pictográficos atienden a un problema central que se le presenta a él y a la camada de jóvenes artistas de la generación post-muralista herederos, de los llamados *Tres grandes* ¿Cómo generar y describir en términos plásticos los problemas sociales de su entorno sin repetir la retórica visual del realismo social de los años 30? Una extraña mezcla de corrientes artísticas daría la respuesta a esta disyuntiva. Por un lado tenemos el Expresionismo abstracto surgido y apoyado desde el poder norteamericano, para desviar la atención de las críticas que el realismo social hace e identifica con el sistema capitalista (desigualdad, pobreza, dictaduras, guerra) en esta época en concreto, es decir finales de los años 50 y principios de los 60. La otra vertiente es la postura que Selden Rodman defiende con el interiorismo asumiendo una retórica neorrenacentista, individualista y humanista.

²⁷ Andrés de Luna, “Belkin: entre la utopía y la historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 11.

²⁸ Véase Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imaginistas” en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989, pp. 75-114.

²⁹ *ibid.* p. 79.

Serían el pintor italiano Rico Lebrún³⁰, el crítico Selden Rodman y el historiador del arte Peter Selz³¹ los vasos concomitantes de la nueva corriente pictórica mexicana en la que se inscribiría el trabajo de Belkin. La potencia creadora de nuevos exponentes que no temen hacer uso de lo abstracto y la figura humana para mostrar el dramatismo y lo amenazador que resulta el presente del ser humano, rodeado de guerra y destrucción, marcan la pauta para lo que sería el estilo crítico y puntual de Belkin a lo largo de su carrera artística.

Durante la década de los sesenta, experimenta con el desdén a los colores siguiendo los pasos del pintor Rico Lebrún e incluso del mexicano José Luis Cuevas de quien se expresaría sobre sus obras de la siguiente manera: “basta ver uno de sus cuadros, hecho con gamas infinitas de grises, para darse cuenta de que logra más ‘colorido’ que la mayoría de los pintores que usan todo el arcoíris”³²

Con todos estos recursos, Arnold Belkin hace gala de técnica y determinación pues refleja en sus temas el drama y el espíritu de lucha de la humanidad ante la historia enfrentando a la modernidad y las crisis, lo cual demuestra claramente en su primera incursión a gran escala: el mural *Todos somos culpables* que realizó entre 1959 y 1961 en la penitenciaría de Santa Marta



Fig. 1. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*.

³⁰ Federico Lebrún fue pintor, escultor y muralista, nacido en Italia (1900-1964), artista plástico que expone en sus obras el dramatismo de la deshumanización social y de la ceguera histórica que produce violencia y tragedia. En su trabajo pictórico se destacan las figuras humanas contrahechas, oscuras y en evidente estado de sufrimiento, con la intención de rememorar y orar por el dolor ajeno. información obtenida de http://www.sullivangoss.com/rico_Lebrun/ consultada 12/10/2012

³¹ Historiador del arte de origen alemán, es uno de los tantos judíos refugiados en Estados Unidos a causa del régimen nazi. Especialista en Expresionismo alemán, impartió cátedra en diversas universidades norteamericanas, desde California hasta Nueva York donde fue curador del Museo de Arte Moderno. Este último hecho es de especial relevancia para nuestro trabajo pues en 1959, bajo su curaduría monta la exposición *New images of man* en la cual, se reúnen obras de artistas de vanguardia quienes hacen gala de una diversidad de discursos en torno al drama en el que el hombre moderno se encontraba. Véase Shifra Goldman, “Interioristas y nuevos imaginistas” *op. cit.* y el portal Dictionary of Art Historians. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/selz.htm>

³² Arnold Belkin citado por Andrés de Luna en *Belkin: entre la utopía y la historia*, *op. cit.* p.14.

Acatitla del Distrito Federal, el cual fue borrado poco tiempo después por orden del entonces director del penal. En este periodo no sólo hace uso de estos recursos, también acude a su estudio sobre el humanista y anatomista belga Andreas Vesalius³³ quien, en su libro *De humani corporis fabrica* (fig. 1) muestra su análisis del cuerpo humano tras disecarlo. La intención de Belkin es la misma que la del maestro Vesalius, maravillarse con la figura humana y aprehenderla de modo que se pueda plasmar en toda su dimensión terrenal y dramática.

El uso de los llamados colores primitivos (blanco, negro y ocre) sirven como medio para representar a “los amantes, los justos y los profetas”³⁴ provenientes de su herencia judía la cual, lo invita a expresar con desgarrador compromiso político y social las injusticias cometidas por los nazis, la violencia contra los japoneses de Hiroshima y demás individuos perseguidos por la incongruencia humana. En la serie de otras titulada *Seres terrestres* (fig.2), humaniza la roca y la fragmenta con la intención de lograr que las “figuras nazcan de la piedra y alcancen la serenidad de la razón.”³⁵

No contento con el aprendizaje que tuvo con Lebrún (personaje con quien tuvo contacto cuando visitó México el crítico de arte), Belkin no puede dejar de lado la veta madre de la cual extrajo su primera inspiración: el muralismo mexicano. Siqueiros y Orozco son los motores de su impulso por la creación monumental pero es especialmente Orozco quien en ésta década sesentera de intensa movilización social y artística dejan huella en el modelo creativo *belkiniano* pues si bien no conoce personalmente a este ícono



Fig. 2 Arnold Belkin *Seres terrestres: hombre de rocas.*

³³ Anatomista del siglo XVI quien en pleno Renacimiento se aventuró a renovar los conocimientos sobre el funcionamiento del cuerpo humano. Para mayor referencia véase José Antonio Rojas, *El visionario de la anatomía: Andreas Vesalius*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Pangea Editores, 1991.

³⁴ Arnold Belkin citado por Shifra M. Goldman en su ensayo “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 50

³⁵ Andrés de Luna en *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 17.

del muralismo, la corriente artística que se encuentra detrás del autor es lo que llama la atención de Belkin.

Las obras monumentales de Orozco inspiraron en los sesenta a toda una generación de artistas jóvenes. Su movimiento barroco tan expresivo, lo atrevido de su composición, los contrastes tonales tan categóricos, lo violento de sus formas, lo sombrío de su color y su maestría en el dibujo, resultaron ser tan fascinantes como su crítica del mundo moderno. Horror, fealdad, corrupción, tragedia y sufrimientos, saturan sus pinturas en las que a la vez el fuego purificador limpia e ilumina. Son superhéroes nietszcheanos los que pueblan sus muros y ofrecen salvación o trascendencia.³⁶

Bajo esta influencia, las corrientes de la época lo llevaron a desarrollar un estilo propio, expresivo y abrumador al mismo tiempo. “La producción de Belkin de los sesenta estuvo impregnada de una inquietud interna por entender los sentimientos humanos, como la soledad, la desesperación, el abandono y la miseria; su sentido dramático y angustiante sería plasmado mediante trazos desgarradores de tratamiento expresionista.”³⁷ Este proceso por el cual transcurre su obra no es casual pues tanto a él como a muchos otros creadores de los sesenta se encuentran de frente con un sinfín de eventos políticos, sociales y culturales logrando con esto que Belkin junto con el también pintor Francisco Icaza deciden lanzar el manifiesto *Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo* en agosto de 1961, desplegado en el que hacen “un llamado a todos los artistas y a los hombres de todas las naciones en contra de un arte burgués de ‘buen gusto’, del academicismo y la crítica intelectualoide y a favor de un arte que comunicara de manera clara y directa su compromiso con el hombre”³⁸.

Posteriormente fundan el grupo llamado *Nueva Presencia* al cual se integraron Leonel Góngora, Francisco Corzas, José Muñoz Medina, Artemio Sepúlveda, Rafael Coronel y Nacho López quienes hicieron de su arte y sus recursos “instrumentos que les sirvieron [...] para denunciar su repudio a la injusticia, a la represión y sobre todo a la guerra.”³⁹ Con respecto a este grupo, Andrés de Luna señala muy acertadamente que con

³⁶ Shifra M. Goldman Arnold Belkin: un enfoque en la figura, op. cit. p. 52.

³⁷ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p.11.

³⁸ *ibid.*, p.12.

³⁹ *ibid.*, p. 13.

“Nueva Presencia lo que emerge es esa sensación de que el neohumanismo resulta vigente gracias a sus miras hacia el porvenir.”⁴⁰

Belkin tiene un interés especial por explorar diversos temas históricos y del arte universal, inspirado por los grandes maestros de corrientes artísticas tales como el barroco, el neoclásico y el romanticismo lo cual, le permitirá “que conciba las *Batallas históricas* –a las que podrían añadirse también la serie de *Pinturas épicas y narrativas* y sus *Muertes históricas*.-“⁴¹ La “intervisualidad” de su trabajo se expresa en una serie de obras donde parafrasea pinturas famosas de autores reconocidos como el cuadro del político revolucionario francés Jean Paul Marat, realizado por Jacques Louis David (fig. 3 y 4). Su intención es dismantelar estas figuras, transfigurarlas y proponer una nueva narrativa “reinventar, transformar esas famosas composiciones en creaciones propias”⁴² para, finalmente, hacerlas contemporáneas y atraerlas a los conflictos y momentos de su realidad.

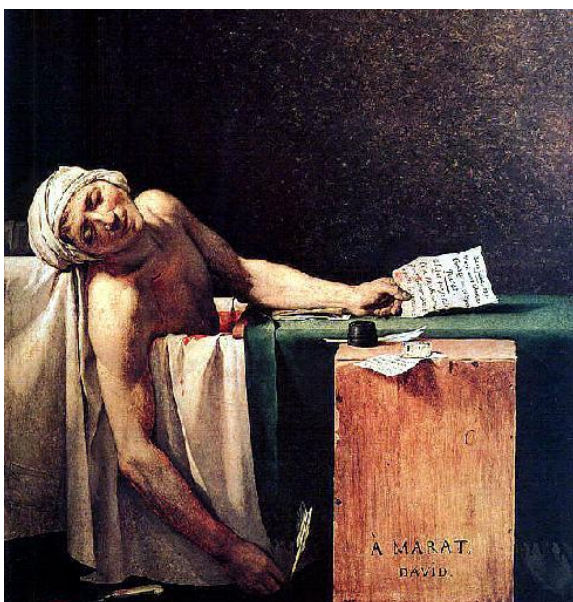


Fig. 3 Jacques Louise David *La muerte de Marat*.



Fig. 4 Arnold Belkin *Serie Marat n. 3*

Con la serie de trabajos inaugurado por sus obras sobre Marat⁴³ da la pauta a su estilo con vocación histórica que no abandonará hasta el final de su vida. Su acercamiento

⁴⁰ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 15.

⁴¹ Nadia Ugalde Gómez, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, op. cit. p. 17.

⁴² *ibídem*.

⁴³ Serie realizada entre 1970 y 1972, la cual cuenta con 16 variaciones de la obra original.

con David Alfaro Siqueiros le dejaría como herencia no sólo un tratamiento a temas coyunturales, sino también una amplia gama de posibilidades pictóricas pues aprendió mucho al presenciar la madurez artística del Maestro y su experimentación tanto de recursos técnicos, como sobre los materiales utilizados para plasmar sus mensajes. “De Rivera deriva su pasión por el cuerpo y sus figuras; de Orozco el sentido clásico y su incisivo dibujo, y de Siqueiros el equilibrio entre lo intelectual expresado en formas geométricas e ideales y lo sensual que se manifiesta en el color.”⁴⁴ Todo esto lo introyecta Belkin en su obra como una forma de asumir su capacidad de ser un “espíritu libre” el cual, como bien lo menciona Andrés de Luna, lo lleva a cabo “sin que esto implique una *puesta a la moda* en términos de mercado.”⁴⁵

Con la década de los setenta emerge un nuevo giro en el discurso visual del artista pues si bien es cierto que la imagen humana sigue presente en su trabajo, esta se va transfigurando en hombres cibernéticos buscando enfatizar una crítica con respecto al progreso tecnológico pues para el autor, este también tiene aspectos negativos. La mecanización de este periodo es algo que le preocupa de sobre manera pues observa cómo las sociedades y los ejércitos se deshumanizan y si bien, ya ha vuelto a hacer uso de los colores, se convierten en parte importante de una retórica y un discurso visual apropiado para criticar la automatización de la sociedad moderna.

Belkin intenta con sus nuevas obras poner en el centro de la discusión la constante y progresiva deshumanización de los individuos la cual, se hace presente en las sociedades a causa del progreso tecnológico y para él, todo esto provoca que el ser humano sea paulatinamente destruido y se convierta en un autómatas, en un robot que simplemente sigue órdenes. Estas características le dan la pauta para integrar en su crítica visual “el militarismo que prevalece en Estados Unidos y el ascenso fascista en América Latina”.⁴⁶ A pesar del duro ataque en su producción con respecto a “la era tecnológica -que- muestra sus vísceras y lo *humano*, esa entelequia que es aspiración clásica, enfrenta los pormenores

⁴⁴ Berta Taracena, “Una década de muralismo” en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 80.

⁴⁵ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 18.

⁴⁶ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin, op. cit.*, p. 17.

de esa situación de debacle.⁴⁷, Belkin también demuestra optimismo ya que si bien la tecnología trae consigo problemas estructurales para la sociedad cuando es mal utilizada, también proporciona una posibilidad de mejora gracias al refinamiento del conocimiento humano.

A partir de entonces “su obra será el instrumento crítico de su compromiso intelectual con la lucha contra la injusticia, la represión y por la esperanza de un mundo cada vez más agradable y menos violento.”⁴⁸ Y las referencias a temas históricos y sociales comenzarán a ser muy recurrentes, basta con echar una mirada a su serie titulada *Grandes batallas históricas* en donde integra trabajos con temas sobre episodios sangrientos y entre ellos encontramos las obras:

Tlatelolco-1968; La masacre de la Universidad de Kent, 1970; El golpe militar en Chile, 1973; y La masacre de My Lai, 1968. Esos lugares y esas fechas establecen tres puntos de contacto con una realidad por demás áspera. Para Belkin entrañan una protesta contra los ejércitos que masacran inocentes; él despliega sus esfuerzos por hacer de la pintura alegórica un medio narrativo. En estas obras el símbolo mantiene ligas con el reconocimiento de los hechos; es a través de sus sinuosidades, de sus descomposiciones plásticas como se genera el movimiento.⁴⁹

A finales de los sesenta se presentan dos eventos que transformaran la estética de Belkin, por un lado se traslada a Nueva York donde continuará acrecentando y refinando su experiencia como artista y por otro, el creciente ambiente de represión política y social así como el descontento público generado a lo largo y ancho del globo producirán un impacto en su imaginario creador. El triunfo de la revolución cubana en 1959, los movimientos sociales de 1968 y el progresivo avance militarista, dictatorial y represor de Latinoamérica sobrecogerán a las comunidades así como a los sectores intelectuales y artísticos. Belkin no es la excepción, tan es así que una de las imágenes que hacen mella en él es aquella foto donde aparece Ernesto “Che” Guevara muerto (fig. 5) sobre una mesa de disección tras su captura en Bolivia, lo cual da paso para que el pintor canadiense haga uso de una obra de Rembrandt (fig. 6) y publique la serie *La lección anual de anatomía* de 1972 (fig.7). En este trabajo logra capturar una esencia trascendental en el manejo de las imágenes por parte

⁴⁷ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p.17.

⁴⁸ Nadia Ugalde Gómez, op. cit. p. 20.

⁴⁹ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, op. cit. p. 19.

de las instituciones y que al final contravienen con el propósito al ser adoptados por la sociedad:

El guerrillero se convierte en mártir de sus ideales revolucionarios. Esa toma circulará por casi todo el orbe, es la enseñanza del poder a los que rompieron el diálogo de la sumisión y lo desafiaron. Belkin traspone el espacio rembrandtiano y lo emplea como un dispositivo capaz de contener una carga subversiva.⁵⁰



Fig. 5 Fotografía de prensa, Ernesto *Che* Guevara muerto.

⁵⁰ *ibid.* p. 20.



Fig. 6 Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Tulp.*



Fig. 7 Arnold Belkin *La lección anual de anatomía III*⁵¹

⁵¹ Aquí se presenta la obra correspondiente al tercer trabajo de la serie pues consideramos que ilustra mejor el propósito de nuestra investigación al presentar la trasposición de la foto de prensa, la obra de Rembrandt y el trabajo de Belkin, sin embargo para mayores referencias y cotejo de las otras obras de la serie véase el

A finales de la década de los setenta, Belkin continúa con su tratamiento especial respecto a episodios de la historia, pero ahora comienza a centrarse en las luchas sociales mexicanas, particularmente en los hechos y personajes de la Revolución Mexicana como los hermanos Serdán, Francisco I. Madero pero sobre todo, Francisco Villa y Emiliano Zapata son recurrentes en su creación artística.

Para 1978 da comienzo a la *Serie Zapata* (fig. 8) donde comenzó su “relación” con el general morelense ya que estas obras realizadas con diferentes materiales como la tinta, el lápiz y el crayón serán la pauta para posteriores representaciones a gran escala que realizaría sobre el caudillo. “En este conjunto se observa la sensibilidad de Belkin para compenetrarse en el personaje y capturar los rasgos y personalidad del general revolucionario.”⁵² Lo que propone Belkin con su serie de estudios, dibujos y ensayos sobre Zapata es replantear el mito del héroe nacional, humanizarlo y acercarlo a la sociedad que lo acompañó y lo mistificó:

Emiliano Zapata (1883-1919) es un personaje huidizo, posee un carisma peculiar, al mismo tiempo que es seco y está lejos del anecdótico villista. Él es la personalidad de mayor reciedumbre en torno al problema agrario. Belkin hará esta serie en el rescate de una figura mártir, su descomposición geométrica está muy lejos de las robotizaciones de los primeros años de la década de los setenta. Zapata se humaniza en un crimen que es la muerte de los ideales que se verán descabezados apenas caiga el caudillo.⁵³

catálogo contenido en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, láminas cat. 83 y cat. 84.

⁵² Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 23.

⁵³ Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin, op. cit.* p.25.

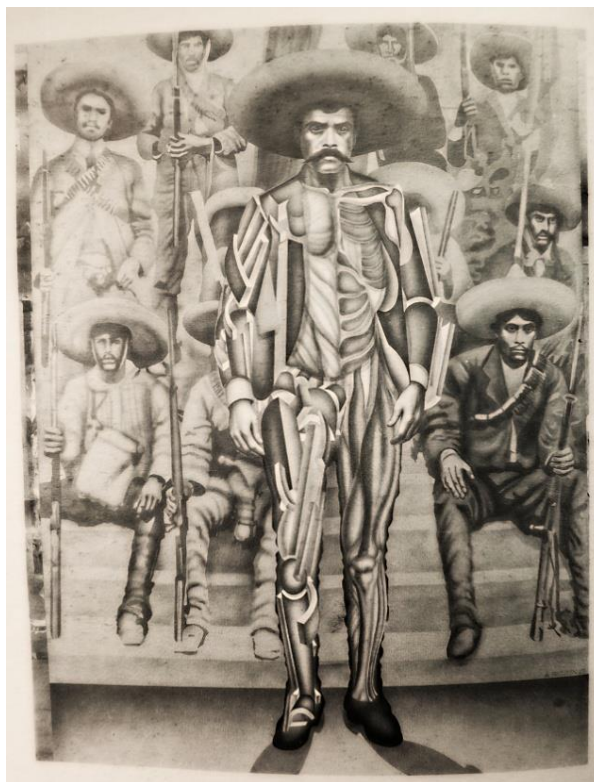


Fig. 8 Arnold Belkin, *Serie Zapata I*⁵⁴

Algo que caracteriza a Belkin es que para la realización de sus trabajos llevaba a cabo un intenso esfuerzo de recopilación de información así como la creación de libretos por medio de los cuales, dirigiría los trazos para lograr narrar una historia eso se hace evidente en la planeación y manufactura de los estudios sobre Zapata y Felipe Ángeles pues, recurriría a la vasta información gráfica presente en los archivos Casasola y Breheme, además de otras fotografías inéditas encontradas en la casa de los hermanos Díaz Soto y Gama.

⁵⁴ Al igual que con la serie correspondiente a *La lección anual de anatomía*, hemos decidido incluir la obra que inaugura los trabajos sobre Zapata, pero para mayores referencias véase el catálogo en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística op. cit.* en las láminas cat. 97, cat. 166 y cat. 168.

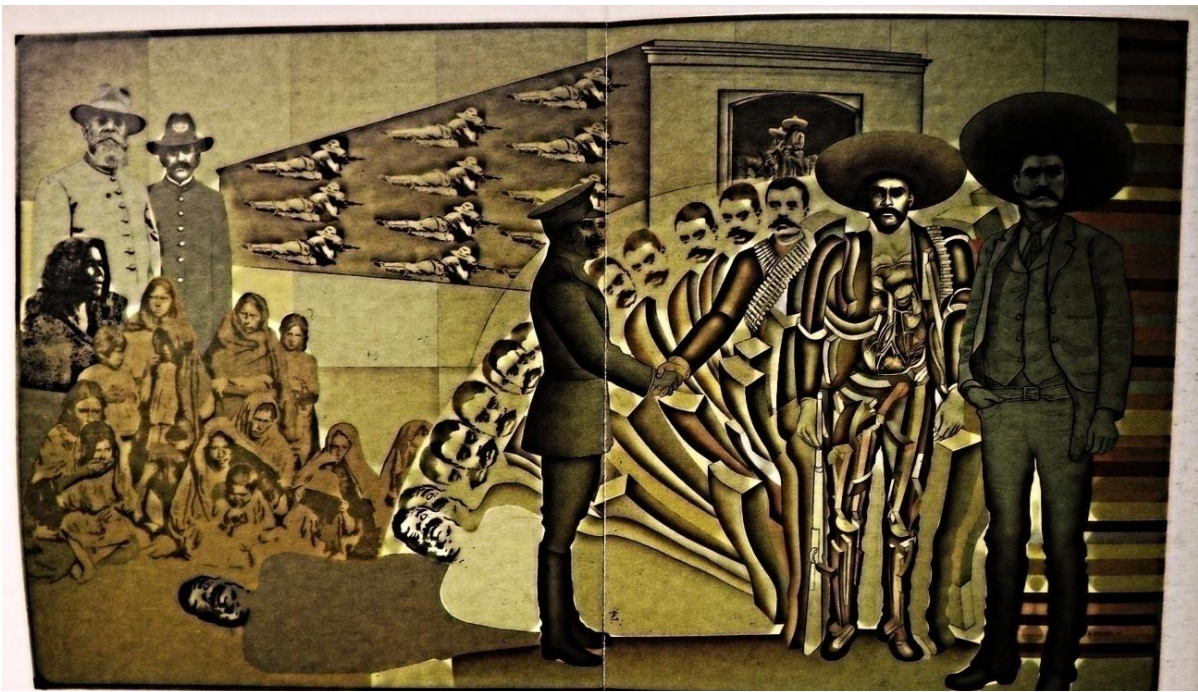


Fig. 9 Arnold Belkin *Traición y muerte de Zapata*

Para principios y hasta mediados de los ochenta dedicaría sus esfuerzos a realizar obras murales tanto en espacios arquitectónicos como en murales portátiles, tal es el caso de la obra titulada *Traición y muerte de Zapata* (fig. 9) de 1982 la cual sería donada a la Casa de las Américas de Cuba. Manteniendo siempre su estilo crítico y puntual pero también consiente y propositivo, este trabajo denota su búsqueda del entendimiento de los hechos mediante su obra resaltando al mismo tiempo, que las transformaciones sociales y tecnológica pueden y deben lograr cambios positivos para la humanidad. Esta década trae consigo una perspectiva artística *belkiniana* más depurada y comprometida, creador de un estilo propio “es un artista de fines del siglo XX, que concede al objeto la mayor importancia posible.”⁵⁵ Se ha convertido en un autor que da cuenta de una ideología firme y coherente, basta con observar su perspectiva ante las opiniones de críticos y artistas internacionales que llegan a México a “orientarnos en cuanto a la no-vigencia del muralismo, a criticar la pintura militante de contenido social, y a afirmar qué, o no es verdaderamente revolucionario, o carece de valor artístico.”⁵⁶

No sólo la historia sino también lo épico de los acontecimientos y de las acciones de los protagonistas serán plasmados con especial atención en sus trabajos, “el contenido épico y narrativo de los cuadros será su fuente primaria y motivo de inspiración para representar hechos significativos en el acontecer reciente a partir de la actualización del discurso

⁵⁵ Berta Taracena, *op. cit.* p. 75.

⁵⁶ Arnold Belkin “¿Arte revolucionario o sentimiento político?” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 150.

historiográfico del pasado.”⁵⁷ Siempre que busca “citar” imágenes” conocidas, lo que intenta es causar un estímulo histórico y en sus palabras su trabajo es “similar a la intención del teatro épico: informar en lugar de conmover, procurarle nociones al espectador en lugar de emociones, enfrentarlo con una acción en lugar de insertarlo dentro de la acción.”⁵⁸ Belkin es un maestro de los recursos discursivos ya que además, al hacer uso de la fotografía integrada a su obra plástica, juega con la sensación preconcebida de que esta pertenece a la realidad:

También la uso porque la imagen fotográfica, por más imprecisa, borrosa o monocromática que sea, siempre da la impresión al espectador de que está presenciando la verdad, algo que realmente sucedió. Aunque la imagen sea la pintura de una proyección fotográfica que se tomó de otra fotografía, sigue siendo la huella, hecha con luz, de algo real y tangible. En cambio la pintura, por más realista y precisa, por más detallada que sea, tiene menos credibilidad por dar la impresión de que es una invención -un artefacto muy hábilmente elaborado- del pintor.⁵⁹

Este efecto de realidad es lo que Susan Sontag caracteriza como una acción de experiencia capturada pues “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.”⁶⁰ La realidad histórica y la artística se vuelven relativas al compaginarse en el muro y sirven como vehículo de la narración que Belkin plasma en sus trabajos proporcionándole gestos más amplios a sus discursos visuales. Todo esto se logra porque “alrededor de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una fracción de tiempo, sino de espacio.”⁶¹ Por lo tanto, la concepción que se obtiene con respecto a la figura impresa en la fotografía, da la sensación de inmortalidad e importancia, y esto es debido a que estos fragmentos de *realidad* se han creado para sobrevivir y ser legados al mundo.

Para finales de la década de los ochenta Belkin es invitado por el Dr. Edmundo Jarquín, embajador nicaragüense en México a pintar, en el marco de la celebración del 75

⁵⁷ Nadia Ugalde Gómez, *op. cit.* p. 21.

⁵⁸ Arnold Belkin, “Notas sobre la fotografía en la pintura” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 164.

⁵⁹ *ibid.* p. 166.

⁶⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 16

⁶¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 32.

aniversario de la Revolución Mexicana un mural, el cual sería presentado en 1987 con el nombre de *Los Prometeos*, obra que presenta a dos personajes emblemáticos de la historia mexicana y nicaragüense, por un lado, Emiliano Zapata símbolo de la lucha agraria del estado de Morelos y por el otro, Augusto C. Sandino, figura representativa de la lucha antiimperialista que sería retomado por el FSLN para abanderar su gesta revolucionaria. Belkin se propone con estas obras “oponer una iconografía que muestre, cuestione y distinga los sucesos reales de aquéllos que se pretendan ciertos a partir de sus reiteraciones y mitologías.”⁶²

A principios de la década de los noventa, su inquietud lo llevó a reinterpretar el descubrimiento de América ante las celebraciones del V Centenario, evento coyuntural en la vida y la historia de las sociedades de éste hemisferio. Pero como lo menciona el mismo De Luna: “Belkin en lugar de pelearse con el pasado, prefiere invocar el presente y el futuro”.⁶³ Con esto logra converger entre un pasado violento y un futuro más alentador criticando siempre a opresión, la injusticia y la deshumanización de los tiempos modernos, pero lo que llama la atención de todo su trabajo es que, a pesar de estar identificado con un planteamiento político e ideológico de izquierda, nunca se le asoció como militante político de ninguna organización.

Su obra se puede traducir como un manifiesto de la vida, de la historia, de un mundo y un hombre nuevo, más justo y generoso, dramático pero siempre con posibilidades de cambio y mejora y siempre analizando “el rostro complejo del ser humano.”⁶⁴ Arnold Belkin fallece a los 62 años el 2 de julio de 1992, en la Ciudad de México, donde vivió, se educó, creó y criticó durante más o menos 42 años, dejando un legado pictórico de suma importancia para el entendimiento de la historia y las transformaciones sociales.

⁶² Andrés de Luna, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, op. cit. p. 25.

⁶³ Andrés de Luna, *Belkin: entre la utopía y la historia*, op. cit. p. 38.

⁶⁴ Nadia Ugalde Gómez, op. cit. p. 31.

1.1 La bitácora de Nicaragua. Arnold Belkin, la Revolución y el muralismo.

*Todo movimiento social y cultural
“inventa” en cierta forma sus fuentes
su origen, sus profetas e inspiradores, y los
reinterpreta en función de sus necesidades.
Michael Löwy⁶⁵*

1

El presente apartado tiene como objetivo, ofrecer un panorama general acerca de la situación presente en Nicaragua hacia finales de la década de 1970. El análisis a “vuelo de pájaro” que nos proponemos mostrar en las siguientes páginas obedece a la necesidad de contextualizar el trabajo de Arnold Belkin en este país centroamericano y echar luz sobre los vestigios de la historia que el artista México-canadiense nos cuenta, reinterpreta y lega a través del mural *Los Prometeos*.

2

Corre el año de 1979, Nicaragua se encuentra en el zénit del conflicto anti-somocista, la crisis de la dictadura se había intensificado dos años antes, en 1977 cuando Anastasio Somoza Debayle, heredero directo del régimen cae enfermo y debe trasladarse a Miami, Estados Unidos para tratarse un mal coronario que le aquejaba lo cual trae consigo una acalorada preocupación, el Partido Liberal Nacionalista (PLN)⁶⁶ se encuentra en una disyuntiva sustancial con respecto a la sucesión del mando en caso de la muerte del dictador. “La posible no recuperación del dictador provoca que los intereses económicos en juego y las ambiciones de poder dentro del aparato estatal y el partido desencadenen discrepancias que pronto devienen en fisuras en la otrora monolítica fracción somocista.”⁶⁷

⁶⁵ Michael Löwy, *Guerra de dioses: religión y política en América Latina*, México, Siglo XXI, 1999.

⁶⁶ Este partido político, fungía como fachada democrática para encubrir los intereses de la burguesía nicaragüense, pero sobre todo, los de la familia Somoza. El bloque era flanqueado por la Guardia Nacional (GN) organización pretoriana de seguridad, creada en 1927 por la marina estadounidense para salvaguardar los intereses de los propietarios conservadores nacionales, pero sobre todo extranjeros. Nicaragua desde finales de los 30 y finales de la década de los 70, fue dominada por el PLN bajo el férreo control de la familia Somoza, la cual, durante la crisis de la dictadura hacia 1977, comenzó a aferrarse al poder por medios sanguinarios y ofensivos para clases altas y bajas, hechos que culminaron en el triunfo sandinista. Para mayor referencia sobre el PLN véase el artículo “Partidos y movimientos políticos en Nicaragua” de la revista Envío, Número 38 correspondiente a agosto de 1984. Consultado en línea en el sitio de la publicación <http://www.envio.org.ni/articulo/428>

⁶⁷ Lucrecia Lozano, *De Sandino al triunfo de la revolución*, México, Siglo XXI, 1989, p. 87

El levantamiento popular se intensificaba y el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) lideraba una revolución que durante mucho tiempo se encontraba en gestación luego de innumerables causas políticas, sociales, económicas y naturales dando como resultado la acumulación de fuerzas necesaria para forjar la llamada “*Ofensiva final*” la cual, entre el 17 y el 19 de julio de 1979 logra que un FSLN triunfante entre a Managua tras la huida de Somoza con los restos mortales de su padre hacia Estados Unidos junto con su familia y los fondos del erario público. A partir de entonces, Nicaragua y el Frente sandinistas encuentran con un gran reto: la reconstrucción nacional en todos sus ámbitos.

Los gobiernos revolucionarios, sea cual sea la latitud en la que se encuentren y triunfen, buscan materializar la visión que tienen de una sociedad, y por lo tanto intentan reacomodar el sistema lo más oportuna y prontamente posible, eliminando todo aquello que representa al viejo orden. Estas actitudes pueden llegar a confundirse con el autoritarismo o la intolerancia con respecto a las posiciones contrarias a sus aspiraciones de cambio y pueden actuar de esta manera porque, al ser movimientos triunfantes poseen el monopolio del ejercicio de la violencia y el ejercicio legal del poder estatal. La situación sandinista no es la excepción a la regla sobre estos parámetros, sin embargo, en el proceso de reconstrucción nacional el FSLN se encuentra con la particularidad de que su movimiento, gracias a las coaliciones que se hicieron para lograr aglutinar fuerzas para el último golpe asestado a la dictadura somocista, se encontraban integrados por personas de las más diversas posturas ideológicas.

Tal como lo plantea Salvador Martí i Puig el FSLN:

Durante sus últimos años de actividad guerrillera, especialmente la tendencia Tercerista reclutó militantes anti-somocistas provenientes de tradiciones muy diversas. Dicha coalición albergaba sensibilidades muy diferentes: desde cristianos provenientes de la Teología de la Liberación hasta burgueses enfrentados a la dinastía. Esta práctica que no era demasiado convencional en las organizaciones marxista-leninistas, supuso que el FSLN estableciera pactos que desembocaron en

la presencia de miembros no marxistas (e incluso anti-marxistas) en puestos de responsabilidad del nuevo Estado revolucionario.⁶⁸

Con esto, el nuevo gobierno revolucionario se encuentra con la necesidad de controlar los puestos de representación más importantes de manera expedita, en un año la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN) y los puestos clave para la administración pública estaban a cargo de sandinistas. Tanto la economía como la sociedad se encontraban en crisis cuando el FSLN toma las riendas del país y con la constitución de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN) comienzan a implementarse medidas para el reacomodo:

El programa de gobierno retomaba en sus líneas centrales las reivindicaciones fundamentales que desde su fundación el FSLN levantó en su histórica lucha contra el poder somocista. Sobresalían cuestiones de principio para el sandinismo como la desaparición de la Guardia Nacional -base de sustentación y de existencia del aparato dictatorial- y la confiscación de todos los bienes de la familia Somoza y del grupo somocista; medidas con las cuales se asestaba un golpe mortal a las maniobras de la burguesía opositora que, respaldada por el gobierno de Estados Unidos, trataba afanosamente de implantar un somocismo sin Somoza.⁶⁹

El Estado sandinista le daba prioridad al desarrollo económico y a los problemas sociales de Nicaragua. Como resultado de esta preocupación surgen nuevas instituciones de asistencia pública, como el Instituto Nicaragüense de Reforma Agraria (INRA) y ministerios importantes que se harían cargo de la planificación, la vivienda, el bienestar social, la cultura, el comercio exterior e interior entre otras áreas de interés.

Desde entonces y durante toda la década de 1980, comienza la contraofensiva militar manufacturada, liderada y pagada por el gobierno de Estados Unidos. Las administraciones de James Carter y Ronald Reagan (especialmente esta última) mantuvieron una “estrecha” vigilancia sobre el respeto de la democracia en la región circuncaribeña. Por lo tanto, los revolucionarios tuvieron que plantear una guerra no sólo civil, sino también diplomática para intentar lograr el apoyo internacional a sus

⁶⁸ David Close y Salvador Martí i Puig, “Los sandinistas y Nicaragua desde 1979” en *Nicaragua y el FSLN (1979-2009) ¿Qué queda de la revolución?*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2009, p.17

⁶⁹ *ibid.* p. 275

movimientos y la aceptación norteamericana hacia sus procesos políticos, ya que ciertamente estos procesos de reconstrucción nacional amenazaban la hegemonía política y económica que el país de las barras y las estrellas mantenía desde finales del siglo XIX y principios del XX en Centro América y el Caribe.

“Desaparecida la cohorte de dictaduras que prestaba apoyo incondicional a la política de la Casa Blanca, se produce al mismo tiempo una creciente descolonización en el área, dando origen a nuevos Estados.”⁷⁰ Los nicaragüenses son conscientes del peligro que se vierte sobre su revolución, los Estados Unidos cuelgan sobre sus cabezas como la mítica “espada de Damocles”, y es por eso que dentro de sus reformas económicas buscan integrar una política económica mixta “en (la) que habían de coexistir un área estatal -denominada posteriormente Área de Propiedad del Pueblo (APP)-, un área de propiedad privada y una tercera integrada por inversiones conjuntas de los sectores público y privado”⁷¹.

Aunado a la guerra armada, la *contra*, grupo paramilitar compuesto principalmente por ex miembros de la Guardia Nacional de Nicaragua, los cuales quedaron desbalagados tras la caída del régimen *somocista*. Instalados en Honduras y apoyados económicamente por los Estados Unidos desde 1981, llevaron a cabo acciones militares en contra del gobierno instaurado por el FSLN. La contrarrevolución, es un proceso ciudadano que se opone a la vigencia o permanencia de un Estado revolucionario, sin embargo lo que define de manera más concreta este fenómeno es que por lo general corresponde a un malestar social que a una trama organizada, por lo tanto no posee un sólido fundamento político o ideológico más que la resistencia contestataria⁷². Estos grupos, peleaban no solo en el frente de guerra, también lo hacían desde el discurso político, la producción y reproducción de estereotipos vejatorios y alarmistas no se hicieron esperar en la prensa nacional e internacional. Ronald Reagan se asumió como “un *contra* más” y los defendía “llamando a esta banda de terroristas ‘Paladines de la Libertad’ [...], ‘el equivalente moral para nuestros ‘Padres Fundadores’ y comparables con la resistencia francesa, incluso como Winston

⁷⁰ Nelson Martínez Díaz, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, colección Biblioteca de historia, 1986, pp. 249-250

⁷¹ Lucrecia Lozano, *De Sandino al triunfo de la revolución.*, op. cit. p. 276

⁷²Para mayor información véanse los portales en línea y http://www.ecured.cu/index.php/Contra_Nicarag%C3%BCense y <http://www.papelesparaelpromgreso.com/numero39/3901.html>

Churchill.”⁷³ Los Estados Unidos pronto vieron sus esfuerzos rebasados por crear una imagen patriótica de sus *contras* ante el espíritu guerrillero nicaragüense, aunada a la incompetencia y brutalidad de sus mercenarios.

En este contexto y dada la importancia que el Estado sandinista le comenzó a dar a la alfabetización y la cultura, el muralismo surge como expresión trascendental para la sociedad nicaragüense ya que estos sirven como medio de transmisión no sólo de los ideales sandinistas, sino también de las esperanzas y necesidades de los nicaragüenses. Además, estos trabajos murales articulan discursos que le hacen frente a los ataques y vituperaciones que se hacen del sandinismo y su proceso político desde el exterior (particularmente desde EU como se ha visto esbozado en líneas anteriores).

Mientras la postura oficial norteamericana expone al régimen sandinista como el más salvaje, violento y sanguinario del continente americano, las opiniones eran divergentes. Era precisamente el Ministro de Relaciones Exteriores de Nicaragua, el Padre Miguel d’Escoto, quien respondía a estas acusaciones exponiendo a Reagan como un hombre con una “increíble capacidad para mentir, lo cual revela algo así cómo un caso de posesión diabólica.”⁷⁴ Las acusaciones con respecto a la tiranía y el encono provocado por el sandinismo no sólo era desmentido por los hombres de alto rango dentro del gobierno sandinista, la sociedad era directamente la que tomaba iniciativa para desmentir los dichos sobre su condición de vida en Nicaragua. La foto que presentamos a continuación (fig. 10), ejemplifica perfectamente cómo los ciudadanos entienden y viven su realidad, cómo la expresan y de que se enorgullecen mediante un discurso visual y textual el cual, se encuentra fuertemente permeado por la institución sandinista.

David Kunzle (de cuya obra se extrae la figura 10), atribuye las obras murales a un espontaneo y libre despliegue de discursividad ciudadana, con respecto a su postura ante su nueva realidad post-revolucionaria. Sin embargo, es necesario poner el acento en que la gran mayoría de estos murales callejeros son acompañados por las siglas sandinistas (como es el caso de la imagen mostrada abajo); efectivamente existe una euforia por el cambio de régimen y es innegable que la sociedad se alegra por este hecho, pero no se puede soslayar

⁷³ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 5. Traducción de mi autoría.

⁷⁴ Miguel d’Escoto, citado por David Kunzle en *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, *ibid.* p. 6

la evidencia de que existen fines propagandísticos y legitimadores del quehacer sandinista pues, el vacío de poder tras la caída de Somoza provoca que se busque una rearticulación de la identidad nacional.



Fig. 10 Autor desconocido. *Vencimos, somos libres ¡Jamás volveremos a ser esclavos!* Bluefields 1981⁷⁵

Nicaragua y el sandinismo se enfrentan ante la problemática tarea de elaborar un discurso aglutinador identitario tras la guerra, el cual, durante mucho tiempo se les fue negado. Las proyecciones que se hacen en la prensa, en los murales, en la poesía y en todos los aspectos de la vida cultural nicaragüense se levantan ante un pasado de violencia, un presente incierto y un futuro que se presenta como un evento que cumplirá las promesas que la revolución hizo. “Estos (murales) celebran la insurrección y la reconstrucción revolucionaria. Son un autorretrato de una educación autodidacta, una autobiografía popular. Son grandes extensiones de las campañas de alfabetización, las cuales transformaron ‘toda Nicaragua en una escuela’, tal como dice esta frase; estos fueron los pizarrones de la gente.”⁷⁶

Es por esto que el muralismo es una respuesta perfecta para la proyección de las formulas identitarias que el país necesitaba. Aprovechando la coyuntura, el FSLN recurre al

⁷⁵ Imagen tomada de David Kunzle, op. cit. p. 7

⁷⁶ *ibid.* p.13

entusiasmo y al espectáculo de ideas que la Revolución trae consigo: “La Revolución como espectáculo de ideas significa que la emergencia de una nueva ciudadanía es captada como una epopeya a imitar, como la vida ejemplar, no de un santo o un mesías, sino de toda una comunidad”.⁷⁷ De esta manera, los mensajes plasmados en los espacios públicos se acercan a la comunidad y son de fácil aprehensión pues, son sencillos, llamativos y concretos: Nicaragua es nueva y libre (gracias al sandinismo).

La particularidad que tiene la corriente muralista nicaragüense es que ésta se desarrolla principalmente después del triunfo de la revolución en 1979. En estos trabajos se plasman desde los ideales políticos y democráticos del sandinismo a manera de propaganda, como las demandas, necesidades y libertades civiles que la sociedad nicaragüense desea y obtuvo tras el periodo armado. Todo esto responde a la necesidad, tanto del pueblo pero principalmente del estado de reescribir la historia nacional bajo parámetros de igualdad, democracia, paz y justicia social, o por lo menos eso es lo que se quiere demostrar hacia el exterior.

Los murales son la narrativa que la convulsión revolucionaria generó en su momento y de lo que se busca hacer ahora, son la forma en la que la comunidad se imagina, tal cual se representan como *nación*. Como lo plantea Benedict Anderson:

Independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones tan limitadas⁷⁸

El discurso identitario que se comienza a articular en Nicaragua tras la victoria del 79 se cimenta sobre una suerte de *almas inmortales*, en los mártires de un drama articulado alrededor de la guerra contra el somocismo, y que demuestra que, a pesar de la violencia y la muerte de este proceso, aquellos luchadores sociales heredaron un futuro mucho más promisorio al país; no sólo los mártires sino también los medios usados por el sandinismo para la batalla son inmortalizados en el imaginario guerrillero. Las barricadas, esos

⁷⁷ Rafael Rojas, *Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas*, España, Revista América Latina Hoy, número 47, diciembre, Universidad de Salamanca, 2007, p. 41

⁷⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 25.

insignificantes pedazos de concreto, los cuales, irónicamente producía la familia Somoza en una de sus tantas industrias, al ser apilados formaron el refugio para los combatientes en la batalla y se convirtieron en uno más de los instrumentos que sirvieron a los nicaragüenses para lograr su libertad.

Los murales, evidentemente fueron hechos con fines propagandísticos, sin embargo, estos se cuidaron mucho de no ser representativos de un dogmatismo o de un ímpetu autoritario por parte del FSLN, sí se integran los ideales de la organización como partido, doctrina y dogma pero se presentan más como ideología. Los murales son “simples, directos, sin matices, y celebratorios en lugar de denunciatorios.”⁷⁹ Además, reflejan a los sectores sociales inmiscuidos tanto en la gesta armada como en el proceso de reconstrucción nacional, estos personajes se van convirtiendo progresivamente en íconos de la revolución, héroes anónimos que son parte del cambio de esquemas, pero que también toman la estafeta del máximo personaje revolucionario nicaragüense: Augusto C. Sandino.

El panteón sandinista se encuentra íntimamente ligado con los personajes fallecidos, como se mencionó en líneas anteriores, con la aprehensión de los “mártires revolucionarios”. Estos, por antonomasia, son héroes del pasado, personajes que murieron en nombre de la libertad y caídos en acción:

Los nuevos símbolos patrios no fueron ya, como antaño, los de la vieja burguesía liberal o conservadora, sino que correspondieron a los de obreros, estudiantes y campesinos, hombres y mujeres que lucharon con las armas en la mano, y que usualmente fueron olvidados. Pero para acceder a este santoral de símbolos patrios fue necesario -al igual que en el cristianismo- haber pasado por el martirio -porque para ser santo primero hay que ser mártir- y haber dejado la vida en la lucha, porque el mayor peso estaba en los muertos y no en los vivos; ellos habían sido mejores, ellos habían entregado lo mejor que tenían para la revolución.⁸⁰

El FSLN se cuidó de seguir las reglas que la revolución cubana observaba con respecto a sus héroes y es el hecho de retomar y reproducir imágenes de personajes

⁷⁹ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, op. cit. p. 28

⁸⁰ Verónica Rueda Estrada, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo” en *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Coordinador, Enrique Camacho Navarro, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Edere, 2006, p. 213.

importantes para los movimientos pero que ya hayan fallecido, nunca mostraron retratos en público de líderes aún vivos para tratar de evadir el culto personalista. Esta última interpretación sobre el proceso formador de íconos revolucionarios por parte del sandinismo la podemos poner en duda. David Kunzle considera que el Frente Sandinista salva el obstáculo de la preponderancia personalista al permitir esporádicamente la publicación de fotografías de Tomás Borge quien al ser el último miembro fundador del FSLN sobreviviente, asemeja el papel de Fidel Castro como figura por petición popular, mas no como un ícono oficial. Sin embargo, consideramos que a pesar de que existe un respeto por parte tanto del Estado nicaragüense como del cubano por ciertas “normas” de exaltación iconográfica aplicadas por “Stalin, Mao y Kim Il Sun”⁸¹ para evitar el personalismo, podemos discrepar a este respecto tomando en cuenta la importancia de fotos como la titulada *Aurora de la patria* (fig. 11) en la cual, como lo menciona el investigador Peter Burke “se asocia al dictador con la modernidad, simbolizada por los tractores y las torres de alta tensión que aparecen al fondo, así como por la luz del amanecer.”⁸²



Fig. 11 Fyodor Shurpin. *Aurora de la patria*

⁸¹ *ibid.* p. 35.

⁸² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 36.

Lo que intentamos con esto es contrastar la interpretación que hace Kunzle con respecto a su lectura de los murales y del panteón sandinista al afirmar que estos siguieron una pauta de “martirización” de unos cuantos, soslayando el personalismo de los vivos. La cita que hacemos de Peter Burke con respecto al retrato de Stalin se demuestra que en la práctica, para un gobierno (sea cual sea su ideología) es necesario resaltar a los héroes del pasado, pero presentando al heredero de esas causas y si bien, no magnificarlo (que sería entonces el caso sandinista con respecto a sus líderes vivos), si presentarlo como un personaje capaz soportar en sus hombros la responsabilidad de dicho legado. La teatralidad alrededor de estos íconos corresponde también a la idea de Ernesto *Che* Guevara, quien hablaba de una élite de vanguardia y de un líder carismático que fueran capaces de despertar a las <<masas dormidas>> con el montaje de un “espectáculo moral, basado en el sacrificio y la violencia, que conmovería a la comunidad.”⁸³

Es así como la iconografía sandinista consiste en hombres (y muy ocasionalmente mujeres) que participaron activamente en la lucha armada además de algunos hombres ilustres del ámbito internacional que son Marx, Lenin y el *Che Guevara*. Carlos Fonseca y el poeta Rigoberto López Pérez aparecen furtivamente en las representaciones pictográficas que los artistas anónimos procedentes de la misma sociedad inmortalizan en las calles nicaragüenses. Hay un caso excepcional dentro del imaginario social, Germán Pomares Ordoñez *El Danto*, a quien David Kunzle menciona como “un hombre de origen muy humilde con quien los pobres se ven naturalmente identificados.”⁸⁴ La formación de estos íconos obedece a una tradición de enseñanza y popularización de ciertos elementos discursivos para la aceptación de la sociedad y su identificación con ellos, como lo menciona Burke en el caso de las religiones “documentan las esperanzas y los temores de la gente.”⁸⁵

Algo parecido sucede con esta explosión muralística nicaragüense, los “devotos” es decir los “hijos de la revolución” producen una suerte de *ex votos* callejeros, los cuales expresan su fe en que un nuevo futuro es posible y, al mismo tiempo, agradecen que el

⁸³ Rafael Rojas, *Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas*, op. cit. p.44.

⁸⁴ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, op. cit. p. 36.

⁸⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit. p.65.

sandinismo, “hijo unigénito” de Augusto C. Sandino, luchó no por el perdón sino por la revolución social. Esta es la interpretación social, o por lo menos es lo que Kunzle piensa y cree con respecto a la creación muralística en las calles nicaragüenses. Realmente no podemos saber qué tan espontáneas son estas expresiones; no podemos dudar que muchas de estas manifestaciones sean verdaderamente producto desinteresado de la población, sin embargo, debemos recordar que el contexto en el cual están surgiendo estos trabajos, hay un trasfondo político de crisis que busca reflejar no solo al interior, sino también al exterior, una faceta de orden, mejoría y satisfacción civil con respecto a los modelos implementados en Nicaragua.

A este respecto, la participación internacional en Nicaragua, desde la lucha armada hasta el proceso de reconstrucción nacional fue muy importante, ya que estas intervenciones posibilitaron que el país tomara un nuevo rumbo. La política, la cultura y la sociedad se fueron transformando y enriqueciendo, es tal el impacto de intelectuales, artistas y humanistas que se pueden encontrar ejemplos importantes de esos hechos. Julio Cortázar es una muestra del alcance que la revolución tuvo, el poeta llegó en diversas ocasiones al país centroamericano para conocer de viva voz y experiencia la situación en la que los nicaragüenses vivían con el régimen sandinista.

La participación de extranjeros en Nicaragua, se hizo notar tanto en el área literaria y periodística, como en los procesos de producción y en la educación. Con respecto a los murales, Kunzle hace notar que “más de la mitad de los murales fueron iniciados, diseñados, dirigidos y parcialmente ejecutados por sandinistas no nicaragüenses.”⁸⁶ El mismo autor nos menciona que además de proporcionar su esfuerzo y talento en las tareas de la revolución, también trajeron consigo los materiales necesarios para la realización de los murales: pinturas, solventes, pinceles, brochas, papel y otros artículos que eran escasos o nulos en Nicaragua a causa de la guerra.

Uno de los artistas interesados e involucrados en la construcción y reforzamiento de la tradición muralística nicaragüense fue el pintor italiano Sergio Michilini⁸⁷, quien fundó

⁸⁶ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, op. cit. p. 40.

⁸⁷ Artista plástico nacido en Friuli, Italia en 1948. Experimentó con diferentes disciplinas artísticas como la cerámica, la pintura y la escultura, a su paso por el mundo del arte realizó trabajos en Italia, México, Guatemala, Cuba y Nicaragua, siendo este último en donde trabajó en conjunto con el Ministerio de Cultura

la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros⁸⁸ en 1985 en un terreno que perteneció a la familia Somoza. La hacienda “El Retiro” ahora albergaría los esfuerzos de la sociedad para aprender y crear. A partir de entonces, Nicaragua, pero sobre todo su capital, Managua, se “tatuaria” con murales por doquier. Los alrededores de la plaza pública Luis Alfonso Velásquez se verían cubiertos con pinturas que exaltaban y celebraban la cultura y el legado que la revolución trajo con su esfuerzo.

Para el caso que nos compete, particular importancia tiene el mural “*Los Prometeos*” (fig. 12) del artista canadiense Arnold Belkin; obra que se encuentra en lo que fue el Palacio Nacional de Nicaragua, convertido posteriormente en Palacio de Cultura durante el mandato de Violeta Barrios de Chamorro⁸⁹. El tríptico consta de una serie de formas que describen la situación política y social de Nicaragua, pero también de México. Llama la atención que a los costados del mural aparecen Zapata y Sandino, quienes “son motivo para establecer un campo de relaciones entre la vida y la historia, el mito y la realidad. Estas relaciones resultan complejas y mantienen entre sus partes pareja presión de flujo vital para compartir con el espectador las ideas de liberación y tiempos nuevos que quiere el artista.”⁹⁰

para fundar la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros. Información obtenida del blog personal de Sergio Michilini, consultado en línea el 14/11/2012.

http://www3.varesenews.it/blog/labottegadelpittore/?page_id=2

⁸⁸ Este instituto se creó expresamente con la intención de implementar la investigación y experimentación de técnicas pictóricas y escultóricas duraderas, posiblemente autóctonas y apropiadas sobre todo para los espacios físicos exteriores y para fomentar, en la creación de las obras de Arte Público, el estudio del espacio arquitectónico y urbano, y por lo tanto la **Integración Plástica entre pintura, escultura, artesanía y arquitectura**. Información consultada en línea el 14/11/2012.

<http://www3.varesenews.it/blog/labottegadelpittore/?p=8407>

⁸⁹ Presidenta de Nicaragua durante el período post sandinista. Siendo candidata de la Unión Nacional Opositora (UNO) que aglutinó hasta catorce partidos políticos inconformes con el proyecto de país del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Su mandato comenzó el 25 de abril de 1990 y culminó el 10 de enero de 1997. Información tomada del Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona consultado en línea el 20/09/2012.

http://www.cidob.org/es/documentacion/biografias_lideres_politicos/america_central_y_caribe/nicaragua/violeta_barrios_de_chamorro.

⁹⁰ Berta Taracena, *Una década de muralismo* op.cit. p. 80.

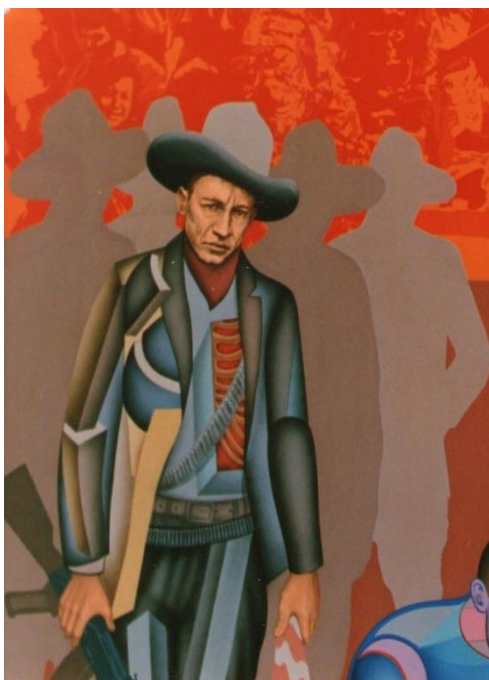


Fig. 12 Arnold Belkin, *Los Prometeos* 1987.

Para Berta Taracena, el viaje de Belkin a Nicaragua contribuiría para que el pintor ensanchara su visión de artista:

El amplio estudio de la situación política y social de Nicaragua, entrevistas con la gente y con los dirigentes revolucionarios y los viajes de reconocimiento al interior del país, le inspiran nuevamente el tema de la justicia social intentada desde abajo, con violencia pero también con conciencia para realizar lo que es justo y lo que es sabio.⁹¹

En *Los Prometeos*, Belkin presenta a Emiliano Zapata y a Augusto C. Sandino juntos, los ubica en un mismo espacio, como símbolos revolucionarios de su época pero también como íconos de una tradición de lucha por las causas sociales y, por lo tanto, como representaciones del surgimiento del “hombre nuevo”. Para el artista, el crear un mural implica transformar el espacio y, en el caso que mencionamos, logra integrar un discurso que proyecta humanidad, marcha, progres. Para él, Zapata representa “la contradicción entre el orden y el conflicto” y Sandino es “un canto al futuro, una alabanza a los logros humanos en un mundo de paz.”⁹² Belkin concreta su visión con respecto a la vida y la historia, es una interpretación sobre las relaciones complejas que resultan de los mitos y

⁹¹ *ibid.* p.79.

⁹² Ambos textos entrecomillados son palabras de Arnold Belkin citado por Andrés de Luna en *Belkin: entre la utopía y la historia*, *op. cit.* p. 35.

realidades que las comunidades van forjando poco a poco en su afán por articular la vida en sociedad.

A pesar de su pasión y entrega por integrar y otorgar al mismo tiempo un trabajo digno de ambas revoluciones, los nicaragüenses fueron especialmente críticos con el trabajo de Belkin ya que su “excesiva” profesionalización sobre los métodos utilizados para plasmar su visión de la lucha armada se siente “pretenciosa” y un tanto fuera de lugar, pues es tal cual “una obra maestra de alta tecnología en un ambiente estético y económico de baja tecnología.”⁹³ Este posicionamiento no deja de ser llamativo ya que el arte mexicano, la tradición muralística forjada por Siqueiros, Orozco y Rivera son parte de la escuela “natural” de la corriente nicaragüense, y son justamente estos mismos artistas los que inspiraron a Belkin para su labor artística. Probablemente el conflicto se deba más a que la sociedad se encontraba un tanto defraudada por la ayuda de México en el periodo post-guerra ya que este país, como muchos otros, se inclinó más en apoyar proyectos artísticos en Nicaragua porque “en ocasiones la ayuda artística es simplemente más fácil y barata que otras. Los materiales involucrados -pintura y pinceles- son trasportados a mano y no son costosos comparado con la maquinaria de alta tecnología.”⁹⁴

Sin embargo, el legado belkiniano en Nicaragua es innegable e insustituible ya que representa con especial maestría dos momentos muy importantes para las historias nacionales de ambos países, además implica una interpretación diferente sobre ambos personajes, Belkin los aterriza y los mira como hombres, como seres humanos que cumplen con su labor social, rodeados de jóvenes y obreros, de campesinos y revolucionaros, sin los cuales sus personas no hubieran trascendido.

⁹³ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, op. cit. p.71.

⁹⁴ *ibid.* p. 43.

Capítulo 2. Emiliano Zapata: símbolo y mito revolucionario.

“Emiliano Zapata [...] no es ni tan santo ni tan demonio, sino sólo un ser humano de su tiempo y de sus circunstancias.”⁹⁵
Alicia Olivera de Bonfil

1.

Entender la vida de los próceres de una nación es una tarea ardua, ya que a lo largo de la historia sus obras y procesos, se han ido transformando poco a poco según los designios tanto de sus seguidores como de los detractores, el caso de Emiliano Zapata no es distinto a los de otros personajes importantes del panteón nacional mexicano. La revolución mexicana es un proceso en el que confluyen un sinnúmero de ideas y contextos, tanto políticos como sociales, y los resultados de esta gesta armada nos otorgan una nueva interpretación de los hechos y sus personajes.

Con lo dicho anteriormente, buscamos ofrecer en las líneas siguientes un ejemplo de lo que sucedía en México durante las primeras décadas del siglo XX, hechos que repercutieron en la vida y persona de Emiliano Zapata, y sobre todo el proceso propagandístico que se gestó a su alrededor para convertirlo de vulgar y salvaje ladrón a, posteriormente un ícono revolucionario, representante de causas políticas estatales oficiales y sociales civiles.

2.

El México porfirista se encontraba inmerso en una masa social amorfa donde el progreso, la riqueza, el nepotismo, la corrupción, la marginación, la explotación y la pobreza convergían en un mismo espacio al posicionarse Porfirio Díaz como el jefe supremo de la nación mexicana y, tras su largo periodo presidencial, dejó al país frente a realidades completamente dispares como lo son el aroma del perfume francés y el hedor de la carroña descompuesta al sol. Como lo menciona Alan Knight, nuestro país era (y sigue siendo) “un mosaico de regiones y comunidades”⁹⁶ marcadas profundamente por las cuestiones étnicas, regionales, ideológicas, de clase y clientelistas. Estas fueron implantadas

⁹⁵ Alicia Olivera de Bonfil, “Prólogo” en *Raíz y razón de Zapata*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Cien de México, 1991, p. 25.

⁹⁶ Alan Knight, *La revolución mexicana*, México, Grijalbo, Vol. 1, 1986, p. 22.

principalmente tras la imposición de las jerarquías coloniales y clericales de los españoles, lo que ocasionó una progresiva aculturación y blanqueamiento de los nativos que dio como resultado que adoptaran la condición de mestizo para integrarse e identificarse con un grupo social.

La aculturación de las comunidades indígenas dio como resultado una interesante integración y simbiosis desigual pero estable al mantener una forma de autogobierno “cuasi tribal” en los límites del estado mestizo. La resistencia de ciertos pueblos indígenas (sobre todo de los yaquis) en contra de las incursiones de blancos y mestizos, mantenían un profundo apego y cohesión étnica, lo que fue de vital importancia ante su participación en los acontecimientos revolucionarios. Pero ante las presiones exteriores, las relaciones y realidades étnicas se transformaron, dando paso a nuevos modelos de cohesión e identificación, pues la exigencia de integración nacional obligó a la fusión de los indígenas “con el campesinado étnicamente indefinido [...]; la identidad de casta fue suplida por la identidad de clase”⁹⁷

Mientras tanto, el nuevo esquema unificador mediante el cual se forja el mito integrador nacionalista otorga al mestizo un carácter muy importante para la nación durante el periodo porfirista y pre-revolucionario. Es por esto que el verdadero germen de la revolución se encuentra arraigado en las comunidades rurales que se resisten a perder su forma de vida y al mismo tiempo se oponen a un régimen de gobierno que lejos de preocuparse por su bienestar y desarrollo como comunidad, se dedicaba a sacar provecho para las familias de los gobernantes.

Así, la idea que prevaleció durante el porfiriato por la renuencia de estos pueblos a permitir su despojo era de “lastre para el ‘progreso’ de México [...]; la inmigración blanca, a la manera de Argentina, era -aunque irrealizable- la solución preferida.”⁹⁸ Irónicamente esta concepción se manejaba dentro de los algunos círculos revolucionarios, permeaba su imaginario, sobre todo dentro de las elites terratenientes-mestizas del norte del país que se suscribían a un progresismo y darwinismo social y racial. El exterminio de estas comunidades era defendido por una convicción de progreso, trabajo duro y patriotismo que

⁹⁷ *ibid.* p. 25.

⁹⁸ *ibid.* p.27.

suprimiera los vicios que los indígenas acarrearon consigo desde su origen. La cacería de estos grupos primero se consideró una guerra entre castas, pero como sabemos, muchos de estos conflictos -como el liderado por Zapata- derivaron en movimientos armados organizados, que responden a la necesidad de un cambio político y social ante el régimen porfiriano.

La supuesta estabilidad implantada por el gobierno de Díaz estaba caracterizada por una imperfecta y represiva paz popular. Además, el porfiriato daba cuenta de la ambición del ya mencionado presidente por el poder *per se*, sin considerar los principios básicos en pro del común de la población, que de una manera u otra lo llevaron al poder. Si bien su gobierno favoreció de manera excepcional a las jerarquías y oligarquías de unos cuantos terratenientes, este hecho no era sinónimo de su perpetuación, pues dependían completamente de la voluntad de Díaz para poder sobrevivir. Sólo aquellos que demostraban una verdadera lealtad y simpatía a los ojos del régimen porfirista, podían sobrevivir a la dura centralización que el presidente manejaba.

La situación en Anenecuilco no distaba mucho del panorama que el país presentaba, las dolencias que aquejaban al poblado que vio nacer al “Caudillo del Sur” eran las mismas. En el caso de este lugar enclavado en el estado de Morelos, podemos observar que el saqueo, el despojo y el abuso de los pobladores se llevaban a cabo desde tiempos inmemoriales, pues documentos como el Códice Mendocino son mudos testigos de la conquista y vasallaje al que fue encadenado. En el caso de San Miguel Anenecuilco nos topamos con una situación muy particular, pues los pobladores de este lugar asentado en el actual estado de Morelos conservaron durante poco más de siete siglos, documentos que dan fe de los pleitos legales llevado a cabo por la comunidad ante diferentes autoridades, con el fin último, de demostrar la legítima posesión de las tierras comunales que venían sembrando desde que se las otorgo el emperador Xólotl, señor de los chichimecas. “El hecho de que Anenecuilco esté consignado en el Códice Mendocino es muy importante porque prueba su existencia precortesiana, cuestión muy principal para defender el derecho de este pueblo sobre sus tierras.”⁹⁹

⁹⁹Jesús Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Cien de México, 1991, p. 47.

La historia del despojo y de los difíciles momentos por los que ha pasado el terruño de Zapata son sólo el principio, para comprender la lucha del Caudillo, es necesario ponerle nombre a quienes se encargaron de cometer diversas tropelías en contra de los comuneros de Anenecuilco y estos son los dueños de las haciendas localizadas en la región, particularmente nos referirnos a Don Vicente Simón, dueño hacia 1909, de la Hacienda *El Hospital*. El problema por la demanda de tierras se agudizó durante 1910 ya que tras la elección de Pablo Escandón se generaron diversos conflictos en la región.

La lucha constante del pueblo por sus tierras desde 1908 se vería mezclada con acontecimientos políticos a nivel estatal e incluso nacional, que desembocarían en el movimiento de la Revolución mexicana.

En diciembre de 1908, el teniente coronel Pablo Escandón, jefe del Estado Mayor de Porfirio Díaz, era postulado como candidato oficial al gobierno de Morelos; las elecciones iban a tener lugar en febrero de 1909. Casi simultáneamente se postulaba como candidato independiente Patricio Leyva, hijo de un antiguo liberal. Viendo en las elecciones de Morelos un avance de lo que habrían de ser las elecciones para la presidencia de la República a mediados de 1910, demócratas de todo el país y periódicos independientes [...] participaron en las campañas de Leyva y Escandón, generalmente a favor del primero; así el pueblo del estado se volcó a favor de Leyva, sobre todo por sus antecedentes familiares, por ser nativo de Morelos, por ser candidato independiente y porque además Escandón, militar y hacendado, era la personificación del régimen.¹⁰⁰

En las elecciones, se impuso de nuevo la voluntad de Díaz y este nombró a Pablo Escandón como gobernador, a pesar de que en las urnas se diera un resultado completamente adverso a su candidato. Este suceso benefició a la oligarquía reinante y de inmediato, tras la posesión de su cargo, los dueños de las haciendas asentadas en la comunidad, pero sobre todo la de *El Hospital*, aprovecharon para despojar de nueva cuenta a los campesinos respaldados por el gobernador (hacendado), desconociendo al mismo tiempo la Ley de Revalúo General que les otorgaba a los campesinos de Anenecuilco, el derecho a trabajar esas tierras.

Unas cuantas parcelas eran lo único que exigían los pobladores, cosa que para un rico hacendado, dueño de grandes extensiones de tierra no significaba nada, pero debemos

¹⁰⁰ Margarita Carbó, "El Zapatismo" en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9, p.82.

tomar en cuenta que lo que se ponía en juego no era la posesión de algunos terrenos de labranza, lo que en realidad estaba en entredicho era la fortaleza del latifundio, lo cual implicaba la perpetuación de la explotación de mano de obra barata. El interés de aquellos campesinos era simplemente de necesidad pues ya fueran prestadas o alquiladas, esas tierras representaban el sustento para sus familias.

“Añadiendo arbitrariedad a la arbitrariedad, el administrador de la hacienda del Hospital determinó rentar las tierras en litigio a los campesinos de la vecina Villa de Ayala, quienes empezaron a sembrar en los surcos abiertos por los labriegos de Anenecuilco”¹⁰¹. Es bajo estas circunstancias que Zapata hace su primera aparición como *Calpuleque*¹⁰² o jefe del *calpulli*¹⁰³, pues al ser informado de dicho despojo se hizo presente en el lugar donde se estaba llevando a cabo la siembra, para exigir lo que por derecho le pertenecía a sus coterráneos.

Este hecho desencadenó una serie de eventos inéditos en la población. Poco después de la posesión de esos terrenos de labranza por parte de los campesinos comandados por Zapata, los dueños de la hacienda exigieron el pago del alquiler de dichas tierras y para ello acudieron al prefecto de distrito Vivanco y al presidente municipal de Villa de Ayala, Refugio Yáñez. En esta audiencia, los representantes de la hacienda exigieron, a falta del tributo en especie, -que equivalía a tres cargas de cada cien de cosecha y doscientos manojos de zacate por cada yunta sembrada-, los administradores demandaron el pago en metálico por la cantidad de treinta pesos.

Dado que el pago por el jornal era de treinta y siete centavos diarios, un jornalero no se encontraba en posibilidad de pagar esa cantidad a los hacendados y al mismo tiempo garantizar su propia subsistencia y la de su familia. Se ofreció entonces la compra del ganado por parte de la hacienda, veinticinco pesos por cabeza, lo cual de igual manera no

¹⁰¹ Jorge Mejía Prieto, *Zapata. El caudillo del sur*, México, Editorial Diana, 1990, p.28.

¹⁰² *Calpuleque* o *chinacaleques*, jefes designados para llevar el orden del barrio o *calpulli*. Tomado de Sotelo Inclán, *op. cit.* p. 51.

¹⁰³ Unidad de sociedad mexicana en la cual se integraban los sectores en los que vivía un grupo de personas ejerciendo una propiedad comunal de la porción de tierra que se les había asignado. Esta clase de sociedad se distingue por reconocerse como descendientes de un ancestro mitológico común, sin embargo, en el caso de los mexicanos y la comunidad de Tenochtitlán, esta se asumía como legado de un antepasado, estaban divididos en estratos sociales que dependían de su posición social, riqueza y poder por lo cual se le ha denominado a esta división social como “Clan cónico” siendo el más importante quien, en cuanto a parentesco, se encontraba más cercano al ancestro fundador de la comunidad. Información obtenida de <http://blogs.ua.es/losaztecas/2011/12/20/el-calpulli-base-de-la-estructura-social-azteca/>

alcanzaba a cubrir la deuda; finalmente, el prefecto junto con el presidente municipal decidieron, a pesar del airado disgusto de los demandantes, dejar exentos de pago a los campesinos por la renta de tierras correspondiente a 1910, y a que se pagara lo que les fuera posible al siguiente año.

El dictamen emitido no dejaba de ser injusto, pues les señalaba a los campesinos la obligación de pagar renta, conforme a las posibilidades, a los hacendados sobre tierras que en realidad pertenecían a Anenecuilco. [...] la razón de este proceder inusitado obedeció al hecho de que la popularidad de Emiliano era cada vez más grande entre el campesinado, y las autoridades temieron un levantamiento promovido por él en caso de un fallo contrario a Anenecuilco.

Infatigable, Zapata nombró entonces una comisión para que fuera a entrevistarse con el presidente Díaz, con el fin de solicitarle que las tierras en litigio fueran devueltas en forma definitiva a su pueblo. También de modo inaudito, la resolución de Díaz –generoso con motivo de las festividades de Centenario- fue favorable a Anenecuilco. El prefecto de distrito comunicó la decisión presidencial al administrador de la hacienda del Hospital y este no tuvo más remedio que aceptarla.¹⁰⁴

A partir de ese momento, Zapata se dedicó a llevar a cabo la repartición de tierras tanto en Anenecuilco como en otros poblados cercanos, derribando las cercas que los ingenios azucareros levantaron arbitrariamente. Hacia 1911 “la palabra de Emiliano Zapata era ley en toda la región de Ayala”¹⁰⁵ a pesar de los desesperados intentos de los hacendados para aplastar la insubordinación desatada en el estado. La adhesión al movimiento revolucionario inaugurado por Francisco I. Madero, se llevó a cabo oficialmente en marzo del mismo año. Luego de un exhaustivo estudio del Plan de San Luis se apoyan en un párrafo del artículo tercero en el que se estipula la restitución de tierras de las que fueron despojados los antiguos propietarios, abusando de la ley de terrenos baldíos, además del pago de una indemnización por los perjuicios sufridos.

Tras varias reuniones en casa de Pablo Torres Burgos desde finales de noviembre de 1910, donde se discutía la adhesión a dicho movimiento, Torres Burgos es enviado a entrevistarse con Madero en San Antonio, Texas, a principios de 1911. A su regreso da fe a

¹⁰⁴ Jorge Mejía Prieto, *op. cit.* p. 32.

¹⁰⁵ *ibíd.*, p. 33.

sus compañeros de la decisión maderista por resolver los problemas agrarios y trae consigo un documento donde se nombra a Patricio Leyva (anterior contendiente a la gubernatura de Morelos) como jefe de la insurrección, pero este se rehúsa a tomar el mando arguyendo un mal estado de salud, por esta razón es que Torres Burgos decide asumir el cargo acompañado por Emiliano Zapata y Rafael Merino, dedicándose desde entonces a reclutar gente para entrar en acción a la brevedad.

El 11 de marzo convocaron a una asamblea popular en Villa de Ayala tras desarmar y dominar a la policía local, es entonces que en la plaza principal del poblado, Torres Burgos lee en voz alta el Plan de San Luis y exhorta a la población a levantarse en armas en contra de las haciendas y los latifundistas. La naciente insurgencia al pasar por diferentes poblados y rancherías fue reuniendo hombres afines a su causa y, al cabo de algún tiempo el movimiento llegó a Puebla, donde se les unió Gabriel Tepepa. Reunidos todos los generales, deciden tomar Jojutla, comunidad en la que Tepepa contaba con partidarios. Tras la toma de esa plaza surgió un conflicto entre Torres Burgos y Tepepa por el saqueo y el exceso de violencia que los hombres de Tepepa manifestaron en la batalla, especialmente ante las tiendas de dos comerciantes españoles conocidos por sus abusos.

Tras una reunión con Zapata, Juan Sánchez y otros jefes en Jojutla, Torres Burgos renuncia al mando del grupo al no poder imponerse sobre el mando de Tepepa, pero al poco tiempo de marcharse su hijo es detenido por militares y escoltado hasta el escondite de su padre, ambos son acribillados junto con su otro hijo y los cuerpos son exhibidos en el portal del palacio municipal de Cuautla. En los periódicos se publicaron fotos de los ajusticiados y el capitán Gálvez es elogiado como el responsable de acabar con el movimiento de insurrección de Morelos. Al conocerse la muerte del antiguo jefe rebelde, el grupo acéfalo corre el riesgo de desintegrarse pues “Torres Burgos había renunciado sin nombrar un sucesor y su muerte había dejado la cuestión de la autoridad revolucionaria en Morelos tan completamente en el aire como antes de su pretensión de haber recibido el nombramiento de Madero.”¹⁰⁶

Los principales dirigentes son convocados a reunirse en San Miguel Itlixco para elegir un nuevo mando. Con la declinación de Amador Acevedo y al no ser apoyado

¹⁰⁶ John Womack Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1969, p. 77.

unánimemente Gabriel Tepepa, Zapata es propuesto, éste acepta el cargo siempre y cuando fuese nombrado de común acuerdo por los demás líderes rebeldes, lo cual sucedió y finalmente fue designado Jefe Supremo del Movimiento Revolucionario del Sur. A pesar de esto, el conflicto se encontraba latente ya que otros oficiales buscaban tener el cargo por una cuestión más estratégica, ya que “cuando la revolución triunfase [...] el jefe revolucionario del estado podría ser nombrado gobernador provisional, o jefe militar o policiaco del estado.”¹⁰⁷

Tras asumir la presidencia y ante el Pacto de Ciudad Juárez que celebra con Díaz, Madero pretende establecer un régimen político democrático y al mismo tiempo acabar con la revolución campesina, toda vez que el presidente interino León de la Barra no lograra la deposición de las armas por parte de los zapatistas. El apoyo de Zapata hacia Madero para que éste lograra su ascenso al poder prometía lograr finalmente que las demandas de los campesinos fueran escuchadas, sin embargo “olvidó” sus promesas por lo que el Ejército Defensor del Sur se sintió defraudado. Por esta razón, promulgan el Plan de Ayala, en donde entre otras cosas, desconocían y calificaban a Madero como traidor de la revolución. El Plan de Ayala es un documento de suma importancia para la historia de los movimientos insurgentes mexicanos porque plantea la nacionalización de los bienes de terratenientes y capitalistas de México, además, dispone que los campesinos que fueron despojados retomaran inmediatamente sus tierras, obligando ahora a los terratenientes y latifundistas que usurparon bienes comunales a demostrar legalmente su propiedad.

Este documento fue denostado por una gran parte de la opinión pública de la época, incluso José Vasconcelos afirmaba que era una copia del Plan de San Luis, sin embargo, no toda la comunidad intelectual mexicana se encontraba en contra del movimiento zapatista, muestra de ello son los nexos que el movimiento sostuvo con militantes anarcosindicalistas pertenecientes a la Casa del Obrero Mundial, fungiendo como asesores y secretarios de Zapata. Manuel Palafox, Antonio Díaz Soto y Gama y José Guerra (delegado de Ricardo Flores Magón y creador del lema “Tierra y Libertad”) son una pequeña muestra de los adeptos con los que el movimiento suriano contó a su favor.

¹⁰⁷ *ibídem.*

Cabe destacar que los nexos con el magonismo fueron de vital importancia, pues, gracias a esto “contribuyeron a dar al guerrillero campesino plena conciencia de que su lucha no era política ni para quitar o poner gobiernos, sino para garantizarle al hombre del campo, y por extensión a cualquier trabajador, el respeto al fruto de su trabajo.”¹⁰⁸

En relación al ataque sobre el Plan de Ayala Jesús Sotelo Inclán nos menciona: “¡Gran equivocación! Vasconcelos y todos los detractores de Zapata, sólo se fijan en el aspecto material del Plan de Ayala. Se atienen a la letra, pero no a su espíritu, que procede íntegramente de Zapata y de la tradición de su pueblo”.¹⁰⁹ El carácter de arraigo local, popular y cultural del documento no excluye que su matriz esencial se obtiene del Plan de San Luis expedido por Madero, empero, se considera original pues si bien reúne ideas otros planes, programas y manifiestos, su fuerza reside en su búsqueda por reconquistar las libertades del pueblo republicano para dar lugar a la “prosperidad y bienestar; y, el profundo sentido histórico que se remonta a planes como el de La Noria (1871) y Tuxtepec (1876).¹¹⁰

El Plan de Ayala se convierte así en avanzada y vanguardia, pues involucra a un sector social que había sido olvidado e ignorado: los campesinos a nivel nacional. La demanda agraria originalmente hecha en una zona específica se ampliaba a nivel nacional lo cual le logra simpatías y adhesiones. Así, la rebelión se extiende por Tlaxcala, Michoacán, Guerro y Oaxaca, provocando que Madero opte por combatir a sangre y fuego la rebelión designando a Juvencio Robles como jefe militar en Morelos. En 1912, con la sublevación de Orozco en Chihuahua, las fuerzas federales son trasladadas al norte propiciando que los zapatistas retomen terreno; para ese entonces Felipe Ángeles, quien fue designado posteriormente para pacificar el sur, “decide pactar con los rebeldes, y la violencia anterior da lugar a una política de acercamiento.”¹¹¹

Gracias a estos acontecimientos, da comienzo la ríspida y vertiginosa carrera de Zapata en la historia de México, amado u odiado ya comienza a vislumbrarse como un ícono

¹⁰⁸ Margarita Carbó, *El Zapatismo*, *op. cit.* p. 89.

¹⁰⁹ Jesús Sotelo Inclán, *op. cit.* p. 202.

¹¹⁰ Cfr. John Womack Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana op. cit.* el apéndice correspondiente al Plan de Ayala p. 387 donde se expone el origen del documento, su transcripción, así como las reacciones en la política mexicana y acciones llevadas a cabo por el Ejército Defensor del Sur tras su acatamiento.

¹¹¹ Margarita Carbó, *op. cit.* p. 87.

de la historia nacional. Su imagen será forjada para atacar y denostar su movimiento, pero también para ser apoyado y enarbolado como héroe, lo cual, posteriormente dará origen a la leyenda que será usada para configurarlo como símbolo de reunificación e identidad política nacional.

2.1 Reconstrucción nacional e identitaria. La guerra discursiva sobre la imagen de un caudillo

La revolución mexicana puso en entredicho no sólo la estabilidad y la paz social, puso en cuestión los cánones y patrones de vida en México. El movimiento armado puso en cuestión la injusticia y opresión que la sociedad vulnerable sufría desde los tiempos de Benito Juárez, los mecateles que mantenían girando los engranes de la modernidad porfirista comenzaban a deshilacharse ya que el brutal desarrollo del capitalismo, se topó con una pared muy gruesa: los usos y costumbres de los campesinos explotados. Como lo menciona Adolfo Gilly, la fuerza transformadora de los capitalistas y hacendados “era una potencia inhumana y hostil que penetraba arrasando, sometiendo, destruyendo cuanto les era querido y constituía su identidad social.”¹¹²

Si bien el llamado de Madero a la insurrección fue un factor de primordial importancia para la gesta armada, los vestigios históricos de otros procesos político-sociales se encontraban en la memoria colectiva de la nación. Esto proporcionó su particularidad a la revolución pues fue un caldo de cultivo que confluyó en un momento de crisis en que, la transición del Estado se encontraba en su culmen pues, la lucha interna entre clases burguesas emergentes por la titularidad de la política nacional, y un proletariado amenazado y herido, que buscaba mejor situación de vida eran claros signos de que la supuesta estabilidad del país, estaba en riesgo. “En México, detrás de la crisis política que desembocó en el año 1910, estaba el impulso de la situación mundial, aunque no tuvieran conciencia de ello las fuerzas que se movieron.”¹¹³

En este sentido, el movimiento liderado por Emiliano Zapata, si bien luchó y se movilizó entre 1911 y 1919 adscribiéndose al llamado de Madero en pos de la no

¹¹² Adolfo Gilly, “La guerra de clases en la revolución mexicana (Revolución permanente y auto-organización de masas) en *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 25.

¹¹³ Adolfo Gilly, *La Revolución interrumpida*, México, Era, 1994, p 31.

reelección, el Ejército Defensor del Sur buscaba solucionar de una vez y por todas la pugna por las tierras de labranza que mantenían con las diferentes haciendas algodoneras y cañeras del estado de Morelos. Esta lucha contra los ricos propietarios de la región dio a lugar no sólo al enfrentamiento armado, la guerra discursiva desatada en contra de Zapata y sus correligionarios se presentó sobre todo dentro de los textos que la prensa escrita, principalmente de la capital del país, distribuían para contextualizar el movimiento Revolucionario de carácter burgués y renovador (como el de Madero y Carranza), frente al alzamiento de los *parias* (como Zapata) puesto que “*Revolucionario, justicia, progreso*, son conceptos que funcionan en un doble sentido en primer lugar, resultan ser adjetivos calificativos positivos; pero además, son también el parámetro que permite construir objetividad y veracidad.”¹¹⁴

No sólo durante los nueve años que Emiliano Zapata luchó fue vilipendiado y catalogado de bárbaro, salvaje, borracho, jugador, mentiroso e innecesario -históricamente hablando-, sin embargo hay quienes le dan un trato de semidiós, hombre de ley y honor, recio pero comprensivo, en fin, un auténtico personaje salido de las páginas de Homero. Hombre que vivió y luchó su propio drama.

Para comprender estos altibajos retóricos, es necesario conocer la historia de vida de Zapata para saber quién era. Como muchos otros personajes de la historia, “Miliano” (como lo apodaban en su núcleo familiar) fue un campesino que si bien no era rico, tampoco era pobre, pero si gozaba de algún prestigio social era porque lo había heredado de sus antepasados y, además, él mismo se forjó con mucho esfuerzo un nombre respetable. Podríamos considerar que era un campesino mediano pues además de las pequeñas propiedades con la que contaba, había recibido instrucción escolar que si bien fue escasa, era más de lo que podían aspirar muchos.

“Tenía algo de tierra y de ganado, heredados de sus padres, y no era un campesino pobre según los criterios locales, pero tampoco se lo juzgaba rico. Se había ocupado también de la venta de ganado y era considerado un conocedor de caballos y un excelente domador por los hacendados locales, que se disputaban su trabajo.”¹¹⁵

¹¹⁴ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 25.

¹¹⁵ Jesús Sotelo Inclán, *op. cit.* p. 88.

También fue arriero y transportaba maíz y ladrillos recorriendo pueblos y rancherías, cultivó también sandias y si bien todas estas actividades lo ayudaron a vivir sin preocupaciones, nunca se olvidó de la mala situación en la que vivían los campesinos de su pueblo, de hecho, gracias a su reputación como buen conocedor de caballos tuvo contacto con Ignacio de la Torre quien entre otras cosas era yerno de Porfirio Díaz, coleccionista de autos de carreras, accionista del Banco de Londres y México y por supuesto dueño de grandes establos repletos de finos caballos. Zapata, al conocer esta y otras haciendas, al ver el lujo y ostentación en la que los latifundistas vivían, le causó aún más indignación pues los animales vivían en mejores condiciones y en establos más grandes que las casas de los campesinos de Anenecuilco.

Zapata conoció y amó profundamente su región, el Distrito de Ayala, los estados de Morelos y Puebla. Allí se manifestaba con fuerza las contradicciones que vivía todo México bajo el régimen de haciendas que implantó Porfirio Díaz, durante el cual, la tierra se concentró de tal manera que 1% de las familias poseedoras acaparaban aproximadamente, 85% del terreno de aprovechamiento para la agricultura.¹¹⁶

Existe una opinión generalizada entre quienes lo conocieron y trataron directamente, fue un hombre desprendido y generoso, que defendía al débil y se “quitaba el pan de la boca” para dárselo a los pobres, detestaba a los traidores pero siempre abogó por el cumplimiento de la ley, no por nada cerraba sus documentos con las palabras: Reforma, Libertad, Justicia y Ley.

El renombre de Emiliano Zapata se remonta hasta las guerras de independencia:

Los antepasados de Emiliano Zapata fueron gente muy conocida y admirada en Anenecuilco y en todo el estado de Morelos. Los Zapata y los Salazar tomaron parte de las gestas históricas del país. José Salazar, abuelo materno de Emiliano, combatió de manera descollante en las guerras de independencia, dos de sus tíos paternos, José y Cristino, pelearon la guerra de Reforma y contra la intervención francesa y hubo un héroe más en la familia: José Zapata, tío abuelo de Emiliano, quien destacó en las luchas de Restauración de la República. Cuando esa guerra finalizó, don José Zapata bregó en favor de los campesinos de la región contra los abusos de los nuevos caciques del liberalismo. [...] y hay otro tío

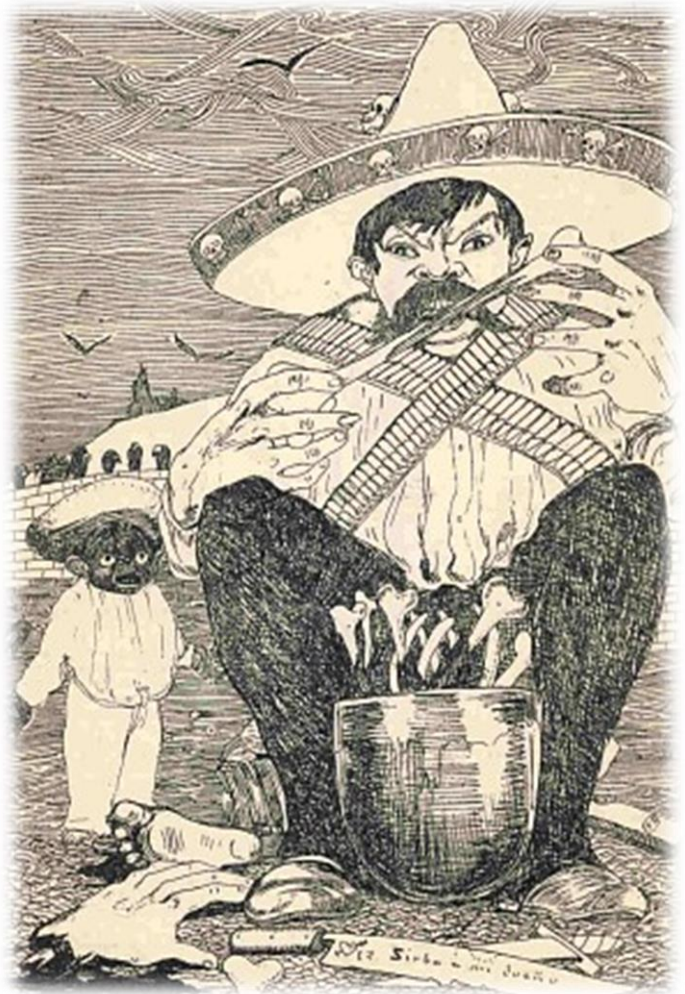
¹¹⁶ Pablo Moctezuma Barragán, *Vida y lucha de Emiliano Zapata. Vigencia histórica del héroe mexicano*, México, Grijalbo, 2000, pp. 18-19.

llamado José Merino, Calpuleque que se distinguió en sus litigios contra los hacendados, convirtiéndose en el principal dignatario del pueblo y desempeñando además varios cargos electivos en el gobierno municipal de Villa de Ayala. Así pues, Emiliano Zapata fue el continuador de una gran tradición de la lucha y de la organización campesina, a las que llevó a su máxima expresión.¹¹⁷

Toda esta parafernalia atribuida a Zapata lo ha convertido en un personaje mitológico, en una leyenda que continúa dándole vida no sólo a los movimientos sociales de nuestro país, también otorga legitimidad a un estado que lo retoma como “padre fundador”:

Como símbolo de unidad nacional, los ancestros heroicos usualmente son empleados por los gobiernos oficiales buscando realzar el poder estatal [...]. Las autoridades estatales pueden beneficiarse con la identidad nacional que los héroes les ayudan a producir pues una población que se siente parte de una comunidad es menos reacia –y por lo tanto más fácil de gobernar- que una población que no lo comparte.¹¹⁸

El hecho de que Zapata haya cambiado su personalidad durante la gesta revolucionaria no es coincidencia pues pasó de ser “Atila”, un completo salvaje y destructor a Caudillo y reformador de la vida política y social del país, parte de los héroes que dedicaron su vida y la infatigable lucha en pro de la construcción de la “gran nación mexicana”. Esto responde a una necesidad de los líderes políticos para legitimar sus gobiernos y el uso de las imágenes además de los discursos es una forma de representar los valores



**Figura 1. A la hora de la comida.
- Estaba más sabrosa la pata de hacendado que comí en el almuerzo.**

¹¹⁷ Adam Newman, *Zapata regresa*, México, Diana, 2004, pp.21-22.

¹¹⁸ Samuel Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2008, p. 5.

que deben de estar dentro de las normas sociales de una nación “para formar ciudadanos más virtuosos y productivos dándoles modelos a seguir”.¹¹⁹

Pero antes de volverse tan popular, los periódicos oficiales de la Ciudad de México como *El Imparcial* se referían a él como un moderno Atila que solo reconocía el gobierno de sus pistolas. A este respecto debemos agregar la percepción que los hacendados, propietarios y gentes de clase media y alta tenían de sí mismos, tanto en México como en las regiones urbanas de América Latina, estas clases se consideraban parte de una sociedad dividida entre la civilización y la barbarie pertrechada en las clases bajas y comunidades rurales, indios salvajes saciando sus más bajos instintos desatados por la revolución.

La evidencia propagandística de este ataque lo podemos encontrar en la forma en que se presentaba a Zapata en las caricaturas. A la agresión armada en contra de los campesinos, el desprestigio a través de las obras gráficas producidas y distribuidas dentro de los círculos letrados de la Ciudad de México. Por medio de la prensa se hizo creer a los capitalinos que el saqueo, las violaciones y la muerte eran peligros cercanos, y, éstos podrían llegar como epidemia el día menos pensado. La opinión pública (explícitamente los cercanos al gobierno y poseedores de *status* económico y social) exigían la pronta respuesta para erradicar cualquier alzamiento que amenazara la paz y estabilidad de la ciudad. En la imagen que presentamos a continuación (fig.1)¹²⁰ podemos observar al Caudillo del Sur transformado en un caníbal, el cual, sin escrúpulos, busca venganza sobre los hacendados ante la mirada atónita de un niño que se encuentra a su lado.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Autor desconocido, publicado en la revista *Multicolor* en su edición del 24 de agosto de 1911, correspondiente al año 1, número 15, p. 3. Consultado en línea: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/caricaturas/cari27.htm>

Los miedos y acusaciones de muerte y peligro vertidas sobre las huestes zapatistas se evidencian de manera por demás gráfica en la caricatura arriba mostrada. Además del canibalismo, la violencia con la que se representa a Zapata es abrumadora. La carnicería alrededor del caudillo, manifiesta la rabia y el barbarismo que se le atribuía al movimiento zapatista, campesinos que tergiversaron su labor como trabajadores del campo, esto se encuentra simbolizado en el machete que se encuentra a los pies de Zapata, en donde se alcanza a leer un grabado “E.Z. Sirbo a mi dueño”.

Seguramente la falta de ortografía en la frase grabada intencionalmente fue colocada para evidenciar la ignorancia de los campesinos alzados, los cuales, son representados como una horda violenta que sirven a los deseos de Zapata quien, literalmente es representado como una presencia de muerte. Esta afirmación la hacemos al observar los buitres que se encuentran a espaldas del general suriano.

Así, para las poblaciones urbanas, Zapata no era más que un bandido sanguinario, a pesar de esto, él mismo trató de limpiar su imagen ante la opinión pública pues en diversas ocasiones ofreció entrevistas a *El Imparcial*, periódico donde declaraba que esperaba desarmar a sus fuerzas y regresar a su vida privada lo más pronto posible. Pero a pesar de sus intentos por cambiar la percepción de su persona, así como del Ejército Libertador del Sur, los ataques en su contra continuaron. Desde la capital Madero, declaraba que el zapatismo era “un amorfo socialismo agrario”, “un movimiento de retroceso anormal y sin fundamento”, tras las fallidas negociaciones que el presidente tuvo con Zapata. Estos

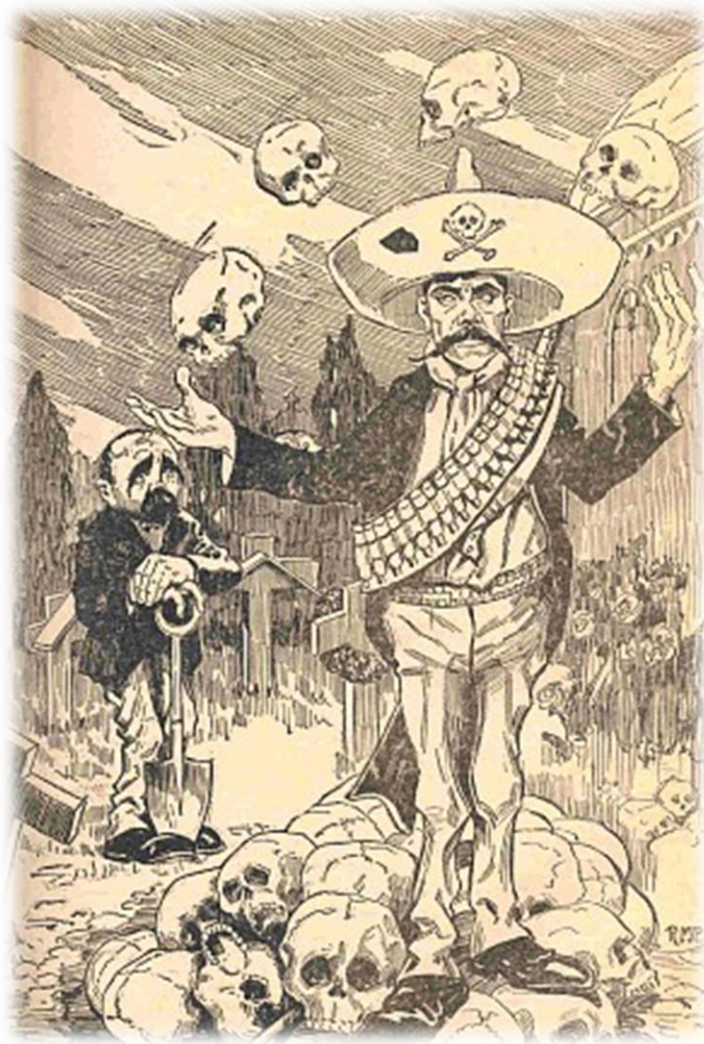


Figura 2. Juegos Malabares. ¡Pero qué bien lo hace mi querido Emiliano!

eventos contribuyeron también a ensuciar la imagen de Madero pues como podemos apreciar en la figura 2¹²¹, éste se presenta como una especie de peón y hasta de protector del sanguinario Emiliano.

La caricatura nos ofrece un panorama de muerte y desolación, amparado por la inmovilidad del “Apóstol de la Revolución” quien se limita a hacer las funciones de guardián y sepulturero de las víctimas de Zapata. Lo que se muestra, es una alegoría del país convertido en un cementerio, el cual, con cinismo y sin escrúpulos se ha ido llenando de víctimas inocentes.

La importancia de estas caricaturas reside no solo en los mensajes arrojados por ellas, sino también por las posturas de los canales de reproducción de los discursos. En este caso, nos referimos principalmente a los periódicos capitalinos pues son estos los responsables de la publicación de datos favorables o desfavorables no sólo hacia personajes como Zapata o Villa, sino también de las políticas estatales y de los mismos gobernantes presentes en el país.

Sin embargo, cabe resaltar que la labor periodística durante el porfiriato y durante el periodo revolucionario tenía sus *bemoles* pues desde 1876 y hasta 1910, Díaz mantenía un férreo control sobre lo publicado.

La labor de los periodistas se vio obstaculizada por las reformas gubernamentales que intentaban poner coto y controlar la libertad de expresión. Como en todo régimen dictatorial, el gobierno centralizó el poder y controló las prácticas periodísticas, consciente de que existían núcleos desafectos a su administración que usarían los impresos como voceros de tal descontento.¹²²

Si bien es cierto que las publicaciones se concentraban en dos bandos perfectamente delimitados, a favor y en contra de la política porfiriana, estos límites se encontraban diversificados pues, “no eran homogéneos sino que matizaban sus posturas y en muchas ocasiones chocaban entre sí y hasta cambiaban de bando”.¹²³ Estos altibajos en las

¹²¹ Autor R.M.P, publicado en El Ahuizote correspondiente al 29 de junio de 1911, núm. 10, pág. 11. Consultado en línea <http://www.bibliotecas.tv/zapata/caricaturas>

¹²² Margarita Espinoza Blas, *El Nacional y el hijo del Ahuizote: dos visiones de la independencia de Cuba. 1895-1898*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, p. 64.

¹²³ *ibídem*.

publicaciones eran necesarios para poder mantener los diferentes tabloides en circulación así como también, en muchos casos, para que los periodistas y editores pudieran permanecer en libertad e incluso con vida.

El periodismo era una labor peligrosa, la prensa de oposición era hostigada y castigada severamente. Entre los perseguidos constantemente se encontraban publicaciones como El Diario del Hogar, El Hijo del Ahuizote, El Universal, El Nacional y El Tiempo, los cuales, con la mínima denuncia hecha sobre algún artículo criticando o “difamando” al gobierno, políticos o empresas importantes, los periodistas, directores e incluso las máquinas impresoras eran detenidos por considerarse “instrumentos de delito”.¹²⁴ De esta manera, periódicos como El Imparcial o El Ahuizote, fundados por decisión de Porfirio Díaz para servir como herramientas propagandísticas del régimen, gozaban de privilegios tanto de tiraje como de subvenciones estatales; simplemente El Imparcial contaba con un tiraje de 36,000 ejemplares dando principal importancia a la nota roja, amarillista y la calumnia sin dar pie a la reflexión u opinión pública. Dado el poder que tenía gracias al apoyo gubernamental, este rotativo se ganó el mote de “el verdugo” pues, gracias a su moderna maquinaria, le permitía imprimir con mayor rapidez y cantidad, dejando en jaque a otros como El Diario del Hogar que alcanzaba solamente 800 ejemplares.¹²⁵

Hasta este momento, las únicas imágenes que tenemos de Zapata son caricaturas publicadas en periódicos y revistas como El Imparcial y El Ahuizote donde hacen escarnio de su persona y apariencia, pero una de las primeras fotografías que se tienen de él es la conocida como “Zapata con atributos de general” (fig. 3) en la cual se le muestra de pie, portando una carabina en la mano derecha, las inseparables carrilleras, sable al cinto y una banda de colores que le cruza el pecho. La imagen en sí misma ha causado una serie de dimes y diretes pues, implica el otorgar un rango militar a un civil que incluso, llegó a ser desertor del ejército mexicano. La cinta que porta al pecho ha provocado la pregunta sobre el significado y su importancia en el marco del retrato. Las hipótesis con respecto a los colores van desde el tricolor con referencia clara al lábaro patrio buscando acercar a Zapata

¹²⁴ Véase para mayor referencia el artículo de Eduardo Blanquel “El otoño porfirista” en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9 pp. 2-12 y el apartado “La prensa mexicana” en el texto de Margarita Espinoza Blas *op.cit.* pp. 63-73.

¹²⁵ Información obtenida del artículo *Periódicos en el porfirato* publicado en el blog Tinta Digital el 26 de septiembre de 2011. http://tintadigital33.blogspot.mx/2011/09/periodicos-en-el-porfirato_26.html

con Madero, “se podría tratar de un mensaje subliminal, donde la banda tricolor hace de puente entre zapatismo y maderismo, igualándolos en su parte negativa, como destructores del “régimen”. La banda tricolor, así sea en listones, moños, escárpelas, etc., es la insignia maderista.”¹²⁶



Figura 3, Autor desconocido, Zapata con atributos de general

¹²⁶ Arturo Guevara Escobar, *En busca del fotógrafo de Zapata. Parte II*, publicado el 10 de abril de 2010 en el blog personal del autor. La imagen tiene profundos vacíos en cuanto al autor y al año de su creación, se piensa que el año de su origen es de 1911 si los colores de la banda fueron tricolores para relacionar los movimientos zapatista y anti reeleccionista de Madero. El mismo Guevara Escobar conjetura que a pesar de no saber con exactitud los colores, quien proporcionó la banda a Zapata fue Manuel Dolores Asúnsolo, empresario minero de Guerrero quien simpatizaba con Madero. Creemos importante mencionar estos detalles con respecto a la coloratura de la banda porque el autor citado refiere que como símbolo de rango militar, el azul cielo y el blanco representan los galones del ejército independentista en el cual, José Manuel Asúnsolo, ancestro directo de Manuel Asúnsolo logró el rango de Teniente Coronel, heredando el símbolo de su estatus a sus parientes. Posiblemente Manuel buscaba generar un lazo de identidad entre la banda, los colores y el estandarte guadalupano que las fuerzas zapatistas portaban, sin embargo el simbolismo de dicho objeto se decodificó a causa de la intención del fotógrafo, el retratado y los receptores del mensaje visual al que hacemos referencia. Véase para más detalle: <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2010/04/en-busca-del-fotografo-de-zapata-parte.html>

A partir de este momento somos testigos de cómo la imagen de Zapata se va transformando. De ser un salvaje, es mostrado como General Supremo del Ejército Libertador del Sur. A partir de 1913 contamos con diversas imágenes suyas, pero en 1914, tras la caída del régimen militar de Huerta nos encontramos con un estudio fotográfico que se le realizó en la Ciudad de México en uno de los establecimientos más prestigiosos de la ciudad, perteneciente a H.J. Gutiérrez¹²⁷ (fig. 4)¹²⁸. La cuestión no sólo es el prestigio del establecimiento o del fotógrafo, lo que debemos destacar es el momento en el que se lleva a cabo esta sesión, pues se realiza después de la cena que tuvieron

Villa y Zapata en Palacio Nacional además de que, por esta pago mil pesos plata.

Si bien, aún no se saben los verdaderos motivos del general para hacerse un estudio fotográfico, dado que poco antes se había hecho otro estudio en Chilapa, Guerrero, hay quienes aseguran que pudo haber sido mera vanidad. Pero si recordamos brevemente que intentó por la vía del diálogo limpiar su imagen y demostrarse como hombre cabal y de razón, no es raro que retratarse con un fotógrafo renombrado fuera para él significativo,



Figura 4. Estudio de Emiliano Zapata, Autor H. J. Gutiérrez.

¹²⁷ Cfr. el artículo de Arturo Guevara Escobar *Fotografiando a Zapata*, publicado el 19 de julio de 2009 en el blog personal del autor. <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2009/07/fotografiando-zapata.html>

¹²⁸ Fotografía erróneamente atribuida a Agustín V. Casasola, la serie pertenece a Heliodoro J. Gutiérrez de 1914. Información e imagen obtenida del artículo *Fotografiando a Zapata* de Arturo Guevara Escobar, publicado el 19 de julio de 2009 en el blog personal del autor. <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2009/07/fotografiando-zapata.html>

además pudo haberlo hecho a modo de reto, pues si un campesino como él podía entrar a un lugar donde sólo las oligarquías tenían acceso, demostraba que el sistema de dominación estaba cediendo. Este “mimetismo” del general suriano era una de las pautas que más molestaban a las altas jerarquías sociales de principios de siglo pues “Llama la atención que Zapata y su mujer aparecieran vestidos de ‘ciudadanos’ como queriendo ocultar su condición campesina o indígena”.¹²⁹ Por esta razón y desde la aparición de la imagen presentándose como General Máximo, los diarios no perdieron oportunidad de exhibir los conflictos internos del Ejército Libertador del Sur, acusaciones que se demuestran con la cita que hace María Herrerías en su texto, haciendo referencia a la insubordinación zapatista: “Emiliano Zapata es un verdadero mito, y ninguno de sus cabecillas lo obedece.”¹³⁰

Los límites entre la verdad y la mentira para fustigar la insurrección zapatista se derivan de la necesidad por contrarrestar los efectos de un movimiento que rompió con lo idílico de la *pax porfiriana*. Lo contradictorio del proceso es que, aún dentro de la misma intelectualidad mexicana, se reconocía la necesidad de una revolución para renovar el viejo sistema político. La denigración del zapatismo residía en ver el movimiento como “algo marginal que no llevaba a cuestionar los logros alcanzados. El atraso de la gente del campo y de las clases populares urbanas se debían a la raza y a los vicios, entonces la solución era callarlos con el exterminio o la pacificación.”¹³¹

La construcción visual de la antítesis zapatista se logra bajo la premisa de la cultura visual. Como lo vimos en líneas anteriores, la caricatura fue un elemento importante para la formación de esta cultura visual. “En la mayoría (de las publicaciones de prensa), la figura de Zapata tuvo una connotación peyorativa: un alacrán, un gigante malhumorado o un toro encabritado.”¹³² La exaltación de la otredad manifestada en los textos y en las imágenes se desprende de la necesidad de la “civilización” por justificar sus métodos de producción y sus modos de vida; el otro era enfatizado de modo grotesco a niveles exacerbados y muy

¹²⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913” en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, p. 178.

¹³⁰ María Herrerías Guerra, “Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919)” en *Zapatismo: origen e historia*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2009, p. 293

¹³¹ *ibid.* p. 298.

¹³² Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.* p.164.

parecidos a las primeras crónicas de la conquista española para promover el desdén a aquellos que se negaban al orden y amenazaban con destruir la sociedad.

El racismo aristocrático ordenó la norma, no se podía permitir que la “chusma zapatista” impusiera su ley como un sinónimo de proyecto nacional pues, “ ‘la bestia anárquica’ que representaba el zapatismo podía ser perfectamente capaz de destruir los principios civilizatorios que apenas se trataban de inculcar en territorio nacional.”¹³³ La inmoralidad, la holgazanería, la inferioridad, la extrema inferioridad del arquetipo indígena-campesino que buscaba y pretendía acceder a esferas y derechos que no les correspondían era lo que para las altas clases representaba Emiliano Zapata y, por lo tanto, era una afrenta que no podía permitirse triunfar.

En contra partida, Zapata aprovecha esta estrategia pues comienza a consolidar lo que Ariel Arnal denomina el “tipo fotográfico del caudillo zapatista”. La construcción del imaginario que comienza a formarse detrás del hombre fotografiado da como resultado un ser que identifica pues el “sujeto fotografiado se reconoce porque cumple con los cánones iconográficos establecidos del grupo al que pretende pertenecer.”¹³⁴ Esta pertenencia y legitimidad son aprovechadas en el momento en que Obregón, en su lucha contra Venustiano Carranza, busca la ayuda de los zapatistas que sobreviven a la emboscada en Chinameca, los zapatistas que aún son fieles al caudillo muerto ayudan a reconfigurar la imagen abatida de su líder.

La muerte de Emiliano Zapata en 1919 lejos de romper con la marcha insurreccional, logró permear en el imaginario de un amplio sector social y es gracias al reconocimiento de Obregón hacia la lucha del Ejército Libertador del Sur, que los antiguos zapatistas contribuyen con la construcción de la nueva historia sobre éste y su líder. Los años veinte son un momento de especial coyuntura para la sociedad mexicana post-revolucionaria, pues es precisamente a partir de 1920 que la reconstrucción nacional da espacio para la reinterpretación de los sucesos pasados; Salvador Rueda Smithers nos relata un pasaje de la historia del Estado de Morelos en el que el contexto histórico da origen a la reinterpretación del fenómeno zapatista y de Zapata mismo. El director de *Prensa Libre*

¹³³ *ibid.* p. 176.

¹³⁴ Ariel Arnal, *op. cit.* p. 48.

hizo llegar un cuestionario al entonces gobernador del estado, José Parrés y al secretario de gobierno Carlos M. Peralta quienes entre otras cosas señalaban en su plan de gobierno llevar a cabo prácticamente a la letra los estatutos que se habían presentado en el Plan de Ayala.

Este hecho es por demás interesante pues ambos personajes se declaraban abiertamente zapatistas y continuadores de una lucha que no había terminado con la muerte de su principal exponente:

Poco más de tres años antes (1918), por ejemplo, la simple simpatía por el zapatismo era motivo de sospechas, acusaciones, agrios debates y censuras durante la discusión de las credenciales de los diputados al Congreso Constituyente. Haber sido zapatista, o cuando menos inclinado a favorecerlos, era causa de desgracia política y signo de negación al acceso de cualquier puesto público o de representación popular. Pero hacia el segundo semestre de 1920 las cosas eran distintas: sin temor al escándalo, las palabras del secretario de gobierno no fueron muy diferentes a las adoptadas por el cuartel general de Zapata a partir de 1913 y hasta 1919. [...] El vocabulario de Parrés y de Peralta parecía continuar al zapatismo. De hecho, justificaba la revolución agraria sureña y señalaba los nuevos rumbos del gobierno después de la muerte del presidente Carranza.¹³⁵

La particularidad que tiene este nuevo proceso de asimilación del movimiento sureño dentro del coto del poder es que existe una conjunción de preceptos que discursivamente podrían parecer contradictorios pero que, políticamente funcionaron juntos para lograr la pacificación del país: el Plan de Ayala y el Constitucionalismo. Si bien, con el gobierno de Obregón comienza a reconocerse la importancia de lo plasmado en dicho plan, en la práctica no tendría ninguna validez a la larga, dado que con los nuevos y actualizados códigos legales se hace imposible su instauración.

Con este reconocimiento, dentro del imaginario colectivo de los campesinos revolucionarios comenzó a volverse más fuerte cuando comenzaron a verse como revolucionarios exitosos: la memoria de aquellos que habían sobrevivido a la gesta militar dio un vuelco rotundo a la forma en que se les veía hasta antes de 1920 pues pasaron de ser bandoleros a héroes, dejaron atrás un pasado de salvajismo e incivilización y peligro para la

¹³⁵ Salvador Rueda Smithers, “El paisaje después de la batalla, el discurso de la memoria zapatista” En *Zapatismo: origen e historia*, INHERM, 2009, p. 224-225

sociedad moderna. La muerte de Zapata y la revaloración de su persona dieron la pauta para que “los sonorenses”¹³⁶ conformaran su visión de la historia y de la realidad nacional que desde entonces, debía ser instaurada desde entonces en el imaginario colectivo nacional. La imagen de mártir, sacrificado por sus causas, personificado en Zapata proporciona la potencia civil y discursiva que la revolución necesitaba para ser, desde entonces, el pilar reformador de México.

Además, la legitimidad de los gobiernos postrevolucionarios se construyó en base a su capacidad “en el control político de los grupos sociales, en la cooptación de algunos de sus líderes y en el manejo ideológico de los héroes de la familia revolucionaria.”¹³⁷ Lo cual se demuestra en las acciones llevadas a cabo, posteriormente, por Obregón al tomar posesión de la presidencia de la república tras las elecciones de 1920.

El 10 de abril de 1923, como colofón de este proceso, el presidente Álvaro Obregón conmemoró la muerte de Emiliano Zapata y lo señaló como héroe de la lucha agraria. El rebelde Zapata, como imagen de tenacidad impermeable a las componendas políticas, fue domesticado e incorporado al panteón heroico nacional, y su rebelión formalmente aceptada como parte fundamental de la Revolución mexicana.¹³⁸

La guerra es un contexto en el que los miembros de un grupo involucrado en el conflicto se reconocen como partidarios de un fin en común. La guerra revolucionaria fue un evento trágico, violento y dramático, pero formó parte de la vida cotidiana durante prácticamente una década de la historia mexicana, esta: Se desarrolló en el ámbito de la práctica y el discurso político, de las particularidades sociales, económicas y culturales

¹³⁶ Políticos y militares mexicanos procedentes del estado de Sonora quienes unieron fuerzas para dar fin a la gesta revolucionaria ya que existían muchas inconformidades con el gobierno encabezado por Carranza quien, fue muerto en Tlaxcalantongo, Puebla, tratando de huir hacia Veracruz tras la proclamación del Plan de Agua Prieta por parte de Adolfo de la Huerta. Documento en el cual se desconocía el gobierno de Carranza por considerársele antidemocrático, atentando en contra de la soberanía nacional supeditado a sus intereses y los del partido que representaba. Entre los integrantes a este grupo se destacan Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calle, José María Maytorena y Adolfo de la Huerta. Véase el texto de Andrea Sánchez y Ramiro Lafuente “Carranza y Obregón en el poder” en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9 pp.143-172 para mayor detalle.

¹³⁷ Felipe Ávila Espinoza, “El uso oficial de Zapata” en *Historia de Morelos: tierra, gente, tiempos del sur 1810-1910, 2010*, vol. 7, México, Congreso del Estado de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011, p. 410.

¹³⁸ *ibíd.* p. 227.

regionales, de la mezcla compleja de las ideologías, de las conductas, de los comportamientos y de los símbolos vigentes en la cotidianidad campesina.¹³⁹

Lo que se logró, fue aglutinar una serie de elementos que trastocaban la realidad política y social de los campesinos, una vida de lucha por igualdad y derechos, por la repartición de tierra y por el efectivo sustento de su autonomía como comunidades tradicionales, pero no fuera de la legalidad otorgada por la nación mexicana. La recuperación de su estructura como sociedad tradicional fue la base de su discurso reivindicador tras el término de la revolución y sobre todo, el giro que se dio con el proceso obregonista, marcó la pauta para erigir a Zapata como héroe y mártir, pero sobre todo como un recuerdo inamovible de la lucha y el respeto por la tierra. “Esa versión oficial de la revolución fue hecha con el fin de consolidar el poder del nuevo Estado posrevolucionario, de darle legitimidad y garantizar un mejor ejercicio de su dominación a través de la construcción de una visión unificada y compartida por la sociedad mexicana moderna, que tendría en la revolución su momento fundacional.”¹⁴⁰

Desde entonces y durante mucho tiempo, algunos círculos intelectuales dejaron de apabullar el símbolo de la insurrección morelense. Ejemplo de esto, (uno de tantos), es el cierre de un texto de Enrique González Aparicio, quien hacia 1938 hablaba de Zapata como representante de la primera etapa revolucionaria: Sin la cual, ésta no hubiese sido posible. Por ello se ha dicho, con exactitud impecable, que son su vida, su obra y su sacrificio los que han permitido a los campesinos de México disfrutar de la tierra fecunda de sus ejidos, y al país convertirse en un armonioso conjunto de ciudadanos libres, productores de su propia riqueza y dueños de su propio destino.¹⁴¹

Para la década de los años 60, los estudios sobre la Revolución Mexicana son muy importantes, pues comienzan a analizarse los hechos de una forma más prudente y un poco menos visceral. Como ejemplo podemos tomar el texto de Juan de Dios Bojórquez, quien si bien reconoce que dentro de la historia nacional la figura de Emiliano Zapata es de vital importancia para los cambios de estructura político-social del país, termina siendo una

¹³⁹ *ibíd.* p. 229.

¹⁴⁰ Felipe Ávila Espinoza, *op. cit.* p. 407.

¹⁴¹ Enrique González Aparicio, “Interpretación de Emiliano Zapata” en *Zapata (selección de textos)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1980, p. 132.

figura que “tima” a la sociedad a causa de los “zapatistas *gopher*”¹⁴² Sin embargo, y lejos de pretender adoctrinar o aleccionar con respecto a éste símbolo nacional reflexiona un hecho que se mantiene hasta nuestros días:

Después de la lucha sangrienta que culminó en 1915, la figura de Zapata se yergue como un símbolo que ya nadie podrá negar ni destruir. Llegó a la conciencia de los campesinos, lo veneran las clases más oprimidas y en él se sintetizan muchas de las aspiraciones del pueblo mexicano.

Zapata es un símbolo que se ha grabado en el corazón de la patria con caracteres indelebles.

No desaparecerá nunca de la leyenda ni de la historia de México.¹⁴³

Emiliano Zapata es más que un recuerdo en los libros de texto, es parte del imaginario cívico social; la interpretación y asimilación de su persona sigue dando frutos, ya que son muchas las asociaciones civiles que retoman su estandarte para defender no sólo causas agrarias. En el ámbito político, como ya lo mencionamos en líneas anteriores, desde la llegada de Obregón y Calles al gobierno, la fórmula discursiva de apropiación del zapatismo surtió efectos, pero es con el mandato de Lázaro Cárdenas que se realiza una reforma profunda y amplia, como primer medida, se decide aglutinar a todas las organizaciones campesinas en la Confederación Nacional Campesina (CNC), la cual fungirá como rector de las causas campesinas apoyados por el *cardenismo*, el cual “representó una vuelta a la tradición agrarista y popular de la revolución y los personajes centrales y sus ideales fueron evocados para apuntalar el poder presidencial y cimentar la ideología del cardenismo asentada en la revolución. Zapata era uno de los héroes que mejor servían para esos propósitos.”¹⁴⁴

El Partido Revolucionario Institucional (PRI), aprovechó muy bien los cimientos del *cardenismo* y fue adaptando los postulados de su política de apropiación de la revolución, ya que, para la década de los 40, durante el mandato de Manuel Ávila Camacho el discurso nacionalista conservador (contrario al ideal radical de Zapata) justificaba y daba cause al

¹⁴² Término utilizado para denominar a los fanáticos extremistas de ideologías y/o personajes. Juan de Dios Bojórquez utiliza este término angloparlante el cuál describe a un roedor terrestre (tuza), la cual, por sus características naturales, nerviosas y enérgicas, otorgan a personas de similares atribuciones su nombre en inglés. Consultado en línea <http://definicion.dictionarist.com/gopher>

¹⁴³ Juan de Dios Bojórquez, *Forjadores de la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1969, p. 52.

¹⁴⁴ Felipe Ávila Espinoza, *op. cit.* p. 413.

ideal productor y explotador de recursos del país. Miguel Alemán, quien precedió a Ávila Camacho logró redondear de forma más explícita no sólo las causas revolucionarias zapatistas, sino también la de otros personajes aglutinándolos por fin y de manera pulcra en un mismo vagón y en favor del programa político y económico del priismo.

En 1950, durante el acto conmemorativo del “Caudillo del sur” en Morelos, la presencia de Alemán y Ruíz Cortines (secretario de Gobernación), asistieron al evento Cándido Aguilar y Juan Barragán, antiguos colaboradores de Carranza; Raúl Madero, hermano del “Apóstol de la democracia” y diferentes líderes del Frente Zapatista. Todo esto contribuyó para que el régimen pudiera declarar que “quedaron sepultadas para siempre las diferencias que tradicionalmente habían existido entre carrancistas, villistas, y zapatistas.”¹⁴⁵

Muestra gráfica de esta reconciliación revolucionaria la encontramos en el libro “Discursos sobre la revolución mexicana. Testimonios del 20 de noviembre.” (fig.5) Texto que en poco más de 700 páginas, aglutina 77 años de historia partidista la cual, se resume en su portada y contraportada:

¹⁴⁵ *ibid.* p. 418.

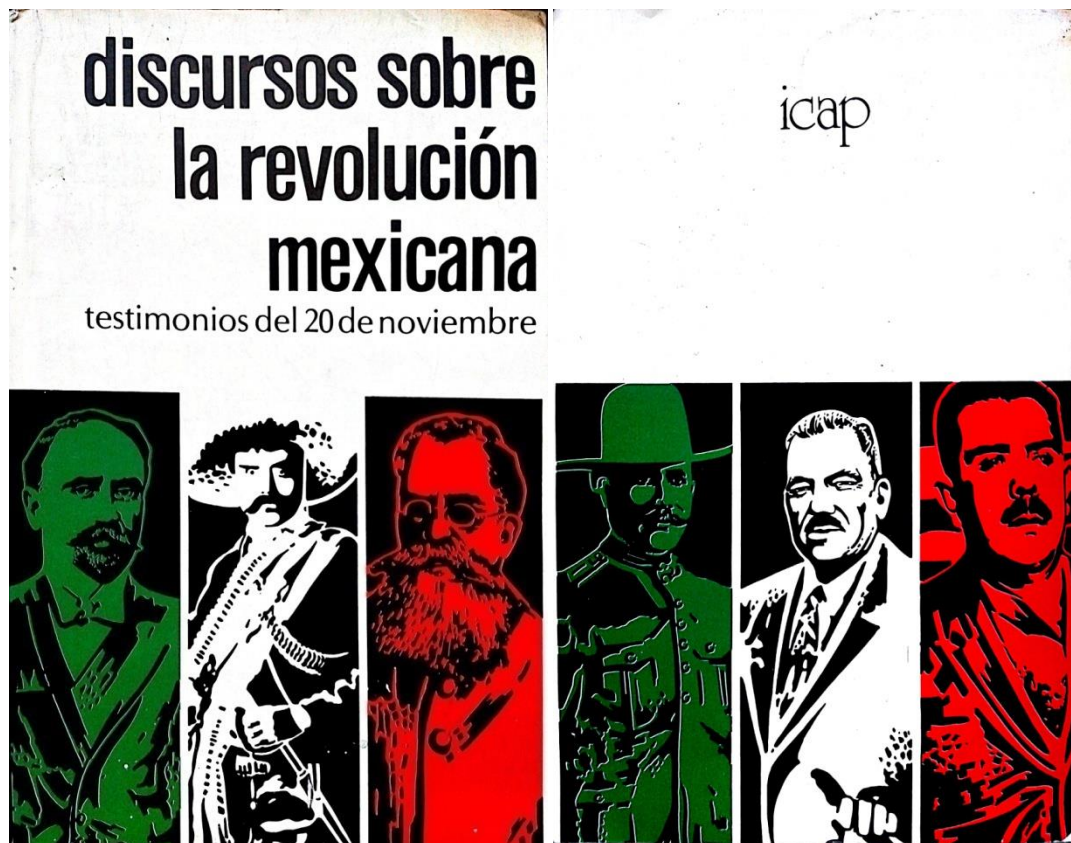


Figura 5. Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas.¹⁴⁶

Personajes que una vez lucharon entre sí, se reencuentran para reconciliar la historia y el presente moderno y promisorio del país visto desde la perspectiva del PRI. Sin embargo, esta perspectiva se enfrentaba a la de asociaciones campesinas independientes que reclamaban (como hacía mucho tiempo atrás) respeto a sus derechos agrarios. La nueva gesta revolucionaria se consumaba ahora en la arena electoral que llegó a su culmen con las elecciones presidenciales de 1988 donde la batalla por la pertenencia de los símbolos se personificaba en Carlos Salinas de Gortari y Cuauhtémoc Cárdenas.

Cuauhtémoc, siendo hijo de “Tata Cárdenas”, había osado escindirse del partido que su padre ayudó a fundar marcándolo como una caricatura caudillista e incluso como traidor de los principios de la nación. Salinas, en el discurso, se presentaba como “defensor” de los estatutos y tradiciones políticas, e incluso, nacionales ya que él mismo era un abierto

¹⁴⁶*Discursos sobre la revolución mexicana. Testimonios del 20 de noviembre*, México, Partido Revolucionario Institucional, Instituto de Capacitación Política, 1987.

admirador de la causa zapatista y priista consumado, por lo tanto es visualizado como el perfecto rector para salvaguardar las instituciones.

A pesar del apoyo que Cárdenas tenía por parte de organizaciones campesinas que no se encontraban cooptadas por el priismo y que se manifestaban bajo el estandarte tradicional agrario de Zapata, Salinas resultó triunfante en los comicios con dudosos resultados. Con su triunfo, Salinas de Gortari implementa reformas económicas de corte neoliberal, mientras en la Ciudad de México marchaban miles de campesinos reclamando tierra y libertad “Salinas tenía lista ya y negociada la que sería su mayor reforma al campo mexicano, la anunciada modernización agropecuaria que liquidaba el modelo definido por la Constitución de 1917.”¹⁴⁷ Las reformas a la protección de los ejidos y tierras comunales que se encontraban en el artículo 27, dieron la pauta para que las leyes del mercado y del capital privado pudieran intervenir directamente en la producción para, “sacar de su rezago” al campo mexicano.

Zapata fue utilizado en ese entonces para justificar las reformas y sin recato, el gobierno salinista deformaba los fundamentos originales del zapatismo y el ideal agrario, lo cual, fue visto como una afrenta por parte de la sociedad medianamente informada y, sobre todo, por los campesinos. Ejemplo de ello es la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), movimiento de origen indígena que se asume como tal y, abanderado con la imagen de Zapata conmocionaron en 1994 al mundo pues en un momento en el que las guerrillas habían desaparecido del mapa, los zapatistas, enfundados en pasamontañas, surgen de las selvas chiapanecas exigiendo “lucha por trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz....lograr el cumplimiento de estas demandas básicas de nuestro pueblo formando un gobierno de nuestro país libre y democrático.”¹⁴⁸

Zapata vive y seguirá viviendo en la memoria colectiva porque representa no sólo un momento específico de la historia de México, sino porque a lo largo del tiempo, se ha ido transformando en un ídolo de esperanza y lucha, de resistencia y de cambio en los esquemas sociales del país pero sobre todo, porque es una figura que causa polémica

¹⁴⁷ Felipe Ávila Espinoza, *op. cit.* p. 432.

¹⁴⁸ Comandancia General del EZLN, 1993. Consultado en línea <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>

cuando cualquier grupo se abandera en él, empero, como lo menciona Felipe Ávila Espinoza: “luego de noventa años de la muerte de Zapata, la batalla por apropiarse de su significado y de su uso entre el gobierno y los movimientos campesinos e indígenas, parece haber sido ganada por estos últimos.”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Felipe Ávila Espinoza, *op. cit.* p. 440.

Capítulo. 3 Augusto C. Sandino, estandarte antiimperialista.

1.

Durante el desarrollo de este trabajo, hemos intentado echar luz en la historia de los personajes inmiscuidos en la investigación. Así como se ofreció el contexto de la vida de Belkin y Zapata, toca el turno a Augusto C. Sandino, personaje que para la historia nicaragüense es de suma importancia, pues ha sido uno de los principales eslabones de identidad revolucionaria.

Sin embargo -y como hemos visto en líneas anteriores- nuestros personajes son parte de una historia más amplia, son producto de un contexto político y social particular que les han hecho reaccionar de una manera singular. Por esta razón, de nueva cuenta nos daremos a la tarea de realizar una breve retrospectiva sobre Sandino y sobre la Nicaragua de su tiempo a fin de contextualizar los procesos por los que ha pasado este país centroamericano y cómo, a partir de los hechos, este hombre pasa a ser una figura emblemática en el imaginario histórico nicaragüense.

2. Nicaragua en el ojo del huracán

Centroamérica posee la particularidad de ser una estrecha franja de tierra que separa los océanos Atlántico y Pacífico, si bien no es lo suficientemente estrecha como pasar con gran facilidad entre ambos océanos, sí es lo suficientemente viable como para lograr una ruta interoceánica, muestra de ello es el triunfo de la ingeniería moderna que se refleja en el Canal de Panamá.

Durante gran parte de su historia, Nicaragua ha sido objetivo de la codicia y la discordia a causa de su geografía particular. A pesar de que en su territorio convergen una serie de accidentes volcánicos, así como una espesa vegetación selvática, la particular posición al medio del istmo centroamericano provocó que los conquistadores europeos se dieran a la tarea de explorar la zona y trazar una ruta de tránsito interoceánico. Rutas posibles siempre han existido, el problema es que cada una representaba diferentes peligros y retos que para la época colonial algunas veces eran infranqueables, es por esta razón que Centroamérica, a pesar de las inconveniencias de la geografía y el particular ambiente

tropical, completamente distinto e inhóspito para los españoles daba mejores resultados que el largo viaje hasta el estrecho de Magallanes o la ruta de costa a costa entre Acapulco-Ciudad de México-Veracruz.

La exploración de las rutas de tránsito se inició en 1523, cuando el explorador Gil González Dávila se internaba en la selva centroamericana, buscando formas para canalizar el terreno y lograr el paso interoceánico. En 1555, otro español, Ruy López de Valdenebro “propuso a la Corte de Madrid un proyecto para hacer navegable el río San Juan y facilitar el paso de un mar a otro”¹⁵⁰; sin embargo dicho proyecto se consultó con la Casa de Contratación de Madrid pero esta nunca resolvió nada, por lo cual se desechó el intento.

Desde entonces y hasta bien entrado el siglo XIX, Centroamérica, pero específicamente, Nicaragua fue objeto de constantes estudios tanto para facilitar el tránsito entre los océanos, como para la explotación de materias primas y mano de obra que la región ofrecía. La presencia inglesa en la costa atlántica del Caribe desde principios del siglo XIX, dieron la pauta para que las potencias se interesaran por la región, simplemente cabe mencionar que:

De 1821 a 1825 se duplicó el comercio entre América Central e Inglaterra, basado en la venta de manufacturas baratas a cambio de añil, cacao y un poco de café. Pero dado a que el balance final ofrecía saldos negativos para los centroamericanos, éstos se vieron forzados a recurrir a préstamos [...] con lo que se logró controlar la actividad bancaria así como las finanzas¹⁵¹.

La Gran Bretaña se dio cuenta de la importancia de controlar la región canalera, y estando afianzados en la región de la Mosquitía, las islas Tigre, Roatán y el norte del río San Juan, declararon estas porciones bajo su control y protectorado, Nicaragua aceptó forzosamente este convenio para que Inglaterra le otorgara su reconocimiento como nación libre. Ante estas acciones y animados por las victorias en Texas y la Alta California, los norteamericanos se dieron cuenta del peligro que representaba la presencia inglesa en Centroamérica, y deciden participar más activamente en la región ya que a partir de 1840 la

¹⁵⁰ Sofonías Salvatierra, “Proyectos del canal interoceánico durante la colonia” en *Centroamérica 1*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora - Universidad de Guadalajara - Nueva Imagen, Tomo #1, 1988, p.295.

¹⁵¹ Alberto Prieto Rozos, *Centroamérica en revolución*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987, p. 63.

explosión de la fiebre del oro imponía buscar rutas “de acceso rápido hacia el oeste estadounidense –lo que- hizo que aumentara la presión por una comunicación interoceánica a través del istmo centroamericano”.¹⁵² Bajo esta premisa, para 1846 se impusieron los acuerdos Hise-Squier a Nicaragua y Mallarino-Bidlack a Colombia. “El primero concedía a los norteamericanos el derecho exclusivo de construir un canal entre ambos océanos; el segundo les otorgaba –bajo la condición de país más favorecido- la facultad de transitar libremente por una zona del istmo de Panamá”.¹⁵³

La avanzada de Estados Unidos sobre Centroamérica encendió los focos rojos en Londres, decidiéndose entonces a presionar a los norteamericanos aprovechando su mejor posición en el terreno. Los resultados del paulatino acercamiento y de las conversaciones entre ambas naciones, fue el convenio del Tratado Clayton-Bulwer firmado en 1850 con el cual, ingleses y norteamericanos se comprometían a garantizar la neutralidad de una vía de comunicación interoceánica que pudiera ser construida a través del istmo y, a no establecer colonias o protectorados en la zona.

Empero, ambas potencias interpretaron el acuerdo a su conveniencia (retomando la mejor tradición colonial del “acátese pero no se cumpla”) mientras los unos seguían manteniendo su posición en la Mosquitía los otros mantenían sus concesiones con el gobierno de Nicaragua. De hecho, un año antes de la firma del Tratado se había otorgado a Cornelius Vanderbilt la concesión con la que se inauguró el traslado de pasajeros por el San Juan. Vanderbilt fundó la *Accesory Transit Company* que funcionó sin problemas hasta 1868. Los británicos fueron retrocediendo sus posiciones hasta permanecer solamente en Belice y a causa de la constante presión norteamericana en 1860 se firma el Tratado de Managua o Zeledón-Wyke, con el cuál la Gran Bretaña renuncia a su protectorado en la Mosquitía y reconocía la soberanía de Nicaragua.

A partir del negocio de Vanderbilt, Nicaragua se encontró, nuevamente, en el centro del conflicto, esta vez originado por el dueño de la *Accesory Transit Company* y sus socios, Charles Morgan y C.K. Garrison quienes aprovechando la ausencia del Comodoro

¹⁵² Carmen Collado Herrera, *Nicaragua*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad de Guadalajara, Nueva Imagen, Colección Textos de la historia de Centroamérica y el Caribe, 1988, p. 452.

¹⁵³ Alberto Prieto Rozos, *op. cit.* p. 66.

en 1853 se dieron a la tarea de adueñarse del negocio con el auspicio del gobierno norteamericano. Por si fuera poco, Nicaragua y toda la región centroamericana se verían inmersos en una serie de procesos, conflictos y desajustes los llevarían a transitar por un momento crucial en la historia. Particularmente debemos mencionar que los conflictos interregionales nicaragüenses, entre las ciudades de León y Granada habrían de desatar una intervención extranjera anticipada, lo cual, tristemente vendría a ser una constante en el istmo durante gran parte de principios del siglo XX, mientras que, al mismo tiempo se buscaba un último esfuerzo de unión federal entre las cinco naciones del istmo centroamericano.

Las pugnas entre liberales y conservadores nicaragüenses llegaron a tal punto de algidez que los liberales instalados en la ciudad de León se vieron tan faltos de apoyo y fuerza para defender la constitución de 1838 que optaron por buscar una fuerza foránea que les ayudara a vencer militarmente a los conservadores granadinos (quienes a su vez propugnaban por la instalación de la constitución de 1854). Byron Cole fue el encargado de contratar a 200 mercenarios estadounidenses que inmediatamente después de llegados a territorio nicaragüense comenzaron a poner en marcha sus planes de conquista comandados por un personaje de oscura memoria: William Walker.

Cuando Walker recibió la propuesta de Byron Cole de organizar una expedición filibustera en Nicaragua, se entusiasmó inmediatamente con el proyecto y se trasladó a San Francisco para hacer los preparativos. Después de varios meses de trabajo logró reunir a 58 voluntarios y contrató el vapor *Vesta*, que con la Falange Americana salió con destino a Nicaragua y llegó a El Realejo en 1855. La facción democrática creyó que con la llegada de los filibusteros encontraría el apoyo militar que le permitiría el triunfo, pero pronto se dio cuenta de que Walker tenía ideas propias para llevar a cabo la campaña, pues antes de apoderarse de Granada puso la mira en la ruta de tránsito.¹⁵⁴

En julio de 1855 llega a Granada donde inmediatamente obligó a que se llegara a un acuerdo entre ambas facciones, logrando así la instauración de un gobierno provisional al mando de Patricio Rivas con quien Walker acordó, primordialmente, que se facilitara y fomentara la inmigración extranjera, con el fin obviamente de permitir la llegada de más filibusteros. Los dueños de la *Accesory* (Morgan y Garrison) veían con tan buenos ojos la

¹⁵⁴ Carmen Collado Herrera, *op. cit.* p. 77.

intervención de Walker que incluso financiaron su incursión, en agradecimiento y con ayuda de Rivas, revocó la concesión originalmente otorgada a Vanderbilt y se la entregó a sus hasta entonces socios.

Un año después de la intervención, Walker despoja a Rivas del gobierno autoproclamándose presidente de Nicaragua y siendo reconocido casi inmediatamente por la diplomacia de su país, este hecho daba pauta para la inminente anexión de Nicaragua a los EU siguiendo la lógica del “Destino manifiesto”. Inmediatamente, Walker “restableció la esclavitud; hizo oficial el idioma inglés; repartió tierras entre los miembros de su Falange”¹⁵⁵, pero jamás imaginó que el llamado a la unión desde Costa Rica por el presidente Mora habría de ser el principio de su fin pues, con la llamada Guerra Nacional, culminaría su historia siendo fusilado el 12 de septiembre de 1860.

Tras la convulsión ocasionada por la intervención de Walker, se logra una tregua entre las facciones políticas en disputa que daría como resultado, el gobierno de las diferentes familias oligarcas granadinas por mas o menos treinta años. Con la derrota de la Comuna de París en 1870 “el capitalismo mundial haría un nuevo empuje que envolvería más que nunca a países marginales como los centroamericanos, en la producción indefectible de materias primas para las industrias metropolitanas.”¹⁵⁶ Bajo esta premisa, primeramente se aprovecharán la calidad del territorio centroamericano para la explotación y producción de café y de banano posteriormente, lo cual fue beneficiado por el derrocamiento de los caudillos en el poder y la subsiguiente expropiación de tierras y propiedades tanto de la iglesia como de campesinos.

En 1893 son derrocados los gobiernos conservadores granadinos y en su lugar se impone el gobierno militar de José Santos Zelaya convirtiendo a Nicaragua es un fortísimo productor de banano durante los primeros años del siglo XX, pero, quienes resultarían directamente beneficiados al acceso a las enormes porciones de tierra y a las ganancias de la exportación del producto serían los capitales extranjeros que intervinieron con amplitud en los asuntos de gobierno con la ayuda de la intervención militar norteamericana. Esta intervención se agudizó cuando Zelaya intentó negociar la concesión de los permisos canaleros con alemanes y japoneses, lo cual ocasionó su “destitución” en 1909 del poder y

¹⁵⁵ Alberto Prieto Rozos, *op. cit.* p. 67

¹⁵⁶ Sergio Ramírez, *El muchacho de Niquinohomo*, La Habana, Editora Política, 1988, p. 9.

la ocupación de los Marines para poner en el cargo al Dr. José Madriz quien no se pudo mantener mucho tiempo en el poder, por lo tanto, en Managua se forma un acuerdo entre conservadores y los Estados Unidos para imponer un gobierno encabezado por Adolfo Díaz, contador en jefe de la *Rosario & Light Mines Company.*, de capital norteamericano.

Con la ayuda tanto del manipulado gobierno nicaragüense como del estadounidense, las empresas extranjeras obtienen grandes y muy importantes tratos y ganancias en el territorio. La *United Fruit Company* y *The Rosario & Light Mines Company* son dos de las principales empresas dedicadas a la producción de banano y a la extracción minera respectivamente, ambas con la ayuda de las diversas “diplomacias” aplicadas por la Secretaria de Estado norteamericana, consiguen imponer una serie de regulaciones comerciales y políticas mediante los *Pactos Dawson*; estos pactos, resolvían la contratación de préstamos para “salvar las finanzas del país” sólo con banqueros norteamericanos, se prohíbe otorgar cualquier tipo de concesiones a otras potencias y se debía consultar con las agencias estadounidenses antes de decidir cualquier cambio en el régimen de gobierno.

Hacia 1912, Díaz fue derrocado por los mismos que lo asignaron y las fuerzas de ocupación norteamericanas permanecieron imponiendo la voluntad de los gobiernos conservadores hasta 1928 pero, aún después de la posterior salida de los Marines norteamericanos, Nicaragua no dejó de ser un protectorado comandado por gobernantes que, lejos de proteger los intereses de su nación y población, dedicaron sus esfuerzos a satisfacer las ambiciones de consorcios y banqueros extranjeros. Muestra de esto son los acuerdos firmados el 8 de febrero de 1913 por el general Emiliano Chamorro y el ministro norteamericano Weitzel en el que se concedía el derecho exclusivo y garantizado a Estados Unidos para “la construcción, el servicio y el mantenimiento de un canal por la vía del río San Juan y del Gran Lago de Nicaragua o por cualquier otra ruta en territorio nicaragüense, debiendo fijarse por acuerdo mutuo de los dos gobiernos, los detalles y las condiciones en que ese canal será construido, servido y mantenido cuando su construcción se decida.”¹⁵⁷

Además, se le proporcionaba en arriendo a EU por noventa y nueve años prorrogables a voluntad las islas Great Corn y Little Corn y no contentos, también se les

¹⁵⁷ Carlos Quijano, *Nicaragua: ensayo sobre el imperialismo de los Estados Unidos*, Managua, Vanguardia, 1987, p. 94.

permitía el derecho de establecer una base naval en el Golfo de Fonseca bajo los mismos términos de posesión que las islas. El tratado Chamorro-Weitzel no logró ser ratificado, pero posteriormente se llegó a la firma de otro acuerdo el Chamorro-Bryan el cual básicamente era lo mismo y en su primer artículo declaraba que Nicaragua “cede a perpetuidad al gobierno de los Estados Unidos, para siempre, libre de todo impuesto o carga pública los derechos de propiedad exclusiva”¹⁵⁸, la zona del río San Juan y el lago de Nicaragua a los Estados Unidos. La perversidad de este acuerdo estaba en que el pago por los derechos de concesión otorgados al gobierno norteamericano pasaba íntegro al bolsillo de los banqueros pues, una de las cláusulas del contrato estipulaba que los tres millones de dólares que se entregarían a Nicaragua servirían para pagar la deuda contraída con aquella nación.

Cabe destacar que mediante este tratado, Nicaragua se convertía prácticamente en un protectorado norteamericano y se le otorgaba el libre tránsito a sus ciudadanos e incluso a sus tropas, de hecho, en el área de construcción del canal se estipula que se crearía el Distrito del canal, en el cual, Estados Unidos podría utilizar su policía civil, militar o naval en caso de que lo considerara necesario.

El cinismo de este tratado se hace explícito en la forma en que se estipula la defensa de la soberanía nicaragüense pues, si bien se define la neutralidad de la zona que se otorga en arrendamiento, Estados Unidos es libre de introducir a sus fuerzas beligerantes en el momento en el que se le viniera en gana, además, el pago por dichas tierras es meramente simbólico y tramposo pues como se mencionó en líneas anteriores, no pasó en ningún momento por manos nicaragüenses.

José Santos Zelaya declaraba entonces:

Los Estados Unidos cuyo imperialismo es ya demasiado famoso, desde hace tiempo venían persiguiendo ejercer allá en (Nicaragua) un protectorado y apropiarse, principalmente, de la faja del canal por territorio nicaragüense, para lo cual no encontraban facilidades con el presidente Zelaya; puesto que este exigía ante todo que *se garantizase la soberanía de Nicaragua y, además, una cantidad correspondiente a la importancia de la concesión.*¹⁵⁹

¹⁵⁸ *ibíd.* p.95.

¹⁵⁹ José Santos Zelaya, citado por Carlos Quijano, *op. cit.* p. 101.

Su renuencia, su valor cívico y ético frente a la intervención norteamericana, le costaron la presidencia pues poco después fue despojado de su gobierno a la entrada de los *marines* (Unifica *marines* o *Marines* en toda la tesis) para imponer a un personaje que habría de otorgar mayores facilidades. En este contexto de explotación y dominación capitalista, personificada por los Estados Unidos, un hombre se une a los esfuerzos de Zelaya para contrarrestar los efectos, Augusto C. Sandino daría sus primeros pasos hacia la inmortalidad escribiendo con tinta indeleble en los libros de historia nicaragüense.

Concebido fuera de matrimonio entre Margarita Calderón y Gregorio Sandino, Augusto Nicolás fue registrado como hijo natural ante el Registro Civil el 14 de julio de 1895 en la Villa Victoria, Departamento de Masaya, Nicaragua. Viviendo en la miseria y bajo regímenes sociales que tradicionalmente eran aceptados, Sandino creció en la miseria, mientras su madre laboraba recolectando café ganando lo apenas necesario para subsistir.

El porvenir de un niño que inicia su vida en esas condiciones y en un país sin instituciones protectoras de la infancia, era el que con la implacable lógica de las adversas circunstancias, conducía a la miseria vitalicia, al vicio, a la delincuencia y a la cárcel. Fuerte vigor tenía ese niño para no desesperar, no ignorancia para no advertir su situación; a la inversa de esto era consciente de su estado, y de ahí la decisión que tomó de enfrentarse con quien sabía que era su padre.¹⁶⁰

Este careo con su padre, quien era un pequeño propietario, no le significó un cambio potencial a su vida, pero le permitió tener mejores ropas y acceso la educación, si bien no obtuvo el mismo estatus que el de su hermano Sócrates, significó un avance en su vida, además comenzó a ser útil tanto en la finca como en el hogar paterno y pronto recibió un pequeño salario por sus servicios. Con sus ahorros, incursionó en la compra-venta de ganado.

Hacia 1912, estalla la guerra civil provocada por el General Luis Mena (quien era Ministro de Guerra en el gobierno de Adolfo Díaz) y por el abogado Benjamín Zeledón quien, fue abatido en Masaya y su cuerpo exhibido de una manera grotesca e irreverente, para dar muestra de lo que le sucedería a los rebeldes que intentasen sublevarse. Este “espectáculo” fue presenciado por un muy joven Sandino quien si bien aún no poseía una

¹⁶⁰ Edelberto Torres, *Sandino*, Editorial Katún, México, 1984, p.15.

idea política bien definida provocaría su primer disgusto ante la intervención norteamericana en Nicaragua.

A pesar de que su vida en los últimos años de su adolescencia le sonreían pues, además de hacerse cargo de los bienes de su padre era un joven emprendedor, que comenzaba a prosperar tanto intelectual como económicamente. Su inquietud lo llevó a emprender un viaje hacia Costa Rica a la cual no llegó pues encontró un buen trato y trabajo en la hacienda Ceylán, donde aprendió mecánica y demás oficios correspondientes a la forja de los pertrechos necesarios para la actividad rural. Después se trasladó al puerto de San Juan del Sur y se embarcó como marinero hasta que regresó a Niquinohomo hacia 1920 para buscar de nuevo a Mercedes Sandino (quien fuera su prima) para desposarla.

Sin embargo, las calumnias de un ex amigo suyo lo llevarían a cambiar radicalmente sus planes pues, entablaron una discusión bastante acalorada en la cual terminaría disparándole en la pierna, como el hecho suscitó a la hora de la misa causó un gran revuelo por la “herejía y el sacrilegio” que significaba interrumpir tan solemne momento por un crimen ocasionado tras un lio de faldas.

Tras este incidente en su huida de la justicia, llegó a Bluefields en la Costa Atlántica donde permaneció un mes, de ahí se embarcó hacia el puerto de La Ceiba en la costa norte de Honduras, trabajó en el ingenio azucarero Montecristo en distintas áreas pero sobre todo en la reparación de caminos y casas de trabajadores. Tras su estancia en el ingenio azucarero, se embarca de nuevo y llega al Puerto Barrios en Guatemala, en 1923 estaba instalado en el poblado de Quiriguá pero su natural inquietud lo llevo a trasladarse a nuevas tierras, pasando por Estados Unidos y México donde por fin se asienta durante algún tiempo.

Hacia 1926 se instala en Tampico, Tamaulipas donde ejerce diferentes oficios como mecánico, tornero, artesano, trabajador de limpia, peón, trabajador agrícola entre otras, además de ingresar como trabajador activo en la *Huasteca Petroleum Company* donde comienza a tener contacto con las ideologías, doctrinas y el restante furor revolucionario que estaba en el aire mexicano “[...] estaba sentado en algún lugar público de la bulliciosa

ciudad que era el Tampico del petróleo, de las doctrinas anarcosindicalistas, del socialismo galopante de la revolución bolchevique, del agrarismo mexicano de Zapata.”¹⁶¹

Al respirar este aire revolucionario sentía la necesidad de regresar a Nicaragua para empuñar las armas y enfrentarse a la intervención:

-Qué se va ir usted, mano- le respondió uno de ellos- todos ustedes los nicaragüenses no son más que vendepatrias.

Esas palabras ayudarían en mucho a decidir su destino, porque como él lo contaría después, lo hicieron cavilar aquella y muchas otras noches, pensando que efectivamente, si vendepatrias eran los políticos de su país, los que callaban ante esa ignominia también lo eran. Y con el curso de sus años de trabajador había ahorrado algún dinero, tomo parte de esos ahorros y con ellos decidió financiar el inicio de una resistencia armada contra la ocupación de Nicaragua, a donde llegó de regreso el 1 de junio de 1926.¹⁶²

Nicaragua era un país extremadamente convulso, la política interna se encontraba en total desorden y los cambios así como las traiciones en este terreno se encontraban a la orden del día. La creciente agudización de los conflictos entre liberales y conservadores dio la pauta para que las pugnas por el poder devinieran en una serie de abruptos cambios, auspiciados siempre por Estados Unidos quienes estuvieron presentes. Entre Adolfo Díaz, Emiliano Chamorro, José María Moncada y otros personajes, facilitaron las medidas y normas que el imperio norteamericano imponía sobre Nicaragua “envolviendo, con todo tipo de retóricas, sus demandas <<patrióticas>> y <<reivindicaciones nacionalistas o constitucionalistas>> para esconder sus ambiciones personales”.¹⁶³

Los conflictos armados no se hicieron esperar en estas circunstancias y sobre todo, al verse envueltos en una guerra interna provocada por Díaz y Chamorro, los viejos políticos liberales (Irrías y Sacasa) optaron por salir de Nicaragua, refugiándose en México buscando los medios necesarios para comenzar la lucha reivindicadora. En agosto de 1926, la expedición sale de regreso hacia tierras centroamericanas. Mientras esto sucedía, Sandino ya se encontraba en Nicaragua, en el departamento de Nueva Segovia donde

¹⁶¹ Sergio Ramírez, *op. cit.* p. 22.

¹⁶² *ibid.* pp. 22-23.

¹⁶³ Mirtha Muro Rodríguez, Rafael Dausá Céspedes *et. al.* , *Nicaragua y la revolución sandinista*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986, p. 41.

obtuvo un empleo en la mina de San Albino; en este lugar dio comienzo su actividad como líder de masas pues, al ver las condiciones infrahumanas de trabajo en las que se encontraban los mineros, decidió poner en marcha sus conocimientos sobre las luchas obreras de las que fue testigo en México y, al comenzar a charlar con sus compatriotas acerca de la política nacional, así como de la intervención extranjera en Nicaragua “Sandino sintió el afloramiento al nivel de su conciencia, de la voluntad de tomar parte en la guerra reivindicatoria de la constitucionalidad, abolida por la intrusión de un poderío extranjero en favor de sus intereses en suelo nicaragüense.”¹⁶⁴

Con su primera fuerza reunida, ataca la población de El Jícaro el 2 de noviembre de 1926 pero es derrotado de manera implacable. Ya reunida su tropa restante tras la batalla perdida, se repliegan al ahora mítico cerro de El Cipote, desde donde más tarde Sandino se trasladaría hacia la costa atlántica para reunirse con las tropas liberales y entrevistarse con Moncada para solicitarle armas y municiones. Al recibir la negativa de este, el general segoviano se marcha hasta Puerto Cabezas en donde Sacasa se encontraba acuartelado; sin embargo, a su llegada al puerto, las fuerzas norteamericanas ya habían desembarcado en Nicaragua “como ‘medida de protección a vidas y propiedades norteamericanas’ y virtual apoyo a los conservadores.”¹⁶⁵

Después de ser desarmado Sacasa y declarado Puerto Cabezas como zona neutral por los *marines* a finales de 1926, Sandino y sus hombres, asistidos por prostitutas del puerto, recogían el armamento y las municiones que los norteamericanos habían lanzado al mar. Despuntando el amanecer y antes de ser descubiertos en su labor de rescate, Sandino se dirige de regreso al Chipote, donde lo esperaban sus soldados, así, había dado inicio su lucha al lado del bando liberal lo que, sin embargo como hemos visto en el caso de Moncada no le confirió un inmediato reconocimiento como hombre de armas o patriota irrestricto. La objeción principal la encontramos en el hecho de que Sandino comandaba una tropa de milicianos improvisados, de civiles que se le unieron en pos de una causa social en común o que, en las circunstancias se vieron envueltos en una guerra que no quería pero a la cual debían asistir para sobrevivir. Así mismo, Sandino era visto como un

¹⁶⁴ Edelberto Torres, *op. cit.* p. 45.

¹⁶⁵ Enrique Camacho Navarro, *Los usos de Sandino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1991, p. 25.

mero general de pueblo, improvisado y que había ganado sus rangos arbitrariamente por lo que no era muy bien visto en la alta jerarquía militar:

El jefe del ejército insurgente, Moncada, interrogó acremente un día de tantos a Sandino en reclamo:

-Y a usted ¿quién lo hizo general?

-Mis hombres, señor -respondería él, humilde pero firmemente.¹⁶⁶

Con la afirmación anterior vertida por Moncada, podemos observar que desde sus inicios como guerrillero, Sandino ya estaba siendo interpretado y cuestionado en su labor, en su persona y como símbolo pues para el general liberal, su participación y ascenso de rango son de dudosa reputación oficial al no haber surgido de una élite política y/o militar. Desde entonces, tras la captura y el exilio de Sacasa en Costa Rica y sobre todo tras la firma de los acuerdos de Tipitapa o del “Espino Negro” mediante el cual, José María Moncada y Henry L. Stimpson -diplomático designado por el gobierno norteamericano para “pacificar” a Nicaragua-, pactan:

Desarme inmediato de todas las facciones, incluyendo al ejército del gobierno; pago a los soldados de \$10 por cada arma rendida y pagos proporcionales a los oficiales; retención del Presidente Díaz hasta las elecciones de 1928, en las cuales ni a Sacasa ni a Díaz les iba a ser permitido participar; supervigilancia de las elecciones por parte de los *marines*; la participación provincial, a todo nivel de gobierno, de los liberales y por último, el establecimiento de una fuerza policial no partidista como única institución armada en el país. Esta fuerza reunía funciones militares y policiales y tanto su entrenamiento como su dirección iban a estar en manos de los *marines* puesto que los oficiales de la Guardia Nacional iban a ser, inicialmente, *marines* norteamericanos.¹⁶⁷

Sandino y sus correligionarios se sentían defraudados por Moncada, y desde entonces su movimiento sería la primera guerra de guerrillas que vería el continente americano y en su primer manifiesto declaraba: “Yo no estoy dispuesto a entregar mis armas en caso de que todos lo hagan. Yo me haré morir con los pocos que me acompañen, porque es preferible hacernos morir como rebeldes y no vivir como esclavos.”¹⁶⁸ Su postura

¹⁶⁶ Sergio Ramírez, *op. cit.* p. 29.

¹⁶⁷ Paul Oquist citado por Enrique Camacho Navarro, *op. cit.* pp. 26-27.

¹⁶⁸ Edelberto Torres, *op. cit.* p. 67.

de lucha se debe a que Sandino buscaba la emancipación de Nicaragua de los poderes fácticos instaurados desde Washington, y, la expulsión de todo resquicio de imposición económica extranjera. Así mismo, buscaba consolidar y reponer “lo que él concebía como verdaderos y tradicionales ideales de su Partido Liberal. Su lucha tuvo fuerte matiz nacionalista y antiimperialista.”¹⁶⁹

La lucha, tanto en el campo de batalla como dentro del imaginario colectivo ya se estaba dando. Como lo mencionamos en líneas anteriores, Moncada inauguró el montaje de la crítica hacia el general Sandino con su recelo sobre los galones que la sociedad que lo apoyaba le había entregado y sin embargo, el mismo Moncada trató de cambiar su postura ante Sandino para tratar de convencerlo de que el desarme y el acatamiento de los acuerdos era lo mejor para ellos, y el país entero. En una carta con fecha del 24 de mayo de 1927, Moncada le aseguraba que los recientes acontecimientos eran solamente “una tregua [...] para asegurar las elecciones libres en Nicaragua; bajo la garantía del presidente de Estados Unidos para libertar a la nación.”¹⁷⁰ A todo esto se le añadía (o advertía en dado caso) que “los muertos desaparecen para siempre, y los vivos quedan con alma entera para luchar siempre por la independencia y soberanía de la patria.”¹⁷¹

El cambio de tono en el discurso de Moncada regresó con la respuesta de un Sandino decidido y tajante reclamándole que, cuando estaba a sus ordenes siendo general en jefe lo veía “con malos ojos” e incluso lo acusa de haberle tenido celos, por lo tanto, instaba a Moncada a ir por él y desarmarlo. El reto de Sandino era claro y en respuesta a las advertencias de los muertos perdidos en el recuerdo el general segoviano respondía: “Creo cumplir con mi deber y deseo que mi protesta quede para el futuro escrita en sangre.”¹⁷²

Sandino se repliega a la ciudad de Jinotega en donde anuncia por medio de un telegrama su negativa al desarme y su decisión de continuar en pie de lucha. “El 16 de julio de 1927, Sandino atacó la ciudad de Ocotol, en el departamento de Nueva Segovia, la cual estaba protegida por una guarnición de *marines* yanquis: con aquella batalla el mundo sabría que la guerra de liberación había comenzado.”¹⁷³ También comenzaba con esto la

¹⁶⁹ Enrique Camacho Navarro, *op. cit.* p. 26.

¹⁷⁰ Edelberto Torres, *op. cit.* p. 69.

¹⁷¹ *ibídem.*

¹⁷² Edelberto Torres, *op. cit.* p. 70.

¹⁷³ Mirtha Muro Rodríguez, Rafael Dausá Céspedes *et. al. op. cit.* p. 27.

persecución de los guerrilleros, convertidos “oficialmente” en bandidos los cuales, debían ser detenidos y erradicados por completo a causa de su “ilegalidad”, la cual, se ve reflejada en la manera en que el comandante G.D. Hatfield conmina a Sandino a dejar las armas como un ejemplo de rectitud y patriotismo; pero en caso contrario simplemente sería un bandido, un forajido que sería perseguido, apresado o en caso contrario, exterminado.

En el ataque discursivo podemos notar la acusación de la estancia de Sandino en México, lo que le proporcionó armas a la opinión norteamericana para vilipendiar al posteriormente llamado “General de hombres libres”; Henry L. Stimpson, mediador enviado por los Estados Unidos hacía evidente que Sandino, al haber vivido en México (particularmente en Tamaulipas) había servido en la gesta revolucionaria bajo las ordenes de Pancho Villa; debemos recordar que el llamado Centauro del Norte para el imaginario del norteamericano no representa más que un vulgar y violento vándalo que aprovechaba cualquier oportunidad para llevar a cabo sus correrías; seguramente a su lado a Sandino “se le pegaron esas mañas”.

El 2 de septiembre de 1928 es un momento decisivo para la lucha armada en Nicaragua, pues es oficialmente el día en que el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional tiene a bien su fundación; en la publicación de su documentación constitutiva declara la cabida y afiliación de cualquier persona que desee prestar sus servicios a la patria sea cual fuere su adscripción política siempre y cuando sus intenciones fueran acabar definitivamente con la intervención extranjera; además, en dicho documento se reconocía a Augusto C. Sandino como Jefe Supremo de las fuerzas de liberación.

Su “pequeño ejército loco” (nombrado así por Gabriela Mistral) logró tener resonancia por la sagacidad de sus tácticas militares, pues a pesar de ser una milicia muy mal pertrechada, dos factores fueron muy importantes para la repercusión mundial de sus acciones: la primera era la zona en la que se refugiaron; el llamado *Chipote* enclavado muy cerca de la frontera con Honduras, la región de Las Segovias, era un punto estratégico que fue prácticamente invisible gracias a un segundo factor: el apoyo de los campesinos locales que daban indicaciones inexactas a los *marines*. Aunado a las condiciones extremas de clima, la fauna nativa y el aprovechamiento de los insurrectos sobre su conocimiento del

terreno para deformar el paisaje o para la preparación de emboscadas fue de vital importancia.

El apoyo de Froylán Turcios con la publicación de textos a favor de la lucha de Sandino en su revista *Ariel*, fue el motor principal para que la maquinaria ideológica transformadora del imaginario negativo del insurrecto diera un vuelco, convirtiéndose en el estandarte del antiimperialismo. Joaquín García Monge también abrió las páginas de *Repertorio Americano* para mostrar y contrarrestar la deformación de la lucha que se estaba llevando a cabo en aquel país Centroamericano. “En el (*Repertorio Americano*) la figura de Sandino sirvió para mostrar al pueblo hispanoamericano la tergiversación que se hacía del ‘panamericanismo’, para desarrollar en los pueblos americanos una conciencia continental, en la que los norteamericanos procuraban imponer su hegemonía”.¹⁷⁴

Incluso se le defendió en contra de la supuesta ilegalidad que se le imputaba pues era representado como aquel que encarnaba los ideales de la independencia y la integridad del pueblo que buscaba la emancipación de un poder violento y fáctico ordenado desde la periferia metropolitana. Pero, a su inmediata muerte, al contrario de lo que sucedió con Zapata, Anastasio Somoza comienza a confeccionar una argumentación mucho más profunda y peyorativa de Sandino, convirtiéndolo en un personaje violento desde su infancia, un hombre despiadado e inculto:

Se le caracterizó como un individuo de personalidad insignificante, como un ignorante y, aun más, como un perturbado mental. A estos cargos contra el supuesto “bandido” se le suma el de “oportunista” ligado al comunismo extranjero que se ostenta como dirigente de una lucha nacionalista. También se le acusa de ser un hombre que busca, mediante ideales de nacionalismo antiimperialista, beneficios económicos personales. Así, con tal interpretación, el somocismo caracteriza a Sandino como un “héroe de novela” y como “El calvario de Las Segovias” y de Nicaragua entera.¹⁷⁵

Lo que logró Somoza fue “desprestigiar” la imagen de un Sandino ya desaparecido, y con esto obtener mayor aprobación del gobierno estadounidense para apuntalarse al mando de Nicaragua. En adelante, la imagen del “general de hombres libres” sería muy

¹⁷⁴ Enrique Camacho Navarro, *op. cit.* p. 53.

¹⁷⁵ *ibid* p. 44.

escuetamente retomada durante el somocismo y por obvias razones los artículos o publicaciones en contra del régimen serían editados fuera de territorio nicaragüense.

3.1 El rescate de Sandino

Nicaragua vería un resurgimiento del héroe de la Segovias con la llamada “Generación del 44” siendo estudiantes universitarios que en marzo de 1944, conmemoraban la muerte de Sandino publicando fotografías prohibidas hasta entonces, en el periódico estudiantil *El Universitario* y fundando el Partido Liberal Independiente, con el cual intentaban hacer frente al intento de reelección presidencial somocista, intento que fue reprimido. A pesar de todo, “para 1946, con un candente panorama político en el exterior y en el interior, algunos estudiantes universitarios leoneses, de la llamada “generación del 44”, enarbolaban la imagen de Sandino. La empleaban como punta de lanza contra Somoza, los Estados Unidos y los viejos políticos, y como ejemplo e incentivo de una lucha que debía continuar cada vez con más fuerza.”¹⁷⁶

El juego de espejos se reiniciaba, ante diversos ataques y reclamos anti somocistas, el régimen se vio forzado a apuntalarse mediante el reforzamiento ideológico ya que, ante las cada vez mayores reivindicaciones sandinistas, Somoza necesitaba justificar su régimen intentando mostrar pruebas contundentes de la falsedad del idilio segoviano, por lo tanto surge la “Sociedad Pro-investigación de la Verdad Histórica sobre el Sandinismo” por medio de la cual, se ofrecen sustentos “científicos” reales sobre la incoherencia de enarbolar a Sandino como bandera de lucha y se le presenta, de nueva cuenta, como un bandolero sediento de fama y fortuna revelando las tres personalidades de Sandino:

1. La de soldado valiente que termina junto a Moncada en 1927 en una causa realmente noble.
2. La de jefe de “bandas terroristas” con las cuales se dedicó a delinquir.
3. Y el Sandino “quimérico” creado por escritores que buscaban fama y publicidad y por lo tanto crearon una leyenda a su alrededor.

Sin embargo, el empleo de Sandino desde entonces se acrecentó, las organizaciones anti somocistas se vieron engrosadas por antiguos sandinistas, con el asesinato de Anastasio

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 67.

Somoza en septiembre de 1956 a manos de Rigoberto López Pérez “parecía cumplir la esperanza de los jóvenes y de la ‘generación del 44’ que vaticinaba el ‘regreso’ de Sandino”¹⁷⁷ Con la continuación de la hegemonía somocista en el poder, nuevos sustentos ideológicos sandinistas vieron la luz, *Sandino General de hombres libres* de Gregorio Selser y *Somoza asesino de Sandino* generan la revalorización de Sandino, una formación más concreta de la denuncia del enemigo político encarnado en la dictadura somocista y, una vía de identidad con la lucha armada entre viejos y nuevos combatientes, es así como se volvía a escenificar la lucha entre Sandino y Somoza, pero con distintos actores en su representación.

3.2 Triunfo sandinista y discurso visual.

Sin restar importancia a la amplia gama de movimientos insurgentes que enarbolaban la bandera de Sandino, es claro que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) fue uno de los más importantes actores rebeldes que retomaron la figura del guerrillero segoviano. El mismo Carlos Fonseca, en palabras de Tomás Borge se expresaría de la siguiente forma: “Sandino es una especie de camino. Sería una ligereza reducirlo a la categoría de una efeméride más”. Para el FSLN, la gesta revolucionaria de Sandino se convertiría en un baluarte fundamental de la lucha antiimperialista y por la soberanía nacional, que mediante el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional, -del cual Sandino fue comandante- “fijó a través de su lucha de guerrillas no sólo las valiosas tácticas militares, toda una estrategia bélica y política que probó sobradamente su efectividad, que nos legó también presupuestos fundamentales ideológicos”¹⁷⁸

El mito revolucionario del FSLN, como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, responde a una serie de “martirizaciones” de personajes importantes para el imaginario guerrillero. Sandino, es el ejemplo perfecto de las víctimas que el somocismo dejó a su paso por la historia de Nicaragua y, para el Frente, “*Tachito*” Somoza:

[...] Comenzó a ser derribado por su propio padre, cuando éste, en una artera noche de terror, se dispuso a la ejecución del General de Hombres Libres, Augusto César Sandino.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁸ Humberto, Ortega Saavedra, *50 años de lucha sandinista*, México, Editorial Diógenes, 1979, p. 8.

[...] Desde aquel día, Somoza Debayle, a juicio de los nicaragüenses, es un hombre marcado con el karma de un pecado que no tiene contornos, límites, nombre. Dentro del marco de lo teológico, a las agresiones contra la pobreza, contra la inocencia, se las calificó como pecado contra el Espíritu Santo. Por allí debe de andar esta injuria, este crimen contra la generosidad de un hombre que encarnó el sentimiento patrio, el más genuino impulso de libertad de que tiene conocimiento el pueblo nicaragüense.¹⁷⁹

Sandino, además de ser un estandarte de lucha, es una herencia de viejas rencillas que, para 1979 son vengadas. La percepción religiosa que se tiene del sandinismo fue peligrosa, no sólo para las élites económicas de Nicaragua, sino también para la percepción teológica institucional pues “promulgó la Iglesia de los pobres y no de las jerarquías, el paraíso en la Tierra y un gobierno que incluyera a los nicaragüenses pobres; por eso fue considerado peligroso.”¹⁸⁰ Por su tan marcada homogeneidad dentro del movimiento, las representaciones gráficas que se hacen del “general de hombres libres” corresponden a diferentes visiones, la principal es la del FSLN, la opinión y percepción de la sociedad civil también se hace notar y el caso de artistas e intelectuales notables tampoco se hace esperar.

“La fidelidad con los muertos y parte de la construcción del futuro radicó en la duda que se tenía con los que no estaban, porque los vivos estaban ahí para recordar y recordarlos a través de monumentos, huellas, nomenclatura, iconografía.”¹⁸¹ Entre ellos, Sandino es la punta de lanza de la reconstrucción nicaragüense y, basta con observar las diferentes portadas que se editaron del libro “50 años de lucha sandinista” (fig.1) de Humberto Ortega Saavedra para darnos una idea.

¹⁷⁹ Roger Mendieta Alfaro, *El último marino*, Managua, Editorial Unión Cardoza y Cía. LTDA, 1979, p. 11.

¹⁸⁰ Verónica Rueda Estrada, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo” en *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Coordinador, Enrique Camacho Navarro, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Edere, 2006, p. 211.

¹⁸¹ *ibid.* p. 213.

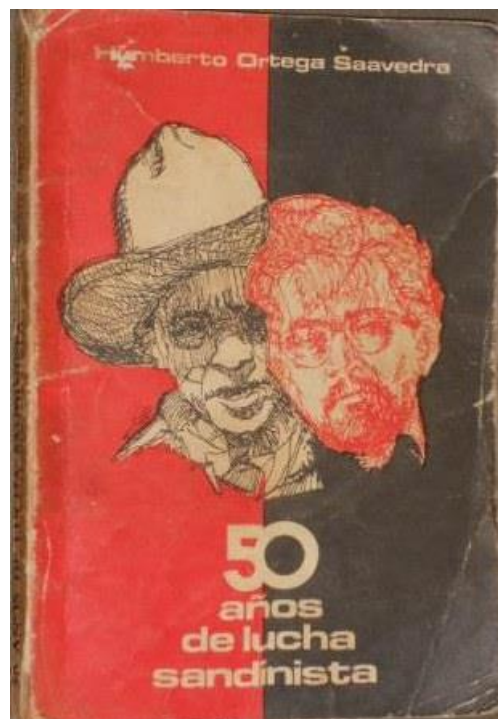
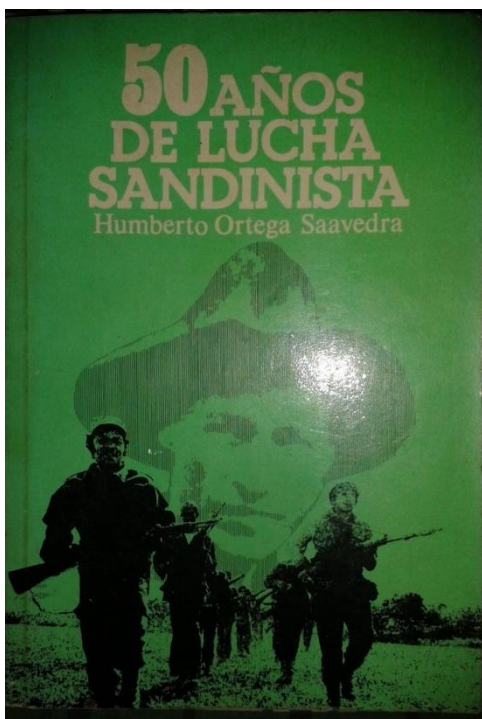


Figura 1 Diferentes portadas del libro de Humberto Ortega, la de la derecha corresponde a la edición mexicana, la de la izquierda suponemos que corresponde a una edición sudamericana, probablemente argentina dado el origen del portal en el que se encontró la imagen (mercadolibre.com.ar)

En ambas imágenes salta a la vista la figura de Sandino, quien se encuentra en segundo plano, sin embargo, esta posición visual no le resta potencia pues lo que se da a entender con esto es que está presente en la historia nicaragüense y, de cierta manera apoya y protege a sus herederos. En el caso de la portada de la edición mexicana, quienes se encuentran en primer plano son integrantes de la Columna Guerrillera del Frente Sur Benjamín Zeledón quienes, según la perspectiva en la que están acomodadas las imágenes, nos invita a pensar en un Sandino no sólo heredero de una causa, sino también protector de los ideales que representa su efigie y la gesta armada. La otra portada contiene elementos igualmente distintivos e importantes para simbolizar la revolución nicaragüense, por principio, los colores de fondo son el distintivo rojinegro que ha acompañado a las banderas de lucha tanto del Ejército Defensor de la Soberanía como al FSLN; de nueva cuenta, Sandino aparece en segundo plano, detrás de Carlos Fonseca Amador. Ambos personajes, cada uno por su cuenta, son considerados los fundadores del movimiento armado:

Fonseca se sirve de la figura de Sandino para poner al descubierto la opresión política y económica en la que viven los nicaragüenses, y también para anunciar el comienzo de un

“renacimiento” del periodo de lucha sandinista; por ello, siempre insistió en la continuidad y vigencia de la “herencia de Sandino.

Carlos Fonseca estaba convencido de que la lucha revolucionaria y el conocimiento de la actividad de Sandino revitalizarían la combatividad del pueblo de Nicaragua, de manera que rescató un hecho histórico real, lo adaptó a otras necesidades y lo hizo encarnar en una nueva generación para cumplir sus objetivos.¹⁸²

El resumen de más o menos 60 años de historia nicaragüense que nos ofrecen ambas imágenes es invaluable, pues representan el sentir y la forma de ver a la sociedad y la historia desde el sandinismo. Encarnan una forma de expresión mediante la cual se pretende educar a la sociedad de Nicaragua, convencerla y atraerla a su lucha. El libro originalmente terminó de escribirse en 1976 y su primera edición al público se genera en febrero de 1979, justamente en los albores de la “Ofensiva final” la cual, daría como resultado la caída del régimen somocista en julio del mismo año.

Las pintas en las calles durante y, sobretodo, después de la victoria de la revolución sandinista nos ofrecen pautas de interpretación de la celebración, como nos lo menciona David Kunzle, incluso “Los más crudos garabatos son capaces de evocar la familiar silueta de Sandino.”¹⁸³ Lo que nos demuestran estas pintas, (como lo es la figura 2), es la forma tan peculiar de adopción identitaria que se lleva a cabo dentro de una sociedad. El juntar a dos posturas ideológicas en una misma (Sandino-antiimperialismo/FSLN-antisomocismo), imperan en el contexto nicaragüense de principios de la década de los 80, la esperanza por un nuevo país, pero también la incertidumbre, pues la guerra no termina y se reactiva con las acciones que la *contra* desarrolla en el país.

¹⁸² Enrique Camacho Navarro, *op. cit.* p. 130.

¹⁸³ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 39. Texto obtenido del pie de foto.



Figura 2 “garabatos”, bandera sandinista y Sandino plasmados en una calle de Nicaragua

Armando Morales, pintor nicaragüense fallecido en 2011, es uno más de los hombres que terminan simpatizando con la causa sandinista al ver la reivindicación que estos generan alrededor del General de hombres libres:

Representa escenas cotidianas evocadas por su memoria que huyen de lo anecdótico y lo histórico. Pero en la década de los 80 su memoria lo conduce al tema histórico; cuando empieza a pintar el "Adiós a Sandino", una serie de pinturas al óleo de las que surge "La saga de Sandino", serie de litografías realizadas en 1993, un total de siete obras: *Las mujeres de Puerto Cabeza*, *Sandinio en la Montaña*, *Adiós a Sandino*, *General Pedrón* (Pedro Altamirano), *La última cena del General Sandino*, *Rendimiento del General Sandino frente al "Hormiguero"* y *el Asesinato del General Sandino detrás del viejo campo de aviación*¹⁸⁴.

La obra “Adiós a Sandino” (fig.3) realizada en 1993, como nos refiere Ugarte en la cita anterior, es la inauguración de un recuerdo de la infancia en el artista, buscando introducir en la historia nicaragüense una anécdota de su pasado y, a partir de ello recrear lo que posiblemente fue uno de los últimos momentos de Sandino: “No sé si fue esa misma noche que los mataron, pero si ha de haber sido en todo caso en fecha muy cercana. De allí

¹⁸⁴ Elizabeth Ugarte F., *Historia y memoria del “Adiós a Sandino” de Armando Morales*, p. 3 texto consultado en línea <http://es.scribd.com/doc/85764735/Adios-a-Sandinio-Por-Armando-Morales>

el título: "Adiós a Sandino", el adiós de un niño de siete años que no sabía que se estaba despidiendo de quien unas décadas más tarde iba ser un héroe entre los héroes.”¹⁸⁵

La mistificación alrededor de Sandino en la obra es resultado, en primer lugar, de la simpatía que el autor tenía con el general de Las Segovias; por ser también amigo del escritor Sergio Ramírez quien, formó parte en su momento del Estado Mayor del FSLN y también admirador y estudioso de Sandino; por ser Morales un nicaragüense que conoció el contexto socio-político bajo el régimen somocista; y, finalmente, por ser testigo de los acontecimientos que llevaron al Frente y a la sociedad nicaragüense a transformar el país durante la década de gobierno sandinista.



Figura 3. Armando Morales, *Adiós a Sandino*, litografía 53x70 cm, 1993.¹⁸⁶

Finalmente, el legado del sandinismo y de Sandino mismo fue mancillado, se intentó cubrir toda huella de su existencia a la salida del FSLN del poder en 1990. El gobierno de Violeta Barrios de Chamorro, instruyendo directamente al entonces alcalde de Managua, Arnoldo Alemán, pero formando una mancuerna, “mostraron y utilizaron rápidamente sus garras para lacerar los símbolos del sandinismo.”¹⁸⁷ El mismo Kunzle

¹⁸⁵ Teresa del Conde, citada por Elizabeth Ugarte F., *op. cit.* p.4.

¹⁸⁶ Imagen e información de la obra obtenida del texto de Elizabeth Ugarte, *op. cit.*

¹⁸⁷ David Kunzle, *op. cit.* p. 14.

refiere que la gran mayoría de los murales que se encontraban en la vía pública fueron atacados, muchos fueron borrados al ser pintados o sencillamente demolidas las bardas donde se encontraban originalmente como fue el caso de la casa de Daniel Ortega a la cual, se le destruyó la pared que rodeaba su vivienda. Los mártires sandinistas en los pequeños monumentos que se encontraban dispersos a lo largo del país comenzaron a ser decapitados o mutilados.”¹⁸⁸

El ataque a los murales llegó a tal extremo que se perdieron obras de pintores como Alejandro Canales, Leonel Cerrato, Julie Aguirre, Manuel García e Hilda Vogl entre otros. Al enterarse sus autores de la barbarie cometida en contra de sus obras, la presión de la comunidad artística y cultural nicaragüense y mundial no se hizo esperar y llegaron a tal extremo que, Leonel Cerrato, autor del mural *El encuentro*, ubicado entonces en un edificio de servicio del parque Luis Alfonso Velásquez, exigió la indemnización por su trabajo llegando a la suma de \$50, 000, suma que por supuesto fue negada a pagar por la administración de Barrios de Chamorro. A Arnoldo Alemán se le calificó entonces en la prensa de homúnculo, salvaje y fascista, una persona peor que Hitler quien, en cuanto al arte se refiere, prefería robar piezas antes que destruirlas.

La destrucción de los murales violaba la constitución, el capítulo 4°, artículos 126,127 y 128, relativos a la protección de la cultura de Nicaragua, y la ley 90, respectiva a la preservación del patrimonio histórico y específicamente con respecto a los murales en cuestión, así como el artículo 30 sobre libertad de expresión. Pero la *Prensa* siendo pro UNO¹⁸⁹ y pro Estados Unidos, se dedicaban rápidamente a acusar a los sandinistas de ser

¹⁸⁸ *ibidem*.

¹⁸⁹ La Unión Nacional Opositora (UNO) nace en 1966 como una propuesta de las élites burguesas antisomocistas aglutinando entonces al Partido Conservador de Nicaragua (PCN), al Partido Liberal Independiente (PLI) y al Partido Social Cristiano (PSC). Fundado por Fernando Agüero Rocha (candidato a la presidencia) y por el dueño del diario La Prensa Pedro Joaquín Chamorro Cardenal, surge como un intento legal y político de derrocar el gobierno de Somoza, sin embargo el 22 de enero de 1967 durante un mitin político de la UNO se le dio muerte al Teniente Sixto Pineda Castellón, miembro de la Guardia Nacional, acto que desencadenó la llamada Masacre de la avenida Roosevelt. Posteriormente Agüero firmaría un acuerdo con Somoza mediante el cual se convierte en miembro de la Junta de Gobierno Nacional permitiendo así, pactar la reelección de Anastasio Somoza Debayle. En 1978 Chamorro (último bastión de la oposición conservadora que, sin embargo, contaba con un amplio apoyo popular) es asesinado produciendo entonces un levantamiento general de repudio, el cual sería aprovechado por el FSLN para dirigir la ofensiva contra la dictadura somocista. Posteriormente y hacia finales de la década de 1980, la UNO se refundará, esta vez con el objetivo de derrocar la “dictadura sandinista.” El 25 de febrero de 1990, tras una acalorada jornada electoral, la UNO se erigiría nuevo regidor de los destinos nicaragüense de la mano de Violeta Barrio viuda de Chamorro y el beneplácito del gobierno norteamericano y de los dirigentes de la OEA y la ONU, quienes pactaron políticas y acuerdos en sesión privada con representantes de la UNO y el FSLN. Véase para mayor

ellos quienes rompían las leyes, (este medio) no reportaba nunca los incidentes, excepto una ocasión, una semana después de sucedido, pero exculpaban a la administración de haber borrado, culpando a los trabajadores por malentender las ordenes.¹⁹⁰

Pese a estos intentos de borrado de todo vestigio sandinista, quedan obras que permanecen como mudos testigos de la transformación por la que transcurrió Nicaragua durante 10 años. Sandino sigue presente en el país y en el recuerdo de sus compatriotas, su sombra sigue presente aún al pie de sus montañas y, sobre todo, nos queda un vestigio de suma importancia para el análisis historiográfico nicaragüense y mexicano, la obra de Arnold Belkin que se mantiene en los muros del Palacio de Cultura de Managua, Nicaragua.

información a Lucrecia Lozano *op. cit.* pp. 62-63. *El FSLN y el legado de los Ortega* de Roger Miranda Bengoechea, publicado en el diario La Prensa el 25 de febrero de 2013 en su portal en línea, *Nicaragua. Peligra la consolidación democrática* de Oscar R. Vargas, publicado en la revista Nueva Sociedad no. 137, mayo-junio, 1995 pp. 6-10. Y el artículo de Susanne Jonas *América Central en transición. Entre un pasado imperial y un futuro incierto*, en Nueva Sociedad no. 118, marzo abril, 1992. pp. 37-45. <http://www.laprensa.com.ni/2013/02/25/voces/135912/imprimir>
http://www.nuso.org/upload/articulos/2415_1.pdf http://www.nuso.org/upload/articulos/2090_1.pdf

¹⁹⁰ David Kunzle, *op. cit.* p. 17.

Capítulo 4. El lienzo de la historia: la construcción y la interpretación del mito.

*“In parietibus videndo legant
quae legere in condicibus
non valent.”*

Gregorio Magno¹⁹¹

1

Durante el ejercicio de análisis que realizamos en el presente trabajo, ha sido necesario hacer una revisión sobre los hechos y obras de los personajes inmiscuidos en la investigación. Responder a las preguntas quiénes fueron Zapata, Sandino y Belkin, así como entender qué hicieron, es un trabajo sencillo pero complicado puesto que es necesario sumergirse en una pila inmensa de información recopilada, todo esto, con el afán de poder entender de una mejor manera las causas y consecuencias tanto de los actores, como de la sociedad a su alrededor.

Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino fueron hombres de carne y hueso, personas que trascendieron en el tiempo y en la memoria porque sus decisiones y actos calaron hondo en las tradiciones clasistas de México y Nicaragua (respectivamente) provocando diversas reacciones de estas clases dominantes, podemos identificar desde el ataque discursivo y ofensivo hacia sus personas, o la persecución armada que culminó con su muerte. El deceso, sin embargo, apuntaló otro proceso. Lejos del olvido Zapata y Sandino paulatinamente se fueron encarnando en el imaginario no sólo de sus allegados y simpatizantes, sino también de una sociedad que, poco a poco fue maquilandando las imágenes de un mito. Ambos personajes, cada uno desde su particular trinchera nacional, son figuras que se encuentran “fuera de la norma”, son <<monstruos>> como los que describe Burke con respecto a los dioses indios, “que quebrantan las normas de representación de lo divino propias de los occidentales.”¹⁹²

Lo “divino”, lo matizamos en este caso en las normas políticas y económicas que encontramos en las sociedades mexicana y nicaragüense, las cuales, se vieron ofendidas y

¹⁹¹ “Se colocan imágenes en las iglesias para que los que no son capaces de leer lo que se lee en los libros ‘lean’ contemplando las paredes.” Citado por Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 61.

¹⁹² *ibídem*.

cuestionadas por los movimientos revolucionarios de donde surgen los héroes y mitos nacionales ya que, estos hombres, transgreden el *status quo* imperante. Los mitos se fueron fortaleciendo al ganar adeptos a tal grado que traspasaron la barrera de lo civil y se institucionalizaron. La historia oficial se vio en la necesidad de integrarlos a su realidad, para simpatizar con la población que se identificaba con estos personajes y, cooptarlos a fin de lograr su apoyo en lo político lo cual al mismo tiempo, fue proporcionándoles legitimidad ante los ojos de sus seguidores. La política institucional mexicana tuvo la virtud y el buen tino de lograr aglutinar corrientes muy diversas logrando con esto, forjar un sentido identitario nacional e “incluyente”. Así mismo, en Nicaragua podemos identificar un proceso en el que se intenta encausar el ideal del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), abanderado con la figura del General de Hombres Libres, aprovechando la coyuntura revolucionaria que, de manera semejante a la del proceso armado mexicano, logró aglutinar a diversas corrientes políticas y sociales; todo esto con la finalidad de buscar la institucionalización de su corriente de pensamiento que daría como resultado a la nueva sociedad nicaragüense tras el régimen somocista.

Para poder comprender la capitalización identitaria que se forja alrededor de los personajes debemos asentar que este proceso se encuentra estrechamente vinculado con la necesidad de la formación de los nacionalismos. A este respecto, Benedict Anderson afirma que “la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo.”¹⁹³ Es necesario reconocer entonces, que estas formas de aglutinamiento institucional dependen directamente de diversos factores sociales como lo son la cultura, la historia, la religión, el idioma, el territorio concreto y limitado, y el contexto histórico. Todos y cada uno de estos “síntomas” o agentes son diversos y mutables y, por lo tanto, sería un error garrafal ajustarlos u homogeneizarlos para cada uno de nuestros casos de análisis (México/Nicaragua). Sin embargo, creemos pertinente reconocer que si bien los causantes de los procesos y cambios históricos o políticos no son los mismos en cada caso, ocasionalmente son muy similares y forman lo que Anderson llamará “artefactos culturales”. Estos actúan en función de una sociedad y sobre todo, de clases políticas en particular que se sirven de ellos para bregar en su beneficio y así, formar eventualmente

¹⁹³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 19.

apegos profundos y ejemplos a seguir. Todo esto se logra partiendo de las estipulaciones que se generan con los proyectos de nación de civiles y militares las cuales, son enriquecidas con las propuestas que los intelectuales van adjuntando a cada una de ellas.

Analizando los procesos de construcción de las naciones, las historias de América Latina apuntan hacia diversas llaves que caracterizan y distinguen a la región de otros países post-coloniales. Con su temprana colonización e igualmente temprana independencia, los países latinoamericanos poseen una larga historia de postcolonialismo y proyectos de nación, diferenciándose en tiempos y contextos en comparación con Europa, Asia y África.¹⁹⁴

Una diferencia esencial que podemos encontrar en el caso latinoamericano es el factor indígena, el cual se encuentra presente en prácticamente todo el continente, y a la larga traería una serie de contradicciones en cuanto a las características que se comenzaban a formar de una nación independiente. El conflicto con el que se deben enfrentar los criollos españoles no es simplemente el que se refiere a su acceso a puestos importantes dentro de la política y las funciones administrativas que les eran reservadas a los peninsulares, la forma que encuentran los líderes independentistas para lograr su cometido se halla en la lucha armada, para la cual necesitan armamento y milicianos capaces de enfrentarse a uno de los ejércitos mejor preparados de la época y desafortunadamente, con lo único que cuentan a la mano son unos cuantos hombres bien armados y preparados en las artes de la guerra, pertrechos de labranza y de labores cotidianas, además de una pléyade de individuos que durante siglos han sido marginados, esclavizados y atacados en sus costumbres, tradiciones y cultura.

La pregunta entonces era ¿cómo aglutinar a todos esos sujetos? ¿cómo convencerlos de ser partícipes de la independencia sin correr el riesgo de, al mismo tiempo, ser víctimas (los criollos) de una potencial masacre libertadora en su contra? Todo esto surge con el hecho de que “mientras los líderes independientes ‘imaginaban’ a todos los peruanos o mexicanos como ciudadanos iguales, en la práctica las divisiones sociales y étnicas proporcionaban amplias diferencias para blancos, negros e indígenas bajo los nacionalismos criollos entre 1770 y 1830.”¹⁹⁵ A pesar de todo, estos conflictos fueron

¹⁹⁴ Sarah Radcliffe y Salie Westwood, *Remaking the nation. Place, identity and politics in Latin America*, Londres, Routledge, 1996, p. 10.

¹⁹⁵ *ibid.* p. 11.

“superados”. Al aglutinarse una serie de factores geográficos, políticos y económicos se logró configurar un sentimiento de unión lo suficientemente fuerte como para lograr ordenar a las fuerzas beligerantes, siendo esto posible, bajo el mando de uno o varios personajes capaces de comandar a las huestes.

Entender el fenómeno del caudillismo implica pensar en aquellos factores que los originan. En líneas anteriores esbozamos un poco los hechos que se suscitan durante el periodo pre-independentista y podemos observar que son los grandes procesos, eventos en los que las convulsiones regionales generan inestabilidad política y social, provocando movimientos con los cuales un régimen pierde legitimidad y que, mediante el discurso de los articuladores de la insurrección, logran generar un sentimiento particular: la esperanza. Ésta (la esperanza) permea a las sociedades cuando su particular situación de vida se encuentra en total desapego con las condiciones mínimas para la subsistencia. En este sentido Immanuel Wallerstein nos menciona que en situaciones límite.

Lo que los levantamientos revolucionarios (*pero sobre todo los líderes que los abanderan*) ofrecen a la población que claman representar y cuyo apoyo moral y político necesitan, es la perturbación de las experiencias sociales, la repentina intromisión de la esperanza (incluso de las grandes esperanzas) de que todo (o al menos mucho) en verdad puede transformarse, y transformarse rápidamente hacia una mayor igualdad y democratización de los seres humanos.¹⁹⁶

La inconformidad y la inestabilidad de un país, ocasionada por la poca o nula actuación del consenso en la esfera política, además de la inequidad económica y social dan como resultado una serie de catalizadores que provocan la manifestación de esos malestares. Manifestaciones que se pueden expresar en huelgas, marchas, protestas pacíficas y como es bien sabido, insurrecciones, movimientos armados y revoluciones. Las necesidades, el hartazgo y el anhelo por la justicia social y económica son detonantes para que la sociedad decida reclamar y hacer efectivo el derecho que por ley se instituyó en la región latinoamericana al terminar las guerras de emancipación del gobierno español.

¹⁹⁶ Immanuel Wallerstein, *Utopística o las opciones históricas del siglo XXI*, México, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 1998, p. 9.

Es en este contexto en que el caudillo se erige como líder, son ellos “quienes ejercen un liderazgo especial por sus condiciones personales; que surge cuando la sociedad deja de tener confianza en las instituciones. Pesa más que sus propios partidos, tanto que a veces los aplastan.”¹⁹⁷ Por lo general el caudillo instaura un régimen de tipo personalista, en el que la mayoría o la totalidad de las funciones administrativas se encuentran bajo su control. En ocasiones es autoritario y militarista pero la característica que nunca falta en estos personajes es el carisma, cualidad que le dota de cierto poder frente a la sociedad que domina basado la lealtad hacia el líder en la fe y la confianza conferida hacia su persona.

La dominación carismática, o del que tiene carisma -ya sea héroe militar, revolucionario, demagogo, o dictador- significa la sumisión de los hombres a su jefe. [...] Pero el carisma no basta: nadie puede ser un líder solitario, puesto que su carácter, las esperanzas de sus contemporáneos, las circunstancias, y el éxito o el fracaso de su movimiento respecto a sus metas son de igual importancia en los resultados que obtenga. El carismático por su parte cree, dice creer, y hace creer que está llamado a realizar una misión de orden superior y su presencia es indispensable. Fuera de él, está el caos.¹⁹⁸

Posterior a las guerras de independencia, los caudillos transformaron su calidad de bandidos y destructores del orden, a ser considerados personajes de gran importancia para la sociedad común, pero sobre todo para las elites, ya que fungieron como guardianes del orden regional por un lado y también lograron mantener la división estructural de la sociedad. De esta manera, comienzan a acceder a un ámbito mucho más amplio, “el dominio de los caudillos pasó de ser local a ganar una dimensión nacional. También a este nivel el poder supremo era personal, no institucional.”¹⁹⁹

En virtud de su acceso a la esfera política nacional, el caudillo se convierte en representante de sectores dominantes determinados; generalmente se encuentra dedicado a defender los intereses y recursos regionales, los cuales se encontraban en manos de una red de influencia elitista, de la cual, el caudillo era líder. Esta representación y defensa contra las políticas económicas adversas para mantener las normas locales hicieron que el caudillo comenzara a tomar un rol distinto al que se le había otorgado anteriormente, ahora es

¹⁹⁷ Pedro Castro, “El caudillismo en América Latina, ayer y hoy” en *Política y cultura* No. 27, México, UAM Xochimilco, 2007 p. 11.

¹⁹⁸ *ibíd.* p. 12.

¹⁹⁹ John Lynch, *Caudillos en Hispanoamérica, 1800-1880*, Madrid, MAPFRE, 1993, p. 240.

considerado un benefactor y un protector el cual atrae seguidores ofreciendo beneficios y recompensas en el momento de que este accediera a puestos de mayor rango, a cambio de obediencia y apoyo.

En general, los caudillos surgen en periodos de crisis en los cuales la sociedad se encuentra necesitada de una solución a la guerra y a la anarquía, la reconstrucción del estado de paz reinante antes del conflicto fungiendo entonces, como guía ante el quebranto y la desarticulación de la sociedad. Si bien en su origen y sobretodo en el ámbito latinoamericano, el “hombre fuerte” fue catalogado como un peligro, lo cierto es que el concepto se volvió extremadamente amplio y podemos integrar bajo esta definición a personajes que no son parte de una elite, pero que paradójicamente si lo son pues pertenecen a un selecto grupo de personas que representan una causa. Son estos personajes los que han ayudado a forjar la política latinoamericana, con sus especiales similitudes y diferencias pero que han pervivido en nuestra historia. Como afirma Lynch:

Quizás la cualidad más importante de los caudillos, que les sirvió para sobrevivir a los avatares de la historia, para atraer la atención de los historiadores y para ser componente esencial de la cultura política latinoamericana, haya sido el personalismo, descrito por un historiador como “la sustitución de las ideologías por el prestigio personal del jefe.”²⁰⁰

Bajo esta premisa, podemos identificar los procesos por medio de los cuales, Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino han trascendido su historia personal hasta convertirse en hombres importantes para la identidad nacional de cada uno de sus países, e incluso, como seres reconocidos como estandartes de rebelión y libertad alrededor del mundo y en causas, en ocasiones, completamente distintas a las que originalmente defendían. La importancia de estos hombres, reside en el hecho de que, como figuras históricas, se han guardado en la memoria de la sociedad forjando eslabones que van más allá de la historia oficial, encontrando de esta manera un espacio de expresión que se aleja de la perspectiva gubernamental.

La pauta del caudillo como figura representante de una tendencia revolucionaria es un concepto que le queda bien a Zapata y que incluso, es magnificada por los gobiernos postrevolucionarios para apuntalar su imagen como símbolo del progreso mexicano. En

²⁰⁰ *ibíd.* p. 228.

contraste para el caso de Sandino, no podemos hablar propiamente de un caudillo ya que esta acepción no corresponde a la visión que el gobierno sandinista quiere mostrar de su victoria y sobre todo, de su prócer.

Sandino en sí mismo es un guerrillero que se interna en la montaña y desde ahí, defiende la soberanía nacional. Es un rebelde en el estricto sentido y apego a la doctrina clásica del liberalismo previo a la Revolución cubana y la Guerra Fría. El rebelde como figura es referente del discurso de la modernidad liberal con la que se sustenta la insurrección que busca “establecer un gobierno legítimo, democrático, representativo; mientras que por revolución (la cual surgiría tras la victoria ideológica y social) se entiende un fenómeno más amplio que implica un cambio radical en lo político, económico y lo social.”²⁰¹ La insurrección armada del Ejército Defensor de la Soberanía y su posterior heredera, la lucha del Frente Sandinista son ejemplos del movimientos guerrilleros que se clasificarán posteriormente como Revoluciones Nacionalistas, las cuales se caracterizan por su marcado antiliberalismo y antiimperialismo, así como por su compromiso ético frente al reclamo de la libertad, soberanía y democracia.

Con la caída de Batista en 1959, la lucha armada se volvió ejemplo de libertad y reivindicación social en países donde la interdependencia había lastimado severamente a las comunidades, surgiendo así la revolución nacionalista, la cual se pronuncia en contra de los excesos de la autoridad que se encuentran al margen de la ley. Esta autoridad, es decir los dictadores y oligarcas que se adueñaron de los cotos de poder apoyados por Estados Unidos son la causa del legítimo uso de la fuerza para la defensa de los intereses nacionales.

La revolución nacional tenía como objetivo principal recuperar las riquezas básicas en el poder del capital extranjero. Las cuestiones ideológicas de hipotética validez universal fueron desestimadas en función de los intereses locales. Por tal razón el liberalismo y el socialismo fueron refractarios al fenómeno nacionalista, al que acusaron de retrogrado, populista, etcétera.²⁰²

²⁰¹ Ignacio Sosa, “De la rebeldía a la revolución y la resistencia: héroes, bandidos-sociales y revolucionarios en la historia contemporánea de América Latina” en *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Coordinador, Enrique Camacho Navarro, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, EDERE, México, 2006, p. 54. Paréntesis de mi autoría.

²⁰² *Ibíd.* p. 30

La lucha antisomocista en Nicaragua es una muestra de este tipo de rebeldía y Sandino es el estandarte que sostiene y legitima el proceso armado, es el guerrillero primigenio, el ejemplo a seguir. El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) encuentra su abrevadero ideológico en la lucha del Ejército Defensor de la Soberanía, el triunfo de la Revolución Cubana y en las diferentes guerras de guerrillas diseminadas en Asia y África pues Sandino, Castro y *El Che* (entre otros) son figuras iguales a ellos, que son capaces de dar la vida para lograr la justicia social.

¿Qué implica todo esto? La importancia de marcar estos aspectos y diferencias entre ambos próceres es mostrar las interpretaciones que se hacen de ellos para forjar un *corpus* identitario asequible y lo suficientemente firme como para guiar una lucha armada. Así, nos encontramos con expresiones de afecto y apego hacia estos personajes las cuales, nos ofrecen una muestra de la forma en que la sociedad acuña, y apropia los mensajes a los que están expuestos. Si bien, la mayoría de estas muestras son evidencia de la forma de pensar por parte de los civiles, mucho de esto está permeado por el relato oficialista y la aceptación de esto se debe a la importancia que tiene el trabajo de propaganda y el discurso utilizado para informar, pero sobre todo, para convencer y adoctrinar ejercicios que se refuerzan gracias a que por medio de la fotografía, se comienzan a forjar lo que Ariel Arnal llama “tipos fotográficos” que consisten en una “recuperación de la supuesta autenticidad de los pueblos [...] se busca acuñar, a modo de coleccionismo de características populares, la identidad común a una nación.”²⁰³

Estos tipos identitarios se manifiestan y distribuyen a través de las publicaciones periódicas, las cuales como lo menciona Guy Durandin tienen como función “modificar la conducta de las personas a través de la persuasión, es decir, sin parecer forzarlas.”²⁰⁴ Con esto no queremos decir que se encuentra implícita esta acción en todos y cada uno de los casos, que se ejerce un trabajo de convencimiento “perverso” por medio del cual, se moldean los esquemas de interpretación de las historias y los personajes para poder ganar aceptación y simpatía hacia un grupo social político. Sin embargo es necesario recalcar que, a pesar de todo, esta estrategia de cooptación es por demás certera e importante pues su

²⁰³ *Atila de tinta y plata*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 29.

²⁰⁴ Guy Durandin, *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, España, Paidós Comunicación, 1990, p. 11.

efectividad es la diferencia entre la victoria o la derrota ya sea en las urnas o en la lucha armada.

Ante este panorama se comienzan a forjar formas discursivas mediante las cuales surgieron organizaciones que establecen el uso de la violencia como una vía para lograr la transformación, sin embargo se hace necesario señalar que el motor ideológico de estos grupos no obedece solamente a una postura marxista o comunista y de izquierda radical -en el más amplio sentido de la palabra- como se les tildó en la mayoría de las ocasiones despectivamente, pues dada la amplísima composición social de los diferentes procesos, programas, ideologías y contextos culturales e históricos, estas proporcionaban una serie de posibilidades muy variadas para sustentar la insurrección. En gran medida, el éxito de la efervescencia se debe a que la comunidad intelectual se dio a la tarea de tratar de comprender tanto las causas como los efectos de estos movimientos, la creciente politización de la sociedad se tradujo en nuevas inquietudes para efectos de creación de conocimiento; así mismo se comenzó a cuestionar de manera más amplia y concreta la participación de Estados Unidos en la región tanto en asuntos políticos como económicos. Las discusiones acerca de la legitimidad de estos fenómenos insurreccionales ante la búsqueda de emancipación se tradujeron en una avalancha de publicaciones, editoriales y textos entre muchas otras expresiones para hacer más amplio el repertorio ideológico de las nacientes guerrillas lo cual, derivó en amplias nuevas formas de difusión para sus proyectos mediante los cuales, la sociedad comienza a volcar su apoyo viéndose acogidos y esperanzados por estos movimientos logrando que en Nicaragua la sociedad se radicalizara y politizara rápidamente, lo cual el FSLN aprovechó y capitalizó a nivel discursivo y material, dando como resultado las experiencias de identidad que veremos en el siguiente apartado.

Ejemplo de esta invocación de los mártires y el aprovechamiento de puntos clave de la crisis nacional es el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), grupo armado mexicano que se atreve a hacerle frente al gobierno mexicano con las armas en la mano. La opinión pública nacional y extranjera observaba con asombro su aparición y los intentos del gobierno para desaparecer la insurrección de forma expedita y brutal sólo reafirmaron el valor de las demandas zapatistas quienes reivindicaban las formas de vida tradicional indígena, el respeto a sus modos de producción por la legítima tenencia de la

tierra, el derecho al acceso a la salud y la educación y, en general, la democratización del país luchas y demandas que continúan vigentes y que no han sido resueltas a pesar de la aparente apertura estatal hacia el diálogo con el EZLN. El hecho es que un movimiento campesino retoma la imagen de uno de los líderes agrarios más importantes de la historia mexicana y resuelven capitalizar su movimiento con esa efigie como estandarte.²⁰⁵

4.1 Aerosoles, bardas y acrílicos.

Para David Craven, el periodo muralista que se inaugura tras la victoria de la revolución sandinista es “el segundo movimiento mural más importante después del Renacimiento Mural Mexicano.”²⁰⁶ Su afirmación no es gratuita pues la explosión artística de este momento histórico es casi tan grande e impactante como lo fueron las detonaciones de las bombas y los fusiles en el fragor de la batalla. La cantidad de expresiones artísticas y de temas en pro de la concientización e identificación masiva de la población nicaragüense rebasó las expectativas tanto de artistas como de políticos y ciudadanos “de a pie” quienes, se empoderaron de los discursos y los transmitieron amplia y libremente.

“El movimiento mural nicaragüense indirectamente retó a la voz de José Clemente Orozco acerca del muralismo mexicano, el cual (afirmaba que este movimiento) no siempre fue exitoso en su objetivo de ‘socializar el arte’ ”²⁰⁷ Esto es debido a que las formas de transmisión de los mensajes en este momento tan crucial de reconstrucción nacional en Nicaragua, al igual que lo sucedido en el país, se revolucionarían. Nos referimos específicamente, a la novedad que representaron las llamadas “vallas de anuncios” las cuales, lejos de ser emisores de un mensaje de consumo “conocieron otro uso al divulgar con efusivas imágenes lemas, consignas, entre otros, y hasta pensamientos antiimperialistas del propio A. C. Sandino.”²⁰⁸

²⁰⁵ Para mayor referencia sobre el EZLN véase el texto de Daniel Pereyra “La nueva guerrilla mexicana, 1994 a 1997” en *Del Moncada a Chiapas: historia de la lucha armada en América Latina*, Madrid, Libros de la Catarata, 1997, pp. 247-257.

²⁰⁶ David Craven, “Nicaragua: capital del muralismo en los años 80” en *Crónicas* no. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 74. Traducción de mi autoría.

²⁰⁷ *ibidem*.

²⁰⁸ Obtenido del artículo *El muralismo en Nicaragua en la década de los años ochenta* contenido en El Nuevo Diario, Managua, en su edición electrónica del día 19 de diciembre de 1998. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1998/diciembre/19-diciembre-1998/cultural/cultural2.html>

La cantidad de trabajos que se contabilizaron a lo largo de la década ascienden a unos 270 murales, de los cuales una gran mayoría desaparecieron a causa del deterioro natural o por su naturaleza efímera. Pero sobre todo, es necesario considerar aquellos que fueron destruidos por orden de los gobiernos post-sandinistas, los cuales, trataban de invisibilizar y demoler el legado institucional del FSLN. Empero, el conocimiento y la documentación de muchos de estos trabajos nos dan la pauta para comprender la riqueza de este movimiento artístico y social que, a pesar de su pequeña población (un estimado de tres millones de habitantes para la década de los ochenta), causaron un importante impacto en ella. Mismo que repercutió en nosotros, como estudiosos del proceso nicaragüense pues, “estos murales nos ofrecen la historia pasada, reciente y la más distante, así como una proyección de un mejor futuro prometido por la revolución.”²⁰⁹

Podemos hablar de que el muralismo nicaragüense se inaugura como un movimiento popular, el cual se caracteriza principalmente por una serie de:

[...] pintas, graffitis y pinturas populares sobre muros, a la par de la realización de obras de artistas nacionales reconocidos e internacionales, quienes en conjunto abordaron diversos temas que iban desde la propaganda de contenido ideológico, hasta mensajes educativos, históricos, coyunturales, bellos o convulsivos, relacionados con la violencia del conflicto bélico de la década.²¹⁰

Durante la guerra se podían identificar pintas que resaltaban su apoyo hacia el FSLN lo cual, buscaba explicitar en primera, la amplia base de apoyo con la que el sandinismo contaba y, en segundo término, se intentaba con esto desmotivar al enemigo en su beligerancia. Una característica muy importante de estas expresiones es el hecho de que son trazos sencillos, rápidos y concisos; la lógica del momento de guerra nos lleva a pensar que la manufactura de estos trabajos debe ser así ya que se corría el riesgo de ser capturado o asesinado por la Guardia Nacional (GN) al ser sorprendido pintando las consignas. Podemos identificar en ellos elementos que se reprodujeron por todos lados: las siglas del sandinismo (FSLN); la silueta del característico sombrero usado por Sandino e incluso, la silueta del propio General de Hombres Libres hecha con esténcil; además de los

²⁰⁹ David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 12.

²¹⁰ *El muralismo en Nicaragua en la década de los años ochenta, op. cit.*

característicos colores rojinegros que acompañaron a ambos ejércitos durante sus respectivos movimientos. (figs.1 y 2)²¹¹



Figura 1 Alain Le Grasmur. *Niña parada en la puerta de una casa cubierta con graffiti pro-sandinista en Nicaragua, 1980.*

²¹¹Figura 1, fotografía propiedad de Alain Le Grasmur obtenida de la página electrónica Corbis Images, ID de la fotografía YQ00166. <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/YQ001066/graffiti-supporting-sandinistas-in-nicaragua>. Figura 2, fotografía perteneciente a la colección Nicaragua 1978-1984 del fotógrafo Pedro Meyer. La presente imagen, así como la correspondiente a la figura 3 fueron tomadas del archivo digital del autor que se encuentra en la página electrónica del autor. <http://www.pedromeyer.com/galleries/galleries.html>



Figura 2 Pedro Meyer. *Sandino*, Estelí, 1984.

Así como los sandinistas se hicieron de un prominente trabajo de propaganda en las calles, la contraofensiva discursiva pero sobre todo ilustrativa se demuestra en las pintas que la GN dejaba en los lugares por donde pasaban, tras las masacres y en las ruinas de las construcciones, la GN dejaba constancia de lo que eran capaces de lograr y de hacer para terminar con la insurrección sandinista (fig. 3). La imagen mostrada a continuación es por demás explícita, puesto que los mensajes dejados en los escombros de las poblaciones atacadas refuerzan la idea de las consecuencias a las que se enfrentan los insurrectos. En estos mensajes, tanto de sandinistas como los de la Guardia Nacional podemos identificar la relación que se tiene entre emisores y destinatarios; ambas partes emiten su visión de la guerra, los primeros (FSLN) buscan, esbozar un país de paz y prosperidad así como tratar de ganar adeptos y milicianos en favor de su causa; los segundos (GN) pretenden demostrar que son más fuertes e invencibles y, por lo tanto, su mensaje lo que busca es amedrentar para así lograr vencer a los insurrectos en su psique y posteriormente, en lo físico.

Esto en propaganda política se entiende como “la mentira”, lo cual es un espacio de la comunicación mediante el cual, se manipula la información (oral o escrita) para lograr causar un efecto a favor o en contra según sea el caso:

La mentira -poniendo aparte las mentiras piadosas- es, en efecto, un arma. Arma que pueden emplear ya sea los débiles, ya sean los fuertes y, en ambos casos, a título ofensivo o defensivo. Pero siempre consiste en colocar al adversario en un estado de debilidad relativa. [...] En síntesis, el principio general de la mentira es manipular signos para economizar fuerzas.²¹²

Ante estos hechos, podemos observar claramente como los procesos iconológicos operan en el espacio y contexto de la guerra nicaragüense. Lo que encontramos en la fotografía de Pedro Meyer es efectivamente, la acción de la Guardia Nacional la cual se ve evidenciada por la pinta de color blanco que se encuentra en los restos de la fachada fotografiada. Los sandinistas magnifican y ponen al descubierto el hecho de violencia, así como a los autores materiales. Ciertamente la GN demuestra su fuerza al dejar en pie solamente escombros en las comunidades por las que pasan y, al mismo tiempo, el sandinismo aprovecha ese momento para manipular de forma defensiva y ofensiva al mismo tiempo, los hechos. Para ellos, los escombros mostrados en la fotografía son un reflejo del país, es una muestra real, tangible, pero sobre todo simbólica, de lo que el somocismo le ha hecho a Nicaragua.



Figura 3. Pedro Meyer, sin título, Estelí, 1978.

²¹² Guy Durandin, *op. cit.* pp. 12 y 27.

Con estos antecedentes y bajo estas premisas, observamos cómo paulatinamente los mensajes comienzan a evolucionar. Así mismo, las técnicas de dibujo van mejorando a la par de que el factor “violencia urbana” comienza a declinar tras la victoria de julio de 1979. Los miembros de la Brigada Felicia Santizo de Panamá son, los primeros pintores extranjeros que comienzan a crear murales en Nicaragua, contando ya en su patria con un amplio repertorio pictográfico en el cual, la línea temática iba desde “el nacionalismo, el Marxismo, y el antiimperialismo–pro-Palestina, pro-sandinista.”²¹³ Si bien, es innegable que la brecha abierta por artistas reconocidos dentro de la esfera plástica fue muy importante para dar a conocer la situación nicaragüense a nivel mundial, causó un efecto contraproducente. Ante la inmensa evidencia de trabajos a lo largo del país, para muchos críticos de la época “hubo una desafortunada tendencia de ciertos apologistas occidentales a privilegiar más el estilo figurativo eurocentrista, a expensas de los murales locales de artistas nicaragüenses, específicamente aquellos hechos por pintores campesinos de la nación centroamericana.”²¹⁴

A pesar de todo, los trabajos y las calles, así como los recintos académicos o centros sociales, se abarrotaron de expresiones artísticas tanto de nicaragüenses como de pintores extranjeros que se dieron a la tarea de expresar su idea de nación, de sociedad y de futuro para Nicaragua. Personajes como Sergio Michilini, Víctor Canifrú, John Weber, Mike Alewitz, Miranda Bergman, Marilyn Lindtorm, Vladímir Víktorovich Kibálchich Rusakov “Vlady” y Arnold Belkin pusieron su empeño y su esfuerzo para reconstruir, visualmente los escombros de un país destruido por la guerra.

4.2 Prometeo desencadenado.

Para el propósito del presente trabajo, lo que buscamos desarrollar es ver las transformaciones por las cuales han ido atravesando Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino a lo largo de las historias nacionales. Ambos, como individuos han logrado trascender el imaginario personal e histórico convirtiéndose en íconos culturales. Estos cambios han sido de suma importancia e interés pues su agitado recorrido por las páginas de los libros, los ha llevado a constituirse en lo que conocemos ahora nosotros y la sociedad que somos receptores de esas versiones finales. Hemos podido observar cómo ambos hombres han

²¹³ David Kunzle *op. cit.* p. 22

²¹⁴ David Craven, *op. cit.* p. 75

tenido que pasar por la vituperación y el odio para poder alcanzar posteriormente, la “adoración”. Esta última afirmación la manifestamos con mucho tiento y cuidado pues, no nos referimos a un hecho religioso *per se*, aunque en su forma de construcción, podemos identificar ciertos aspectos que estos personajes comparten el fenómeno del culto a lo santo. En las formas de construcción de lo patrio, nos topamos con un estrecho margen de relación de los aspectos presentes en las formas de interpretación de la realidad de lo devoto. Las explicaciones y la búsqueda de consuelo ante los temores, las esperanzas y la gratitud por la salvación que se espera recibir de los santos patronos, resulta ser extremadamente parecida a la expectativa que se tiene con respecto a las figuras patrias.

Bajo este orden de ideas y ante la evidencia de las diferentes versiones de la historia con las que nos podemos encontrar, los personajes que han sido partícipes de ella son siempre objeto de diferentes interpretaciones, lo cual se debe a los intereses que se desean exaltar o minimizar dependiendo de si son benéficos o problemáticos para las políticas o corrientes que se encuentran en debate en un determinado momento. Así, tenemos que tanto Zapata como Sandino han sido objetos de elogios o deméritos durante diferentes etapas de su presencia en los ámbitos nacionales hasta llegar a ser colocados en el “altar de la patria”. El esquema discursivo mediante el cual la sociedad apoya o ataca depende de la forma en que se les sean revelados, así, el mensaje (o la “mentira” como se había denominado en líneas anteriores al ejercicio de exhibir los señalamientos dentro de la propaganda política) llega a distintos destinatarios ya que “con interlocutores diferentes se mantienen relaciones también diferentes. Por ejemplo, es evidente que no se expresan los mismos temores frente a un amigo que frente a un enemigo.”²¹⁵

De nueva cuenta, debemos enfatizar que en el presente trabajo el uso de la definición “mentira” lo establecemos como un recurso metodológico que nos ayuda a guiar la interpretación de los mensajes y discursos mediante los cuales, los personajes históricos así como los acontecimientos importantes para las efemérides nacionales son construidos y entregados a la sociedad para su asimilación. Estos eventos se construyen mediante interpretaciones que finalmente, son proporcionados de diferentes maneras a la sociedad. Los libros de texto donde se recogen los datos más básicos e importantes para la formación

²¹⁵ Guy Durandin, *op. cit.* p. 37.

de la estructura social, son una muestra de la manera en que un gobierno busca ejemplificar las pautas cívicas mientras se enseñan las bases del patriotismo. Además de las palabras, las ilustraciones son un medio ideal para facilitar el aprendizaje ya que refuerzan las ideas que, en palabras, proporcionan un mensaje abstracto. Las figuras 4²¹⁶ y 5²¹⁷ que a continuación presentaremos, son un claro ejemplo de este ejercicio sincrético en el que “las imágenes nos permiten <<imaginar>> el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos <<frente a la historia>>”²¹⁸

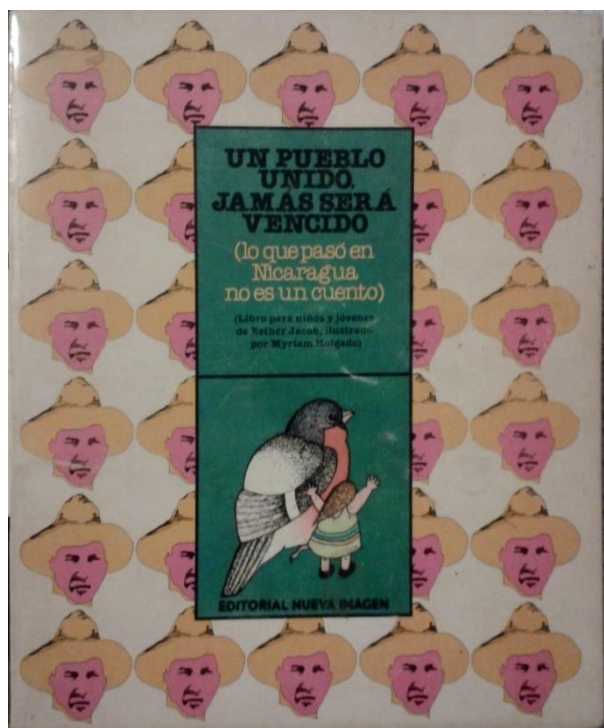


Figura 4. Un pueblo unido jamás será vencido.



Figura 5. Libro de texto gratuito “Formación cívica y ética.

Como podemos observar en las portadas de ambos libros, las evocaciones que se hacen en las ilustraciones buscan simplificar en un caso, el mexicano, la virtud de la patria erguida gloriosa; y en el otro, el nicaragüense, comunicar un legado de lucha (simbolizado por la efigie de Sandino) que culminó con la victoria y la paz para los niños nicaragüenses. Los conceptos como victoria, paz, patriotismo, nacionalismo, civismo, ética, etcétera son

²¹⁶ Esther Jacob (autor), Myriam Holgado (ilustrador), *Un pueblo unido jamás será vencido (lo que pasó en Nicaragua no es un cuento)*, México, Editorial Nueva Imagen, 1979.

²¹⁷ Secretaría de Educación Pública, *Formación cívica y ética. Cuarto grado.*, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2010.

²¹⁸ Peter Burke, *op. cit.* p. 17.

demasiado abstractos como para explicarlos, por lo tanto, se busca escenificarlos y representarlos en objetos comunes pero importantes y, personificar las virtudes en hombres y mujeres ilustres. Así tenemos que para la educación y el convencimiento popular se reflejan por ejemplo en el arte mexicano donde pintores como Diego Rivera y la pléyade de muralistas que plagaron de obras monumentales las paredes del México post-revolucionario, “fueron calificados por los propios artistas de <<arte combativo y educativo>>, de arte para el pueblo, destinado a transmitir mensajes tales como el de la dignidad de los indios, los males del capitalismo y la importancia del trabajo.”²¹⁹

A este respecto del arte mexicano de periodos postrevolucionarios debemos mencionar que, el muralismo, o mejor dicho, la veta madre de un arte popular y militante tolerado por las incipientes burguesías de finales de los años 20 y principios de los 30, comienza a declinar al mismo tiempo que los nuevos dueños del poder económico y político nacional toman con mayor seguridad las riendas del Estado. “Conforme fue adquiriendo poder, la clase gobernante abandonó gradualmente los aspectos militantes y revolucionarios del muralismo y conservó sólo lo superficial, lo sentimental y lo nostálgico.”²²⁰

Ejemplo de esta corriente sentimentalista y patriótica del nuevo Estado mexicano nace con el mandato de Adolfo López Mateos (1958-1964), periodo en el cual se trata de evidenciar que sí existe una continuación al trabajo que Lázaro Cárdenas y la Familia Revolucionaria inició. Muestra de ello son las construcciones de magnas obras como el Hospital 20 de noviembre y grandes conjuntos habitacionales en Tlatelolco y la Delegación Magdalena Contreras, Distrito Federal. E incluso con la erección de los primeros edificios de la unidad escolar del Instituto Politécnico Nacional ubicada en Zacatenco y la modernización de vías de comunicación y transporte, se busca demostrar que el impulso revolucionario sigue en marcha, pero ahora con un carácter distinto: el arte, la cultura y la civilización mexicana gira en torno a su legado prehispánico, no en la lucha de clases.

Volviendo al caso de los libros de texto mostrados en líneas anteriores, el mexicano es clara muestra de esta corriente tradicionalista y acartonada que se buscaba imprimir a la

²¹⁹ *ibid.* p. 83.

²²⁰ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989, p. 29

plástica nacional a partir de la década de los años 60. Forjadora un espíritu fuertemente doctrinario. Aquí se hace necesario advertir que la publicación original procede de 1962, cuando la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) se consolida durante el gobierno del presidente Adolfo López Mateos. La labor de dicha comisión fue la de entregar libros que apoyaran realmente a la labor que se venía haciendo desde años atrás en favor de la alfabetización de México impulsada por Jaime Torres Bodet, quien se desempeñaba desde 1944 como Secretario de Educación Pública. Al mando de Martín Luis Guzmán, la CONALITEG editó libros minuciosamente elaborados

La labor de Martín Luis Guzmán se tradujo en resultados que permitieron afianzar la misión de la CONALITEG como un pilar de igualdad en la educación, ya que la producción de libros abasteció la demanda nacional y algunos de los títulos alcanzaron trece reediciones en los años subsecuentes. En 1960 se produjeron 19 títulos para los alumnos de primaria y 2 para el maestro, cuyas portadas –autoría de los ilustres artistas David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Alfredo Zalce, Fernando Leal y Raúl Anguiano– retrataban héroes de la patria que, además de conmemorar 150 años de independencia y 50 de la revolución mexicana, buscaban infundir en la niñez el ser mexicano.²²¹

La importancia de las ilustraciones en estos libros se refleja en el esmero que se pone por parte de la Comisión para representar gráficamente el valor de la educación, de los derechos fundamentales de los mexicanos y sobre todo, enaltecer el espíritu patrio. Esto se comprueba con la pintura que cubre la portada del libro que presentamos en la figura 5, pero que se remonta 48 años en el tiempo:

En 1962 la CONALITEG consolidó su arraigo entre la población mexicana cuando empleó una obra de Jorge González Camarena como portada de los libros de texto: “La Patria”, una mujer de tez morena, rasgos indígenas y mirada valerosa que, apoyada en la agricultura, la industria y la cultura –simbolizadas en las imágenes del escudo y la bandera nacionales, un libro y diversos productos de la tierra y la industria–, representaba el pasado, presente y futuro de nuestra Nación. Desde ese año hasta 1972, esa obra ilustró más de 350 títulos.²²²

²²¹ Secretaría de Educación Pública, *Historia de 1944 a 1982*, texto que se encuentra en la página oficial de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos. El subrayado es mío.
<http://www.conaliteg.gob.mx/index.php/historia>

²²² *ibídem*.

Cabe destacar que en esta forma discursiva de acercarse a la sociedad, el mensaje ha sido recortado con lujo de detalle. Si bien la obra es la misma, el detalle descriptivo que hacen en la página de la Comisión con respecto al impacto visual de los símbolos ofrecidos por González Camarena (fig. 6)²²³, terminó siendo un recorte que despoja a la patria de toda su carga emocional e incluso legal, resultando una simple reminiscencia de una ascendencia indígena escoltada por los símbolos patrios, en total diferencia con una figura fuerte, letrada, pujante y progresista. Al advertir estos aspectos, podemos mencionar y confirmar que durante la época en la que fue realizada la obra de Camarena y la edición de los libros (1962), coincide con el acoso periodístico de la crítica internacional hacia el movimiento muralista de los 30: “Se le acusó de anecdótico, narrativo, arcaico, nacionalista, propagandista, literario y carente de imaginación. Esta campaña, llevada a cabo en Europa y Estados Unidos, dio por resultado que las historias del arte moderno desdeñaran o excluyeran de plano a la escuela mexicana.”²²⁴ Crítica que es irónica cuando en la realidad, nos encontramos con una de las más puras y rimbombantes exaltaciones del nacionalismo mexicano presente en un artículo tan importante como lo es un libro para la educación básica.

Es innegable que la década de los 60 constituye un punto de quiebre en todos los aspectos humanos, la política y sobre todo la sociedad chocan de frente con un mundo que, a pesar de haber llegado a su fin un conflicto bélico a nivel global, la humanidad se encuentra en constante desafío ideológico que deriva, de nueva cuenta en las armas. A nivel regional latinoamericano, uno de los eventos que marcaría con tinta indeleble los imaginarios es la victoria de la Revolución cubana en 1959. El constante ascenso del comunismo representado por la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y la crisis ideológica que conlleva el enfrentamiento con el liberalismo capitalista norteamericano son el caldo de cultivo “idóneo” para que los estatutos no sólo de la política se tambaleen, también y nos atrevemos a decir, sobre todo en la esfera artística busquen nuevas formas de expresión.

²²³ Óleo sobre tela de dimensiones 120 x 160 realizado en 1962 por Jorge González Camarena. Imagen obtenida del sitio de la CONALITEG. <http://www.conaliteg.gob.mx/index.php/historia>

²²⁴ Shifra Goldman *op. cit.* p. 30

Así, tenemos el surgimiento de movimientos artísticos como el de Nueva Presencia, encabezado Belkin e Icaza y apuntalado otros nóveles ejecutantes como Leonel Góngora, Francisco Corzas y Nacho López entre otros. Ésta organización busca impactar y re-significar el arte figurativo, folklorista y material por una propuesta adusta, cruda, dramática pero sobre todo, crítica hacia los sistemas cerrados y deshumanizantes. Es cierto que Nueva Presencia no hace la mella que sus impulsores hubieran querido, sin embargo el espíritu de época que se aspiraba a lo largo de estas décadas de violencia y represión, dan continuidad a un proceso político y artístico que alcanzaría uno de sus zenit en la victoria de la Revolución Nicaragüense en 1979.

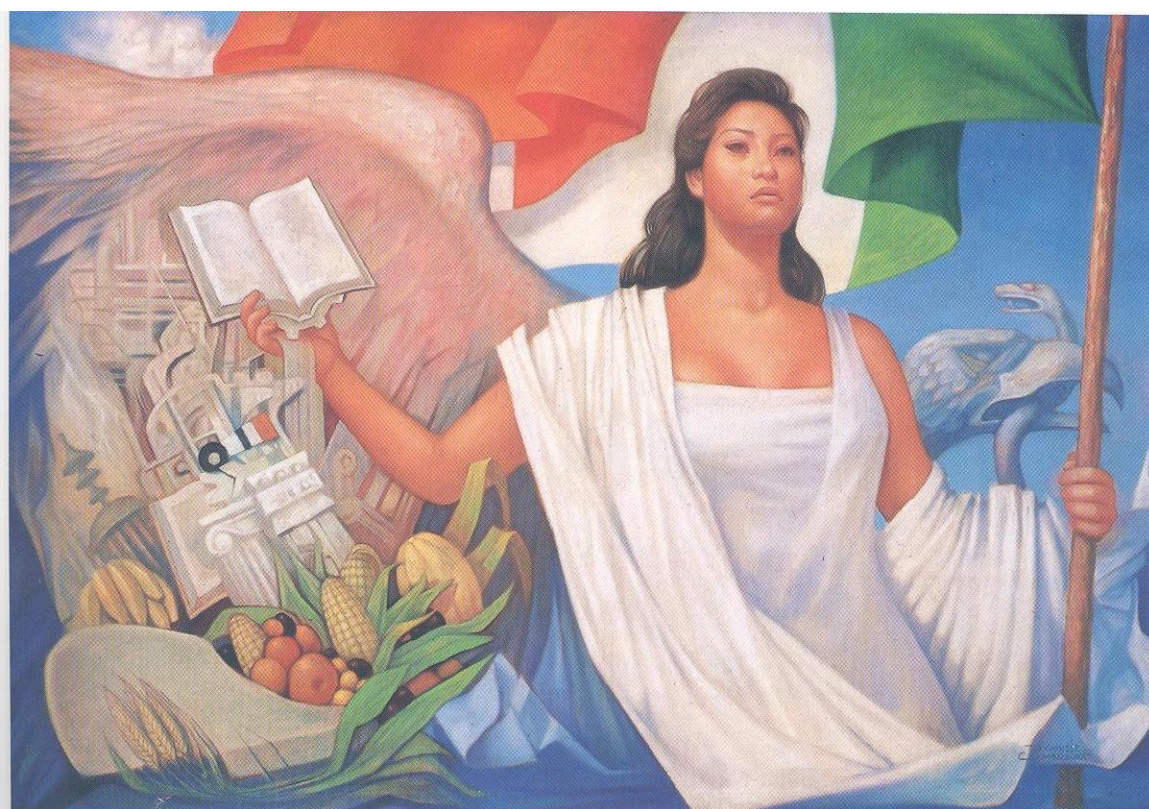


Figura 6 Jorge González Camarena “La Patria”, 1962.

Muestra de esa continuidad política, aglutinadora de sentimientos nacionalistas, es el caso del libro mostrado en la figura 4. Las autoras Esther Jacob y Myriam Holgado hacen una representación gráfica sobre los acontecimientos acaecidos a lo largo de 1979 en Nicaragua. El trabajo se encuentra dirigido principalmente a los niños “para que recuerden

que cuando los pueblos son unidos, ganan su derecho a ser libres.”²²⁵ Básicamente, el libro en sus 48 páginas nos relata la vida de los nicaragüenses durante el periodo somocista y la lucha armada de los sandinistas. El argumento central de la historia se encuentra en la explicación de una sociedad desigual y exenta de los derechos básicos para la vida. Párrafos cortos y concisos son acompañados por dibujos que refuerzan la idea pero que, sobre todo, le dan rostro a las víctimas y victimarios.

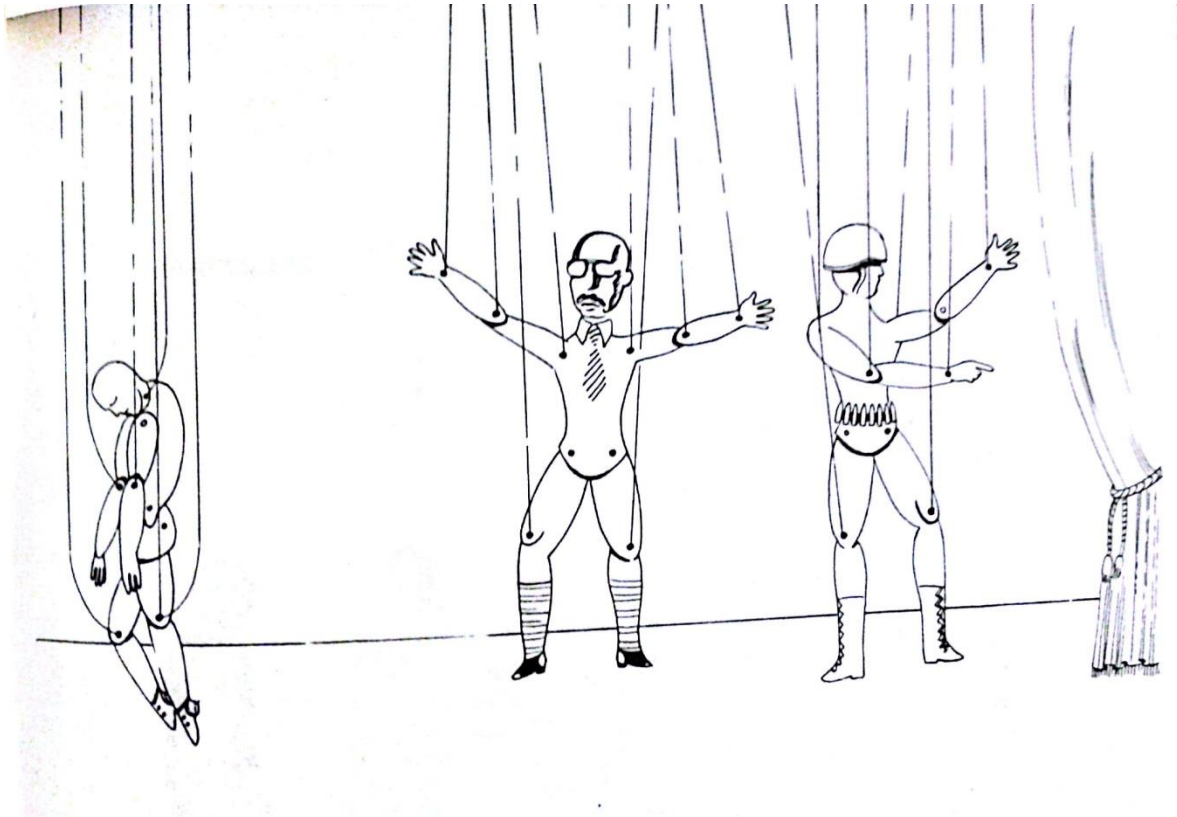


Figura 7. “Titeres”, 1980.

Así, nos podemos encontrar con un Anastasio Somoza Debayle con las manos repletas de dinero, a un Sandino vivo que vio truncada su causa al ser asesinado pero que, se mantiene como estandarte de lucha para el FSLN, resguardado en las mismas selvas y montañas que en vida lo acogieron. Vemos también los escombros dejados por el terremoto de 1972, el pillaje y la depredación de la Guardia Nacional, articulado por el somocismo para obtener más recursos al vender posteriormente a la población, el auxilio humanitario donado por países hermanos. Vemos los estragos de la guerra comandada por el sandinismo

²²⁵ Esther Jacob (autor), Myriam Holgado (ilustrador) *op. cit.* p.1.

pero, al mismo tiempo, el libro nos hace testigos de la victoria popular, en pocas palabras y en muchas imágenes, a los niños se les muestra la importancia de la labor del Frente Sandinista, el cambio de expectativas de una sociedad que se encontraba en la miseria, la ignorancia y el totalitarismo para poder ser, al fin, ciudadanos libres, cultos y democráticos.

En una de las analogías que se hacen dentro del libro, tanto en el texto como en las imágenes que le acompañan, se describe a la familia Somoza y a la Guardia Nacional como meros títeres que, sin embargo dominaron de manera violenta y despótica a Nicaragua (fig. 7)²²⁶. Lo interesante de este libro es que su edición y publicación es inmediata a la victoria del FSLN en 1979, en 1980 ya estaban impresos y listos para su distribución los 10,000 ejemplares que constituyeron su primer tiraje, lo cual, nos habla de un complejo y muy elaborado proceso de realización y organización por parte de los simpatizantes del sandinismo para dar a conocer los hechos de manera expedita, además, es importante recalcar la estrecha relación que existe entre el origen de esta edición, la historia y los países involucrados. La casa editorial que imprimió y publicó el libro es Nueva Imagen, establecida en la capital de México país que se convirtió en un substancial bastión intelectual de apoyo para la causa nicaragüense; invariablemente las historias de estos dos países se encuentran relacionadas, desde estrechos vínculos culturales entre regiones en la época prehispánica, una efímera anexión al territorio de la Nueva España y un acercamiento entre revoluciones y revolucionarios nos dan como resultado eventos, historias y procesos donde la relación México-Nicaragua da frutos para un análisis teórico extremadamente basto.

La corriente y la enseñanza que le queda a Arnold Belkin de su experiencia grupal con Nueva Presencia, se reflejan en su capacidad para renovar su estilo, integrando nuevas formas plásticas y discursivas con un fuerte y marcado impulso crítico de la política y la cultura de la guerra a nivel internacional. Su obra se encuentra pletórica de momentos, temas y eventos históricos, políticos pero sobre todo, humanos. Aquellos trabajos que nos

²²⁶ *ibid.* p. 29. En la imagen vemos una representación caricaturizada de la situación política nicaragüense, de izquierda a derecha se pueden observar a Luis Somoza Debayle, fallecido en 1967, en el centro vemos a Anastasio Somoza Debayle quien a la muerte de su hermano, toma posesión de la presidencia y finalmente, en el extremo derecho de la imagen se encuentra un hombre vestido con ropa militar lo cual nos remite a un miembro de la Guardia Nacional, protectores personales del somocismo desde su institución como fuerza beligerante desde inicios de la década de 1930. Todos los personajes se muestran como marionetas, movidas, protegidas y comandadas por interés extranjeros, específicamente norteamericanos presentes en Nicaragua.

interesan particularmente son los que se realizan a finales de la década de los 70 y principios de los 80 pues son estos los que reflejan un espíritu más revolucionario y consiente del pintor, buscando que la historia y la sociedad hablen por sí mismas para lograr una transformación más humana y pacífica en el mundo.

Dentro del extenso repertorio de Belkin se encuentra el mural “Los Prometeos” de 1987, el cual se encuentra en el antiguo Palacio Nacional de Managua, Nicaragua donde, en conmemoración del 75 aniversario de la revolución mexicana el gobierno mexicano regalaría dos murales a aquella nación centroamericana. Belkin sería elegido para realizar uno de estos trabajos y sería invitado oficialmente por Edmundo Jarquín²²⁷ en 1985 a visitar el país para elegir el lugar idóneo para su obra. Durante una semana desde el 10 de agosto del mismo año, Belkin visitó diferentes ciudades nicaragüenses y sitios turísticos; en su paso por Managua, León y Granada (acompañado por el también artista ruso-mexicano *Vlady*) se entrevistó con estudiantes, periodistas y con Rosario Murillo²²⁸, presidenta de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) .La elección del lugar donde finalmente se llevó a cabo el trabajo no está documentado, pero por la bitácora del propio artista sabemos que él había decidido desde un inicio realizar el mural en el Teatro Nacional Rubén Darío pero, a causa de las obras para la construcción del Museo Nacional de Arte Americano, el espacio estaría ocupado para albergar distintas colecciones, por lo tanto, era imposible utilizar el Rubén Darío.

Finalmente el proyecto se trasladó al actual Palacio Nacional de la Cultura de Nicaragua, que anteriormente albergaba la sede de gobierno de los Somoza, así mismo, fue sede de la cámara de diputados y senadores, ministerios de gobernación, hacienda, finanzas

²²⁷ Político nicaragüense nacido en 1946, durante el primer régimen sandinista desempeño funciones como embajador de Nicaragua en España y México hasta la derrota electoral del FSLN en 1990, comicios donde triunfó Violeta Barrios de Chamorro. Tras ser miembro de la Asamblea Nacional del FSLN en 1992 se incorporó al Banco Interamericano de Desarrollo donde estuvo en funciones hasta 2005. En 2006 fue candidato a la vice presidencia representando al partido Movimiento Renovador Sandinista con la fórmula Henry Lewites-Edmundo Jarquín, desafortunadamente su compañero de planilla falleció el 2 de julio de 2006 lo que convirtió a Jarquín en candidato a la presidencia compartiendo fórmula con el cantautor Carlos Mejía Godoy recibiendo el 6.29% de las votaciones, quedando en 4 lugar de las elecciones. Actualmente se encuentra casado con Claudia Lucía Chamorro, (hija de la ex presidenta Violeta Barrios) y desempeña funciones como analista político en diferentes publicaciones nicaragüenses. Información obtenida del portal electrónico Elections Meter. <http://es.electionsmeter.com/detalle/Edmundo-Jarqu%C3%ADn-id2139>

²²⁸ Nicaragüense nacida en 1951 se ha desempeñado como maestra, activista y escritora. Se encuentra casada con el presidente Daniel Ortega Saavedra. Información obtenida de los portales electrónicos Wikipedia y el blog Las tres juanas. http://es.wikipedia.org/wiki/Rosario_Murillo
<http://lastresjuanas.blogspot.mx/2007/02/rosario-murillo-la-poeta-que-escribe.html>

y oficinas de recaudación en diferentes ocasiones desde su construcción. La historia de este local tiene diferentes momentos importantes, como hemos visto fue un lugar importante para el gobierno somocista y por esta razón, en 1978 fue escenario del asalto y secuestro de empleados y diputados presentes en el inmueble. Este evento fue perpetrado por columnas sandinistas comandadas por Edén Pastora “el comandante cero” y sería un acto con el cual el FSLN trascendería las fronteras para darse a conocer en la prensa internacional. Desde el fin de la guerra en 1979, la posterior década de 1980 y hasta 1994 el edificio se mantuvo en funcionamiento gubernamental y es en el periodo entre 1990 y 1994 durante el mandato de Violeta Barrios de Chamorro que se decide convertir al inmueble en una pieza del patrimonio cultural nicaragüense resguardando así archivos, bibliotecas, hemerotecas y colecciones históricas y artísticas de Nicaragua.²²⁹

Recapitulando la historia del Palacio, nos damos cuenta de su importancia y valor histórico, así como su trascendencia a nivel simbólico y político; el hecho de ser el recinto final para la obra de Belkin tiene mucho sentido pues es aquí donde la historia de Nicaragua comienza a reescribirse y el mural, demuestra fielmente esa reestructuración por la cual el país estaba atravesando. La obra abarca 42 metros cuadrados divididos en tres secciones que se ubican en el vestíbulo del segundo piso del recinto, la pintura se presentó el 18 de julio de 1987 y en palabras del autor, “tras ocho meses dedicados a elaborar los bocetos y los proyectos, llegamos aquí a mediados de mayo pasado, para ejecutar el mural que hoy, en vísperas del octavo aniversario de la fecha más feliz de la historia de Nicaragua, inauguramos.”²³⁰ Fiel a su costumbre, Arnold Belkin realizó su obra utilizando elementos artísticos e históricos que representan individualmente a las naciones involucradas, y que finalmente las hermanan en cuanto a la región que comparten, pero sobre todo, por los procesos sociales y políticos por medio de los cuales transformaron sus realidades.

²²⁹ El Palacio Nacional fue construido en tres etapas distintas, primero en el gobierno del presidente José Santos Zelaya, en 1931 fue destruido por el terremoto ocurrido en ese año y su reconstrucción estuvo a cargo de la administración de Juan Bautista Sacasa (1933-1936), finalizando su edificación en 1942, siendo inaugurado por Anastasio Somoza García. Para mayores referencias sobre el inmueble véase http://www.inc.gob.ni/index.php?option=com_content&task=view&id=64&Itemid=78 <http://pnc-nicaragua.blogspot.mx/> y <http://www.manfut.org/museos/nacional.html>

²³⁰ Arnold Belkin, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución*, Nicaragua, 18 de julio de 1987, documento extraído del archivo personal del artista, p. 1.

El tríptico reúne y descompone dos momentos y dos personajes icónicos de la vida política latinoamericana realizando una magnífica apoteosis de imágenes hechas con aerografía y su recurrente estilo “fotográfico” mediante el cual, se aprovecha de estas para realzar el estudio y el boceto de los personajes insertos en la obra, proporcionándoles realismo y dinamismo a las figuras. Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino son acompañados por sus improvisados guerreros quienes, a pesar de ser gente común, trabajadores de la tierra y de las minas, en ningún momento desmerecieron su lugar en la historia como hombres de valor en la reyerta pero también en el patriotismo. Para el particular contexto artístico y creativo que rodeaba a Nicaragua las expresiones eran muy variadas y extremadamente distintas entre los autores presentes en el país centroamericanos, muestra de ello es la afirmación que hace David Craven comparando el trabajo de Arnold Belkin y Sergio Michilini: “El lenguaje visual usado es por mucho más original que el de Michilini²³¹ y otros, a pesar de que Belkin estudió con Siqueiros.”²³²

Las referencias a otras obras, como lo había venido haciendo por ejemplo con los trabajos de Rembrandt y Jean Louise David, se mantiene presente aquí. La obra de Peter Paul Rubens de 1612 (fig. 8 y fig. 9), le sirve de pretexto, pero sobre todo, como la amalgama que unirá las historias mexicana y nicaragüense²³³. La leyenda griega cuenta que Prometeo era hijo de un titán, descendía directamente de la antigua raza de dioses destronados por Zeus, por lo tanto, era un ser poderoso y sabio. Con arcilla y sus lágrimas, creó a la raza humana ayudado por Atenea quien les insufló el soplo divino; al conocer la noticia Zeus sospechó de estas criaturas ya que provenían de los poderes que en una época remota había derrotado y, además no eran producto de su esfuerzo, por lo tanto abandonó a los hombres dejándolos en la obscuridad y la ignorancia.

Al ver esto, Prometeo se da a la tarea enseñar a los hombres a manejar los materiales y a dominar la naturaleza en su favor entregándoles también el fuego que hasta entonces, Zeus había negado a la raza humana, ya que pensaba que si sabían controlar este

²³¹ Sergio Michilini, pintor italiano fundador de la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros. Véase el capítulo del presente trabajo en el apartado 1.1 La bitácora de Nicaragua. Arnold Belkin, la Revolución y el muralismo p. 22, donde se explica con mayor detalle su obra y presencia en Nicaragua.

²³² David Craven, *op. cit.* p. 85.

²³³ *Cfr.* David Craven, *op. cit.* p. 85.

elemento llegarían a ser más poderosos que él y lograrían, finalmente, destruir su dominio sobre el universo. En represalia a esta afrenta, Zeus envió a Pandora con Prometeo quien, engañado por la belleza de la fémina abrió la caja que contenía las desgracias y males que se volcaron sobre la humanidad que quedó desde entonces, privada de la esperanza; mientras esto ocurría en la tierra Prometeo era encadenado en un peñasco del desierto de Cita donde, durante treinta siglos sufrió diariamente que un águila le devorara el hígado hasta que llegó Hércules, quien de un flechazo mató al ave y liberó al Titán de su martirio.²³⁴

Belkin nos comenta a continuación el por qué de retomar la figura de Prometeo para su mural, el cual, fue esbozado a lo largo del proceso de ensamblaje de su obra:

La idea de Prometeo como símbolo se inspiró en la lectura de *La Libertad* del francés Roger Garaudy, en donde este eminente filósofo marxista-leninista plantea que el mito de Prometeo (cuyo nombre significa “aquel capaz de prever”) evoca la orgullosa alegría de los hombres que han conquistado ese primer poder sobre la naturaleza por necesidad, y dentro de esa necesidad del pensamiento, permite al hombre abrirse camino [...] En su parte izquierda se ve la figura caída de Prometeo encadenado, en actitud de desafío. En la parte superior está Prometeo liberado y libertador, que en su visión de porvenir proyecta la Humanidad en marcha, en progreso.²³⁵

²³⁴ Q.H. Riquelme, *Prometeo – el maestro que robó el fuego*, texto consultado en línea en el portal Pietrestone Review of freemasonry. http://www.freemasons-freemasonry.com/riquelme_prometeo.html

²³⁵ Arnold Belkin, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroe y Mártires de la Revolución*, op. cit. p. 2.



Figura 8. Peter Paul Rubens, *Prometeo*, 1612.

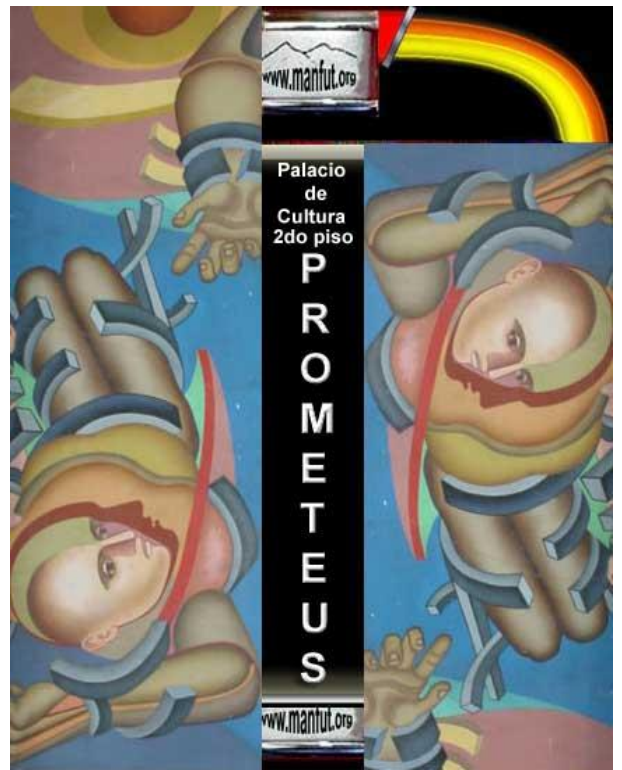


Figura 9. Arnold Belkin, *Los Prometeos*, 1987.

Asistimos entonces con el mural de Belkin a un periodo que el autor considera que Zapata y Sandino evocan ese mito prometeico en el cual, ambos hombres defendieron sus ideales y a la sociedad en la cual les tocó vivir, sin importar que su propia vida se encontrara en peligro al enfrentarse a una fuerza más poderosa. Ambos personajes invitan a pensar (mediante la leyenda) que, como modernos prometeos se enfrentaron a la decadencia y la injusticia del tirano (Zeus = Porfirio Díaz-haciendas azucareras/E.U.-imperialismo/somocismo), dotando de vigor y sabiduría a los hombres que, finalmente, pudieron romper con el yugo. En palabras del autor:

Prometeo ve el futuro. El mito de Prometeo refleja al mismo tiempo el terror milenario de los hombres frente a las fuerzas de la naturaleza que anteriormente no podían afrontar ni vencer y las primeras victorias de la técnica y del saber humano que de ellos nacían. [...] El proletariado (según la interpretación de Belkin respecto a las revoluciones que plasma en su obra), es el corazón de la humanidad y la filosofía del proletariado es el cerebro de dicha liberación. El dominio de las relaciones sociales torna posible el mayor dominio de la naturaleza; pero la libertad tiene un tercer aspecto: el dominio en sí. En la parte derecha de

este muro está una pareja, hombre y mujer que encarna lo que Ernesto Cardenal ha llamado el nacimiento del Hombre Nuevo (fig.11)²³⁶



Figura 10. Muro central del tríptico *Los prometeos*, Arnold Belkin, 1987.

La idea del Hombre Nuevo en los países latinoamericanos responde a un sentido de época en el cual, los movimientos sociales buscan reestructurar las formas de vida entre naciones e individuos para transformarlos así, en sociedades más justas y equitativas en lo político, económico, social y cultural. Como tal, este es un mito, un símbolo que constituye un cambio elemental para la liberación y emancipación de los pueblos, todo esto construido

²³⁶ *Ibidem.* pp. 2-3. La fotografía del mural aquí presentada fue tomada del archivo fotográfico personal del artista.

en base a la apología de una nueva forma de conciencia capaz de eliminar la alienación que el capitalismo ha forjado alrededor de la personalidad humana. Ernesto “Che” Guevara señalaba que la lucha revolucionaria que pusieron en marcha en Cuba proporciona la perfecta oportunidad de vislumbrar al hombre del futuro, luchando para cambiar la consideración “del hombre como mercancía, y por formar al hombre que trabajaría por un deber social y no por estar sometido a un proceso de explotación impulsado por el sistema capitalista.”²³⁷ Sin embargo, es claro que esta visión “reconfortante” y renovadora de la sociedad se encontró plagada de anormalidades puesto que, la élite revolucionaria de la Cuba socialista implementó mecanismos de coerción y control necesarios y lógicos para mantener la paz y el orden bajo su mando. A la muerte de Guevara, Fidel Castro tomó las riendas del nuevo ideal humano implementando y justificando la necesidad de la represión de lo que llamaba “los lobos”, una suerte de fauna nociva para la revolución. “Se impulsó una campaña tendiente a inculcar valores morales socialistas como apoyo para la creación del Hombre Nuevo. Ante tal deber es que ‘Fidel Castro lanzó a la mayoría contra los homosexuales, sospechosos y manifiestamente disconformes por su propia existencia, incitación también fomentada por Guevara.’”²³⁸

A pesar de estos hechos, el ideal del Hombre Nuevo se mantuvo ampliamente en los ideales de los pensadores, artistas y forjadores de los cambios sociales a lo largo y ancho del subcontinente americano. Su forma y significado estructural se mantiene en la poesía de Ernesto Cardenal y, (sobre todo en el caso que nos interesa) en la plástica de Arnold Belkin quien veía en el arte su capacidad más pura e inherente como “instrumento de lucha por la evolución pacífica y el engrandecimiento espiritual del género humano.”²³⁹ Así mismo, considera al artista un denunciador de las complacencias y que no debe utilizar su trabajo como una forma de distracción de la realidad; realidad que es y debe presentarse tal y como es.

²³⁷ Enrique Camacho Navarro, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana” en *La experiencia literaria* no. 4-5, marzo, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 84.

²³⁸ *ibid.* p. 85.

²³⁹ Arnold Belkin, “Manifiesto. Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 240.

Destacar el único arte que es significativo para nuestros contemporáneos; el Arte que no separa al hombre-individuo del hombre como integrante social. Nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. Mucho menos el artista.

*Lograr para el arte un cometido activo, como única postura responsable del artista frente a su tiempo.*²⁴⁰

Otra referencia artística importante en su obra es el uso del cubismo inspirado por Fernand Leger. Los trazos mecánicos y las figuras elípticas por medio de las cuales se “ensamblan” los personajes se notan perfectamente en el trabajo de Belkin (fig.11 y fig. 12). Lo importante de este hecho es resaltar la capacidad del autor mexicano para renovar la estética de quienes lo inspiraron para ser artista y utilizarlos como un medio de acentuación discursiva. La estética mecánica de Belkin demuestra no sólo su capacidad para crear figuras complejas sino también, su interés por demostrar y criticar la deshumanización de las sociedades. Empero, esta paulatina mecanización también conlleva otra parte que, si es bien usada puede ayudar a mejorar, en este caso particular Zapata y Sandino²⁴¹ lo que Belkin denominaba “cyborgs”, seres que se encuentran inmersos en este arrollador e inevitable destino del progreso tecnológico pero, aún mantienen su capacidad de raciocinio y son capaces de utilizar estas ventajas para el bien de la sociedad.²⁴² Los cyborgs y los gólems son parte muy importante de la actividad artística de Belkin, son un reflejo de la bondad y la maldad de la que son capaces los seres humanos de hacer en el mundo “quedando la primera versión para representar a los hombres inteligentes, cultos, letrados que beneficiarían de algún modo a la humanidad, y siendo los segundos, los gólems, los que estando al servicio de la guerra (las armas son una extensión de sus cuerpos) contribuirán a la involución de la humanidad.”²⁴³

En el caso de las figuras que están involucradas en el mural, tanto Zapata, Sandino y Prometeo tienen los rasgos elementales que constituyen a los cyborgs, es decir son figuras humanas pero mecanizadas, lo que Belkin quiere hacer notar es que estos personajes son

²⁴⁰ *ibid.* p. 241

²⁴¹ Véanse las figuras 17 para Emiliano Zapata y 13 para Augusto Sandino.

²⁴² Cfr. Andrés de Luna, “Belkin: entre la utopía y la historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

²⁴³ María Helena Noval, *Arnold Belkin y Emiliano Zapata: los zapatas de Belkin*, artículo del 20 de abril de 2010, consultado en línea en el blog de la autora. <http://novalmariahelena.blogspot.mx/2010/04/arnold-belkin-y-emiliano-zapata-los.html>

quienes guían, quienes tienen la capacidad para poner orden en el caos de nuestras sociedades modernas, las cuales se encontraban bajo el asedio de la tiranía de Díaz, Somoza y Zeus (respectivamente hablando y siguiendo la mitología que el autor genera en su obra), pero sobre todo, son símbolos que representan y que se invocan en las posteriores luchas de liberación nacional tanto en México como en Nicaragua. Los hombres que les acompañan y que se encuentran a sus espaldas y flancos son precisamente personas que han recibido el conocimiento de estos personajes logrando así las cualidades para transformar su entorno, su vida y su sociedad. Por esta razón Belkin compara a ambos personajes históricos con Prometeo, porque ellos mismos como seres humanos que lograron trascender su historia personal para generar las condiciones necesarias para transformar su realidad, condiciones que legaron a la sociedad con la esperanza de forjar nuevos cyborgs, hombres nuevos.

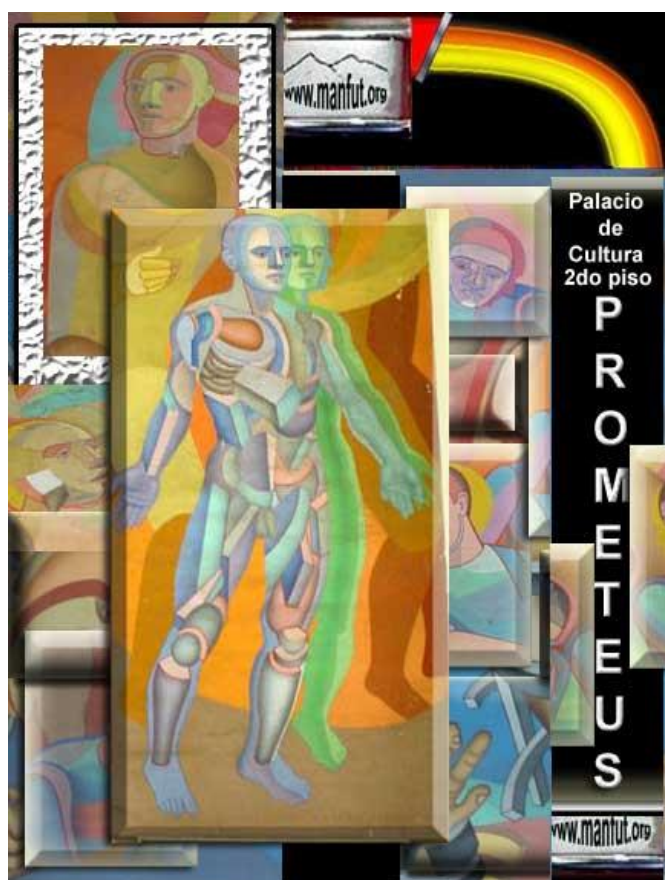


Figura 11. Arnold Belkin, *Los Prometeos*, 1987.

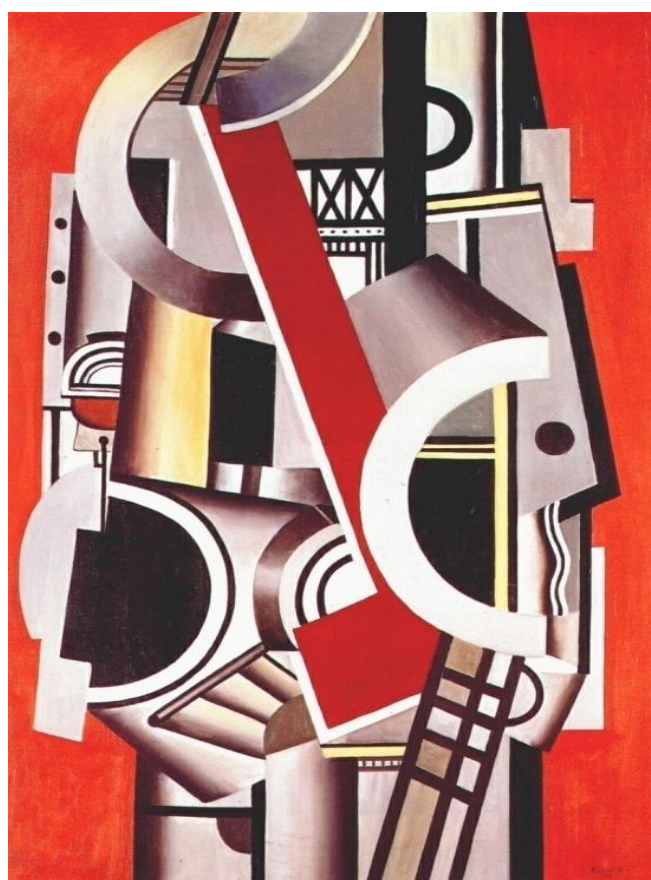


Figura 12. Fernand Leger, *Elementos mecánicos*, 1924.



Figura 13. Arnold Belkin, *Los Prometeos. Sandino*, 1987.

Este trabajo que se encuentra en Nicaragua, tiene la virtud de aportar elementos propios de cada personaje y evento histórico. En el mural de Sandino podemos observar la victoria del 19 de julio de 1979 del sandinismo. Con este triunfo, el país terminada con 42 años de una de las dictaduras más longevas y sanguinarias de América Latina. Somoza abandonó el país el 17 de julio de 1979 dejando a Francisco Urcuyo, presidente de la Cámara de Diputados al frente del gobierno nicaragüense. *Tachito*, se fue pero dejó un legado de 30,000 muertos, 150,000 refugiados, medio millón de damnificados y la economía en quiebra. Al siguiente día, es decir el 18 de julio, Urcuyo se ve rebasado por la situación y huye a Guatemala en una avioneta militar y mientras esto sucedía, el Comandante Federico Mejía ordenaba a todas las guarniciones de la Guardia Nacional deponer las armas ante el FSLN. Entre el 4 de junio y el 19 de julio las condiciones para derrocar al somocismo se aceleraron entre manifestaciones, huelgas, insurrecciones y sobre todo muerte; muerte de civiles, militares y dirigentes. Con el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro un año antes, se dispararon los índices de violencia, represión pero sobre todo, de protesta.

El asesinato perpetrado contra uno de los nicaragüenses más respetables por su trayectoria y conducta políticas y por su capacidad intelectual a toda prueba, tiene los mismos síntomas de barbarie que los crímenes políticos de América Latina: la emboscada, el profesionalismo, la fría certeza del objetivo y la violencia irracional. [...] Todos los elementos apuntan hacia un solo asesino: el dictador Anastasio Somoza, quien por su larga historia criminal y por el poder absoluto que ejerce en Nicaragua, debe ser responsabilizado ante la opinión pública internacional de este horrendo crimen.²⁴⁴

Toda la rabia, el dolor y la indignación se convirtieron en júbilo el 19 de julio de 1979, cuando las diferentes tropas sandinistas entraban triunfantes a Managua “en la capital de una Nicaragua liberada, en donde cientos de miles de hombres, mujeres y niños, que habían creído en el futuro, se agolpaban para dar la bienvenida al nuevo amanecer que se anunciaba.”²⁴⁵ Este es el contexto que envuelve al tríptico de Belkin y a la figura de Sandino; la evocación histórica y la referencia fotográfica que nos presenta el artista son de perfecta manufactura, así mismo, encontramos hombres y mujeres que trabajan codo a codo para lograr la restauración nacional; podemos observar compases, libros y lápices los cuales, implican el acceso a la educación además un brote de café el cual está a punto de ser plantado: una nueva economía que aprovecha sus recursos. El trabajo de Belkin es casi una cita textual de Julio Cortázar:

La victoria del pueblo nicaragüense el 19 de julio de 1979 se manifestó de inmediato por una voluntad de reconstrucción que iba mucho más allá del sentido material de la palabra. [...] todo aquel que sepa leer y escribir puede incorporarse a la campaña como alfabetizador. [...] vivirán en campos y selvas, en fábricas y aldeas, en sierras y puertos, compartiendo la vida y las ocupaciones de sus alumnos, adultos en su mayor parte. Todo el país será una sola escuela.²⁴⁶

Así mismo, Belkin hace uso de una fotografía emblemática en su mural, esta es una toma de Pedro Valtierra (fig. 14) la cual muestra a los guerrilleros sandinistas entrando a Managua parados sobre una tanqueta. La imagen si bien concuerda con la visión tanto del pintor como del escritor Cortázar con respecto a la presencia del pueblo victorioso, lo que

²⁴⁴ Donald Castillo, “Nicaragua: otro aborrecible crimen” en *La batalla por Nicaragua*, Cuadernos de Uno más Uno, México, Editorial Uno, 1980, p. 40.

²⁴⁵ Lucrecia Lozano, *De Sandino al triunfo de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, 1989, p. 272.

²⁴⁶ Julio Cortázar, “El pueblo de Nicaragua, maestro de sí mismo” en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, 1984, pp. 33, 34 y 35.

se nos muestra en el cromo el al FSLN triunfador pues el rojinegro de su bandera ondea sobre las cabezas de sus partidarios milicianos, así mismo el vehículo se encuentra marcado con aerosol con un gran “VIVA EL FSLN”. La toma de Valtierra es fruto de su visión y talento como fotoreportero y es al mismo tiempo una muestra que gracias “a una nueva clase de fotoperiodismo, ligado con la toma de conciencia social de quienes capturaban las imágenes”²⁴⁷, fue posible dar cuenta del drama en el que Nicaragua estaba inmersa durante el clímax de la guerra contra el somocismo.



Figura 14. Pedro Valtierra, Entrada triunfante de los sandinistas a la Plaza de la Revolución, Managua, Nicaragua, 19 de julio de 1979.

Llaman la atención dos elementos que saltan a la vista con respecto a Sandino, además evidentemente de portar la indumentaria que lo hizo famoso, el fusil que porta en la mano derecha es completamente anacrónico pues se trata del famoso AK-47, de manufactura rusa, el Kalashnikov comienza a manufacturarse en 1946 sin embargo, lo importante de esta arma es que es una carabina de gran potencia de disparo pero sencilla de

²⁴⁷ Sandra Pérez Jiménez, “Treinta años de la Revolución Sandinista” en *Cuartoscuro*, México, no. 97, agosto-septiembre, 2009, p. 30. Imagen tomada del portal de Cuartoscuro. <http://cuartoscuro.com.mx/2009/08/nicaragua-30-anos/>

manejar, es decir, cualquier soldado mínimamente adiestrado era capaz de utilizarlo con precisión. Por estas razones su uso se popularizó alrededor del mundo, siendo portado por ejércitos y guerrilleros, desde la URSS hasta la Organización de Liberación Palestina, en Somalia, en Afganistán y, por supuesto, en Nicaragua, donde el papel no sólo de esta arma sino también de todas aquellas llegadas desde Medio Oriente, fue preponderante para la victoria sandinista. Por otro lado, podemos ver en la mano izquierda del “General de hombres libres” que sostiene un lienzo rayado blanco y rojo, lo cual demuestra por una parte el espíritu antiimperialista de Sandino y la derrota simbólica de los Estados Unidos ante este guerrillero y sus herederos la cual, se ha cristalizado tras años de lucha en contra del ejército norteamericano y de sus agentes, siendo Anastasio Somoza García, su familia y la Guardia Nacional los principales responsables y representantes de la doctrina norteamericana.

La imagen de Sandino, en concreto nos hace referencia a la reunión que el general sostuvo con la Liga Antiimperialista de las Américas. Belkin es conocedor de esta reunión y de la entrega que el guerrillero nicaragüense hace de una bandera norteamericana capturada en territorio nicaragüense por el Ejército Defensor de la Soberanía:

[...] al poeta mexicano Germán List Arzubide, para que éste la llevara al congreso de Frankfort [*sic*] por la Paz en 1933. Los dos símbolos en las manos de Sandino significan: que los enemigos de Nicaragua no son los filibusteros, sino el gran ideal del expansionismo colonialista y dominación territorial de los Estados Unidos; que la revolución nicaragüense tiene como su misión histórica fundamental, resistir a la hegemonía, y su reto es convertirse en el paradigma de la independencia política.²⁴⁸ (fig. 15)²⁴⁹

Definitivamente, el tomar en cuenta el hecho de la coincidencia del General Sandino con el intelectual mexicano Germán List Arzubide²⁵⁰ es de vital relevancia dentro de la

²⁴⁸ Arnold Belkin, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución*, op. cit. pp. 3-4.

²⁴⁹ Fotografía tomada de la sala de exposiciones Baltodano Cantarero de su galería virtual Sandino Vive. Página perteneciente al Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana. <http://historia.ihnca.edu.ni/baltodanocantarero/index.php?album=sandinovive&image=0001-000055.jpg>

²⁵⁰ Poeta mexicano nacido en 1898 identificado con la corriente artística del Estridentismo. Tras el asesinato de los hermanos Serdán en Puebla, formó parte de las fuerzas armadas de Venustiano Carranza para combatir al régimen porfirista y más adelante, tomaría de nuevo las armas para luchar en contra de la rebelión delahuertista. Prolijo hombre de letras, fundó diversas revistas entre las cuales destacan *Vincit*, *Ser* y *Horizonte*, estableció el Teatro Guiñol, trabajó en la Secretaría de Hacienda mexicana, formó el Ala Izquierda de Empleados Federales y colaboró al establecimiento de la Academia Mexicana de la Educación. Fallece a los

obra aquí analizada pues el poeta llevó la bandera escondida enrollada en su cuerpo al cruzar por territorio norteamericano. Al llegar al Congreso Antiimperialista formó parte de la dirección junto a Henry Barbusse. De esta forma, la liga histórica de los procesos reflejados en el mural de Belkin se complementa y enriquece por el culmen de información y contextos que les rodean a sus personajes.



Figura 15. El General Sandino y la Liga Antiimperialista de las Américas.

En el caso de Zapata, nos encontramos al igual que con el mural correspondiente a Sandino, con la presencia de las armas, la famosa carabina Winchester 30-30 (fig.16) que ha sido inmortalizada en las estrofas del corrido popular:

Con mi 30-30 me voy a alistar
A engrosar las filas de la rebelión
Para conquistar, conquistar libertad
A los habitantes de nuestra nación.

Con mi 30-30 me voy a pelear
Y a ofrecer la vida en la revolución,
Si mi sangre piden, mi sangre les doy

100 años en 1998 en la Ciudad de México, rodeado en sus últimos años de vida por premios y reconocimientos tardíos a su trabajo, obras y gran espíritu revolucionario. Información tomada del blog Radiación Transparente. <http://radiaciontransparente.blogspot.mx/2011/10/estacion-por-german-list-arzubide.html>

Winchester Repeating Arms Co. NEW GOODS.

Model 1895 Repeating Rifle.



5 SHOTS
In Magazine.

Sporting Rifle, Model 1895, .30 Army, 28 inch Round Barrel, weight 3 1/2 lbs., \$25.00
 " " " " 28-72 Winchester, 28 " " " 2 1/2 lbs., 19.50
 " " " " 40-72 Winchester, 26 " " " 2 1/2 lbs., 19.50



Sporting Rifle, Model 1895, .30 Army, 28 inch Round Barrel, Fancy Walnut Checkered Pistol Grip Stock and Fore-arm, Shot Gun Butt or Rifle Butt Stock,..... \$45.00
 Sporting Rifle, Model 1895, 28-72 Winchester, 28 inch Round Barrel, Fancy Walnut Checkered Pistol Grip Stock and Fore-arm, Shot Gun Butt, or Rifle Butt Stock,..... 34.50
 Sporting Rifle, Model 1895, 40-72 Winchester, 26 inch Round Barrel, Fancy Walnut Checkered Pistol Grip Stock and Fore-arm, Shot Gun Butt, or Rifle Butt Stock,..... 34.50

Made for the following Cartridges:




Soft Point Bullet
 BEFORE FIRING.

Soft Point Bullet
 AFTER FIRING INTO SOFT PINE BOARD.
Penetration 12 boards.

An entirely New Style of Arm.

LIST PRICES.

.30 Army, 28 inch Round Barrel, weight, 3 1/2 lbs., \$25.00
 .38-72 Winchester, 26 inch Round Barrel, weight, 2 1/2 lbs., 19.50
 .38-72 Winchester, 26 inch Octagon Barrel, " 3/8 " 21.00

Fancy Stocks, Pistol Grips, and Shot Gun Butt Stocks can be furnished with this model.
 Extras same as on other Repeating Rifles. See large 190 page Catalogue.
 Set Triggers cannot be furnished for this gun.
 The Barrel of the .30 Army will be of nickel steel, of the standard length of 28 inches, and only round barrels can be supplied.
 The .38-72 and 40-72 Rifles will be made in both round and octagon styles, with a standard length of 26 inches.

TABLE showing the Velocity, Penetration and Trajectory of Winchester Bullets fired from Winchester Model 1895 Rifles.

CARTRIDGES.	WEIGHTS OF BULLETS.	VELOCITY OF BULLETS per second.	PENETRATION OF BULLETS IN 2 1/2 INCH BOARD.	PENETRATION OF BULLETS IN 1 1/2 INCH BOARD.	TRAJECTORIES OF BULLETS.		
					50-Yard Trajectory.	100-Yard Trajectory.	200-Yard Trajectory.
	GRAINS.	FEET.	Plac. Lead Boards.	Metal Plates.	Height at 50 Yards.	Height at 100 Yards.	Height at 200 Yards.
.30 U. S. Army, Full Metal Patched Bullet,.....	200	2066	13	13	1.50	5.10	14.14
.30 U. S. Army, Metal Patched Bullet, with Soft Point,.....	200	2066	13	13	1.45	5.10	14.14
.40-72	320	1931	12	12			

New Primers.

- No. 4 Winchester Primer for Winchester "Leader" and "Metal Lined" Shells for Nitro Powder, in quarter boxes, per 1,000,..... \$6.00
- No. 5 Winchester Improved Primer, made especially for .35-35 Winchester and .30 Winchester Smokeless Cartridges, in quarter boxes, per 1,000,..... 2.00
- No. 6 Winchester Primer for Winchester "Repeater" Paper Shells for Nitro Powder, in quarter boxes, per 1,000,..... 2.00

Fig. 16 Propaganda norteamericana del rifle de repetición Winchester 30mm.

Durante la guerra civil entre liberales y conservadores quienes, cada quien por su parte, defendían la causa juarista o Habsburgo el gobierno mexicano y en general, las partes beligerantes se vieron necesitadas a comprar armamento, lo cual fue aprovechado por Estados Unidos quien entre 1861 y 1865, vendió armamento sobrante tras la Guerra de Secesión. De esta manera entraron al país rifles de tipo Springfield calibre .50-70,

251 En la imagen podemos observar un anuncio publicitario del rifle Winchester del año 1895, durante la gesta revolucionaria el modelo popularizado dentro de las huestes revolucionarias es el modelo correspondiente a 1884, de cualquier manera, ambos rifles se usaron por igual destacando como hemos visto en las líneas del corrido, el calibre del arma por lo cual es reconocida. El corrido aquí presentado es de autoría desconocida, su letra es de dominio popular y fue obtenido del sitio www.centaurodelnorte.com. Imagen obtenida del sitio McKune's Sporting Collectibles. Para mayor información sobre la carabina y el corrido véanse los sitios electrónicos <http://www.sportingcollectibles.com/wPhotos/win28486broadside1895intro.jpg> <http://centaurodelnorte.com/corrido-carabina-30-30/> <http://www.elgrancapitan.org/foro/viewtopic.php?p=472882> y

Winchester M1873 .40-40 y Remington calibre .11. El ejército nacional adoptó este último modelo como fusil reglamentario desde 1870 y para finales del siglo XIX, aún se conservaron muchos de estos como armas de reserva ya que fueron sustituidos por la carabina Máuser 1895 calibre 7x57 mm. y por el rifle semiautomático Mondragón 1908 de diseño mexicano y fabricación suiza. La popularidad del 30-30 se debe a que para la gesta revolucionaria, tanto el gobierno como las fuerzas revolucionarias se vieron obligados a comprar armamento rápido y barato, mientras el Estado gestionó fusiles japoneses modelo Arisaka, su contraparte contrabandeadó fusiles norteamericanos siendo los Winchester 1894 y 1885 los más baratos, accesibles, numerosos y fáciles de utilizar.²⁵²

La visión de Belkin sobre la historia de México queda plasmada al poniente de su obra. El autor nos refiere lo siguiente:

El muro izquierdo (fig. 18) representa la Revolución Mexicana, presidida por la diosa náhuatl de la vida y la muerte: la Coatlicue, símbolo de la vigencia prehispánica de la mitología americana, es herencia de todos nosotros. En seguida, está una imagen fotográfica de campesinos zapatistas y frente a ellos la figura de un hombre subyugado, víctima de la opresión y la explotación, quizás otro Prometeo encadenado, o más bien el hombre que ha de renacer como el Hombre Nuevo. Debajo de él, en plano intermedio, está una estatua caída: El derrumbe del viejo orden. En primer plano está Emiliano Zapata frente a su ejército campesino. La figura de Zapata es una figura desollada, parte carne y hueso, parte estructura geométrica: la contradicción entre orden y conflicto.²⁵³

²⁵² La información vertida sobre el armamento y los fusiles fue obtenida de diversos artículos contenidos en el foro del sitio www.elgrancapitan.org, específicamente del tema Armamento Revolución Mexicana. <http://www.elgrancapitan.org/foro/viewtopic.php?p=472882>

²⁵³ Arnold Belkin, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución*, op. cit. p. 3.



Figura 17. Arnold Belkin, *Los Prometeos. Zapata*, 1987.

Los hombres que flanquean a Zapata dan la impresión de ser un pequeño ejército o una escolta, sin embargo sólo se trata de dos hombres quienes parecen ser parte de su estado mayor, en la imagen podemos observar a cuatro personajes los cuales se encuentran duplicados, hemos tratado de identificar la fotografía en la cual Belkin se basó para plasmar a estos hombres en el mural (fig.18), sin embargo la búsqueda de esta imagen en los archivos del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), en el Archivo General de la Nación (AGN) y múltiples revisiones en internet han sido infructuosas. De cualquier manera, se ha tratado de identificar a estos personajes y el rastreo de imágenes nos ha llevado a concluir a partir de las comparaciones que hemos hecho con los personajes presentes en la obra y en las fotos, que los individuos que escoltan a Zapata son habitantes de la Villa de Axochiapan, Morelos los cuales, fueron simpatizantes

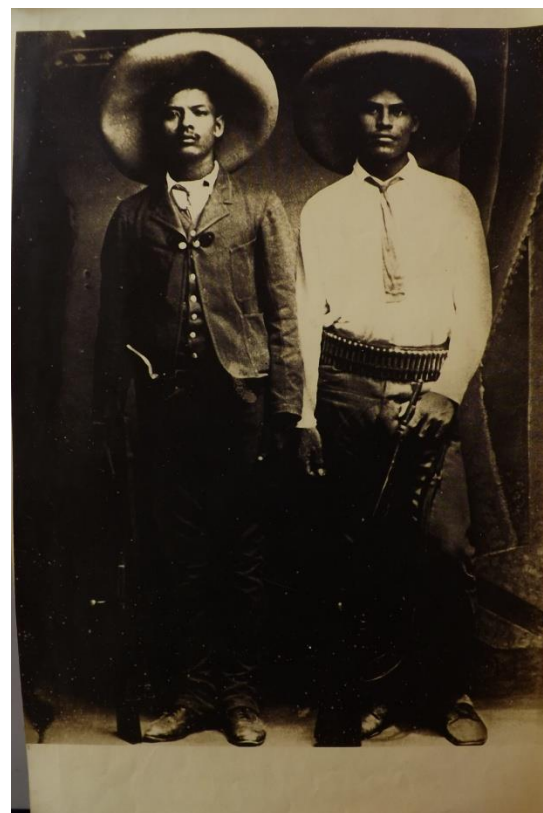


Figura 18. Revolucionarios, autor y fecha desconocidos.

de la causa zapatista y se adhirieron al Ejército Defensor del Sur el 25 de marzo de 1911. Esta comunidad es importante para Zapata y los revolucionarios ya que se encuentra en la frontera entre los estados de Puebla y Morelos, sitios donde los ánimos revolucionarios eran fuertes y por lo tanto, eran más seguros ya que los ejércitos gobiernistas no los frecuentaban muy a menudo, además, en este poblado se llevó a cabo la llamada Batalla de la estación del ferrocarril el 25 de marzo de 1911. Este evento es considerado por algunos historiadores el primer enfrentamiento liderado por Zapata, derrotando a las fuerzas federales del Coronel Javier Rojas quién huyó junto con sus hombres. Según las diferentes interpretaciones del evento algunos ni siquiera se atreven a considerarlo como una batalla pues no se reportaron muertos, sin embargo el hecho es importante ya que inaugura la dirección militar de Zapata en la revolución.



Figura 19. Zapatistas de Axochiapan, fotografía tomada aproximadamente entre 1911 y 1912, autor desconocido.

Pensamos que los personajes que acompañan a Zapata en el mural probablemente se trate de los oficiales zapatistas nativos de Axochiapan: Ignacio Estrada, Benito Morales, el General Joaquín Caamaño, Aurelio Caamaño y Aniceto Caamaño (fig. 19). Hacemos esta afirmación ya que hemos encontrado una fotografía del General Joaquín Caamaño (fig. 20) y lo hemos comparado con uno de los individuos dentro del mural así como en la fotografía

en la que se basó el artista. El otro hombre presente no ha podido ser relacionado con seguridad ya que la imagen que se encuentra a nuestra disposición es de muy baja resolución, a pesar de estos contratiempos, consideramos que dada la relevancia geoestratégica del poblado, de la importancia para la inauguración bélica del zapatismo y la concordancia visual entre las fotografías y el mural, podemos asegurar la intención de Belkin por mostrar este momento crucial para la historia del Ejército Defensor del Sur²⁵⁴.



Figura 20. General Joaquín Caamaño, autor desconocido.

A pesar de los hechos y la evidente relevancia de los hombres aquí mencionados el análisis con respecto a ambos hombres no es concluyente pues ha sido imposible obtener el origen de la fotografía utilizada por Belkin. Así mismo, la imagen que refiere el autor (fig. 21) y que se encuentra en el fondo del mural corresponde a una fotografía que muestra la marcha del ejército zapatista en dirección a la Ciudad de México donde se reunirían los jefes insurgentes Villa y Zapata en 1914, el autor de la fotografía es Agustín Víctor

²⁵⁴ En la recopilación de este pasaje, hemos utilizado la investigación de Oscar Cortés Palma, *Microhistoria de Axochiapan: un pueblo de Morelos durante la revolución mexicana*, consultado en línea en la página del autor. Así mismo, las imágenes que presentamos sobre los hombres de Axochiapan fueron extraídas del mismo documento. http://www.oocities.org/es/ayoxochiapan/axochiapan_zapatista.htm

Casasola²⁵⁵ y puede ser consultada en el sitio que conmemora el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución, administrado por el gobierno federal.



Figura 21. Víctor Agustín Casasola, Zapatistas en camino a la Ciudad de México, 1914

Ante estas evidencias archivísticas podemos afirmar que el trabajo del Maestro Belkin fue extremadamente minucioso en cuanto a la elección de los hombres presentes en la obra ya que en el proceso creativo de estos proyectos históricos, la recopilación documental que llevaba a cabo era exhaustiva. Siempre buscaba que sus cuadros fueran no una transcripción de las fotografías “sino la representación pintada de una escenificación del evento fotografiado, un montaje teatral de ‘realismo trascendido’ (en el sentido

²⁵⁵ Agustín Casasola fue uno de los pioneros del reporte gráfico en nuestro país, su obra fotográfica es parte de un copioso archivo recopilado a lo largo de tres generaciones. Nacido en 1874 en la Ciudad de México pronto queda huérfano y comienza a trabajar en talleres de tipografía y encuadernación, posteriormente trabajaría en los periódicos El Globo, El Demócrata y El Tiempo ya como reportero gráfico. Su trabajo se reconoce por ser intrépido y muy completo pues lo mismo hizo tomas del General Porfirio Díaz que de villistas, zapatistas e incluso exiliados de la guerra civil española durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. Fallece en 1938 tras los acontecimientos de la Expropiación Petrolera dejando un importante legado fotográfico. Información obtenida del sitio <http://www.casasolafoto.com/AVG#/AVG/>

brechtiano), que evoca la famosa fotografía.²⁵⁶ La Coatlicue (otro elemento presente en su obra), es una deidad que comparte la cosmogonía y la tradición del culto a la tierra y la noche, “lugar al que van los cuerpos de los hombres cuando mueren [...] también es el lugar en el que se ocultan los astros, es decir, los dioses cuando caen por el poniente y van al mundo de los muertos.”²⁵⁷ Es una representación de la vida y la muerte, pero también lo es de la fertilidad y un detalle muy importante es que, dentro de la mitología mexicana, es la madre de los dioses y su último hijo fue precisamente el dios de la guerra, Huitzilopochtli. Es nuestra madre Tonantzin que da la vida y al mismo tiempo la paz en la muerte como Tlazolteotl, “comedora de inmundicias” pero sobre todo, en esta última representación proporciona el destino de los hombres pues es la patrona del *tonalpohualli*, el calendario ritual por medio del cual se nombra a los hombres y se les adivina la suerte que tendrán en la vida. Zapata fue un hombre fuertemente ligado a las tradiciones indígenas sobre todo tras su muerte y no es gratuito que en el mural, la diosa y los generales flanqueen y respalden a un hombre que ha trascendido el imaginario colectivo nacional.

Finalmente, podemos afirmar que el mural de Belkin conjuga diversas historias para interpretar los acontecimientos y los cambios que la penúltima década del siglo XX traía consigo. La contraofensiva militar en Nicaragua estaba en su apogeo, sus vecinos (Guatemala y El Salvador), se encontraban también en plena guerra, Estados Unidos mantenía la violencia armada y económica sobre la región y sin embargo, *Los Prometeos* están de pie. En un principio estos grupos se constituían por grupos armados pequeños y dispersos que no tenían un objetivo político o militar específico. Entre sus filas había ex guardias nacionales, campesinos y posteriormente disidentes del FSLN, fueron creciendo hasta convertirse en organizaciones de mayor envergadura militar. En 1981 Ronald Reagan dio luz verde para que Nicaragua fuera invadida de nuevo, en esta ocasión para evitar que el sandinismo infectara con sus ideas comunistas al resto de la región, en pocas palabras, evitar a toda costa que se repitiera Cuba y este objetivo se lograría apoyando a las bandas de disidentes que ya se encontraban apostadas en el país.

²⁵⁶ Arnold Belkin, “Notas sobre la fotografía en la pintura” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 164.

²⁵⁷ Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 71.

En 1980 surgen las primeras organizaciones contrarrevolucionarias oficiales, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y la Legión 15 de Septiembre la cual contaba con un brazo político llamado la Alianza Democrática Revolucionaria Nicaragüense (ADREN), así mismo surge la Unión Democrática Nicaragüense-Fuerzas Armadas Revolucionarias de Nicaragua (UND-FARN) para posteriormente aglutinarse en una sola fuerza armada denominada Fuerza Democrática Nicaragüense (FDN) la cual, para entonces estaba respaldada por el gobierno militar argentino y recursos estadounidenses para ser entrenados en tácticas militares en el cono sur y en bases establecidas en Honduras para dicho propósito. En 1982 se funda la Alianza Revolucionaria Democrática (ARDE) dirigida por el ex comandante sandinista Edén Pastora y la guerra en Nicaragua se perpetuaba²⁵⁸. Ante este contexto de violencia y guerra, “Estas dos hermosas pinturas se mantienen como espectros gemelos, apareciéndose en la contemporánea escena de Nicaragua, especialmente en el momento en que el FSLN se encuentra resurgiendo.”²⁵⁹ La labor de Belkin es poner el acento en que los cambios son posibles, el crear revolución en todo sentido, que mediante la obra se logre “informar en lugar de conmover, procurarle nociones al espectador en lugar de emociones, enfrentarlo con una acción en lugar de insertarlo dentro de la acción.”²⁶⁰

Todo esto es importante para Belkin porque mediante la documentación histórica el arte “el cuadro histórico, por su contenido narrativo y descriptivo, ofrece una de las pocas ocasiones en la pintura seria de presentar el tema político con fuerza.”²⁶¹ Y sólo mediante este estímulo discursivo que se nos proporciona a través de las imágenes, se pueden entender y transformar las pautas sociales que dañan la vida en comunidad. Belkin nos hace reflexionar de un modo particular en los aspectos de las revoluciones mexicana y nicaragüense, vemos reflejado en su trabajo que las particulares condiciones de vida de cada uno de los países involucrados en el mural tuvieron que llegar a un punto límite en el que las condiciones de vida eran imposibles de sobrellevar. Así mismo, somos testigos de

²⁵⁸ Información extraída del libro del Coronel Francisco Barbosa Miranda *Síntesis de la historia militar de Nicaragua*, Managua, ARDISA, 2007, pp. 58-60, el cual se encuentra en línea en la página del Ejército de Nicaragua. http://www.ejercito.mil.ni/contenido/ejercito/historia/docs/historia_militar_32-60.pdf. También se consultó la página de internet Ecured. http://www.ecured.cu/index.php/Contra_Nicarag%C3%BCense

²⁵⁹ David Craven, *op. cit.* p. 85.

²⁶⁰ Arnold Belkin, “Notas sobre la fotografía en la pintura”, *op. cit.* p. 164.

²⁶¹ *ibid.* p. 167.

que estos eventos son desencadenados por un ambiente completamente antidemocrático para el común de la sociedad.

Como hemos podido observar, la capitalización de los personajes históricos en favor de la causa nacional tanto en México como en Nicaragua, obedecen a una búsqueda de democratización del país. Por un lado, nos encontramos con el caso de Porfirio Díaz quien con la llamada *pax porfiriana*, mantuvo a México durante cuarenta y cinco años bajo un férreo control en prácticamente todo aspecto, dando como resultado, una profunda parcialidad en el ámbito social pues, los mayores beneficios eran obtenidos por las élites nacionales e internacionales. Por el otro, tenemos una Nicaragua convulsa desde sus orígenes y heredera de un régimen de gobierno controlado por los intereses norteamericanos, interventores hasta de los ámbitos más minúsculos de la economía y la sociedad a la cual se le mantenía en un estado de represión y miseria. Las armas se volvieron ejemplo de libertad y reivindicación social en países donde la interdependencia había lastimado severamente a las comunidades, surgiendo así movimientos que se oponen a los excesos de la autoridad.

Nicaragua y México comparten experiencias históricas y sociales muy similares sin embargo, cada país revolucionó su entorno de manera completamente distinta, sus movimientos armados experimentaron procesos diferentes aunque con finales similares. Si bien ambas revoluciones son, junto con la cubana, movimientos triunfantes, sus objetivos eran diferentes, esto es debido a que las facciones inmersas en estos procesos reconocieron problemas comunes pero con distintos desarrollos. Emiliano Zapata más que la democratización de México, perseguía el anhelo de las comunidades de Morelos por el respeto a sus derechos como terratenientes y al mismo tiempo, defendía la permanencia de sus tradiciones como campesinos. Fue un hombre de contrastes pues a pesar de su gusto por las botonaduras de plata, el brandy fino y la comida francesa, es recordado como un hombre de pueblo, que luchó no por obtener el poder, sino por mejorar las condiciones de vida de su sociedad. En Sandino se reconoce un hombre que luchó contra un gigante y que fue traicionado, inauguró el ideal de libertad y de la lucha contra el imperialismo norteamericano lo cual derivó a que su persona sirviera de ejemplo para “poner al

descubierto la opresión política y económica en la que viven los nicaragüenses, y también para anunciar el comienzo de un ‘renacimiento’ de la lucha sandinista.”²⁶²

Estos hombres, insertos en el mural de Belkin son prueba irrefutable de la necesidad que se tiene en las sociedades por sustentar la lucha y los proyectos de nación siguiendo su ejemplo en la trinchera, en los campos y en las ciudades, son una forma de apropiación en pro del cambio y la democracia enarbolados en muy variados rubros y discursos, los cuales se mantienen hasta nuestros días en diferentes facetas de la política y la sociedad.

²⁶² Enrique Camacho Navarro, *Los usos de Sandino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1991, p. 130.

Conclusiones.

*"La guerra es un juego serio en el que uno compromete su reputación, sus tropas y su patria."
Napoleón Bonaparte.*

A lo largo del presente trabajo, hemos visto y al mismo tiempo, fuimos advertidos de las diferentes formas y vehículos por medio de los cuales la historia y los eventos significativos para un país son narrados y distribuidos entre la sociedad. Los intereses, posturas y necesidades que se tienen para enaltecer un movimiento, guerra o momento específico responden a las pautas de interpretación que se quieren imponer para formar una opinión favorable, o contraria, sirviendo así como un método de legitimación con respecto a los actores y sus acciones, y fungiendo como al mismo tiempo como aglutinador identitario en muchos casos.

Así, nos encontramos con que la historia de las sociedades se plasma tanto en el ámbito de expresión civil callejero, como en los muros institucionales. La música, la literatura, la escultura y la pintura han sido potentes y efectivas formas de representación y reproducción del inmenso cúmulo de información que una nación atesora, así, la historia será problematizada, ordenada y contextualizada de diferentes maneras satisfaciendo la necesidad de articular discursos políticos y formas identitarias.

Las imágenes son formas por medio de las cuales la lectura y la interpretación sobre los eventos relevantes de una religión o nación se transmiten de forma expedita y, en ocasiones, sencilla. ¿A qué nos referimos cuando hacemos esta afirmación? Simplemente evocamos la premisa mediante la cual, el proceso de comunicación humano proporciona una cierta preeminencia a los estímulos visuales ya que implican menor esfuerzo para la propagación de la información ante un público que está familiarizado con los códigos presentes en una imagen, de esta manera les será más sencillo y práctico acceder al mensaje. Tenemos conocimiento que este método de comunicación es practicado por los seres humanos desde tiempos inmemoriales, tenemos como un ejemplo de esto las pinturas rupestres que se encuentran en las cavernas en donde, nuestros antepasados plasmaron su vida, experiencias y obras; estas pinturas han ido evolucionando junto con los hombres, de tal manera que somos testigos de la pictografía que nos heredaron culturas como la egipcia,

maya y mexica (por tan sólo mencionar unos ejemplos), quienes fueron grandes maestros de la expresión iconográfica.

La evolución de las imágenes como medio de comunicación fue muy importante para la sociedad y las religiones ya que por medio de ellas, los mensajes de la política y las enseñanzas de la moral mística alcanzaron a los analfabetas que, a pesar de su ignorancia, debían ser alcanzados por la palabra divina. De esta manera es que encontramos retablos, figuras, cuadros, mamparas, biombos y murales que son mudos testigos de la interpretación del mundo que nuestros antecesores tenían sobre la vida y la sociedad. Desde Miguel Ángel hasta Diego Rivera, la pintura ha sido un importante método articulador de los discursos. “Somos sus receptores permanentes tanto en espacios de tránsito como en espacios de permanencia, y, contradictoriamente, todo parece indicar que no hay un equilibrio entre su protagonismo en la sociedad y la poca atención que merece su estudio desde la investigación social.”²⁶³ Por lo tanto, en fechas recientes a todas estas expresiones gráficas se les ha comenzado a dar importancia más allá de vérselos como objetos de adorno o ilustración, se les mira como sujetos de estudio e instrumentos para la ampliación del conocimiento sobre la historia, la cultura, la política y las sociedades.

Al igual que con los textos, las imágenes deben ser seleccionadas y estudiadas a fondo, contextualizando las fechas de su creación y limitando la periodización de las mismas, así mismo, es necesario conocer a sus autores para poder entender el por qué y el cómo de sus obras, datos que contribuirán a explicar la razón de su existencia y la importancia para su época así como para la nuestra, de esta manera, podremos ser capaces de ir desarticulando y desglosando los mensajes contenidos en ellos. Leyendo los símbolos accederemos a pautas semánticas que en sí mismas aglutinan contenidos que tienen la virtud de mantener su independencia conceptual ligándose a otras pero manteniendo su expresión particular. Iuri Lotman nos refiere que los símbolos poseen la cualidad de poseer una memoria más antigua que la del entorno textual en el que fueron acuñados, por lo tanto “se separa fácilmente del entorno semiótico y con facilidad entra en un nuevo entorno

²⁶³ “Estudio introductorio” en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo, Lourdes Roca (coordinadores), México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2005, p. 9.

textual [...] el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente viniendo del pasado y yéndose al futuro.”²⁶⁴

Esta característica tan especial de los símbolos lo constatamos en la forma en que las historias de México y de Nicaragua se tocan en puntos álgidos dentro de la obra mural de Arnold Belkin, sin embargo, estos eventos se retoman más que en la guerra, en la victoria colectiva apuntalada por las efigies de Zapata y Sandino. Estos hombres, como símbolos y como figuras importantes dentro de la historia nacional, se retoman constantemente y aglutinan a su alrededor diferentes y muy variadas formas de lucha. Así, tenemos como ejemplo a un país como México, que abanderó su proceso de transformación política y social oficialista durante mucho tiempo con la figura de Emiliano Zapata. No sólo desde el Estado se vivió este proceso, también desde la trinchera civil encontramos muestra de esto a maestros, estudiantes y sobre todo, ejemplos de reivindicación de las luchas campesinas e indígenas como las mostradas por el EZLN quienes, desde la selva chiapaneca hicieron tambalear al mundo entero, pues para ese entonces (1994) se pensaban muertas a los movimientos guerrilleros.

De igual manera podemos mencionar que en Nicaragua, la importancia de Augusto C. Sandino como símbolo identitario para diversas causas, desde el antiimperialismo hasta la reconfiguración política vivida por este país centroamericano tras la salida del FSLN en 1990 del gobierno. Y precisamente es el Frente Sandinista una de las máximas expresiones de la efigie del Héroe de las Segovias pues tras la victoria contra el somocismo en 1979, la aparición de su imagen en los lugares públicos se magnificó exponencialmente a partir de esas fechas. Esto no quiere decir que no haya estado presente antes, pues ciertamente Sandino siempre fue una sombra acechante del régimen de los Somoza y siempre, desde su lucha emprendida en la selva nicaragüense con su *pequeño ejército loco*. Bajo estas premisas de presencia constante en asuntos sociales y oficiales, consideramos que nuestra hipótesis respecto al uso de los personajes para legitimación de proyectos políticos se cumple pues en sus países correspondientes, nuestro primer sujeto representa las causas y efectos de la revolución de 1910 y el segundo inaugura un movimiento de liberación a nivel internacional, ya que tras su muerte se lucha en su país contra la dictadura somocista, pero a

²⁶⁴ Iuri M. Lotman, “El símbolo en el sistema de la cultura” en *Entretextos Revista Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 2, noviembre, 2003, p. 3.

nivel regional se pelea contra la opresión norteamericana. Empero, Belkin nos hace partícipes de procesos más amplios, de naciones que ciertamente refuerzan sus sistemas identitarios pero que trascienden los imaginarios locales para contrarrestar problemas globales.

La educación, la vida, la paz y la justicia dentro de la sociedad son premisas coyunturales en la visión de Belkin, ciertamente las posturas gubernamentales se ven reflejadas en su trabajo ya que ambas administraciones (nicaragüense y mexicana) aportaron recursos y espacios para la realización del proyecto, pero lo importante de la obra es que nos muestra a los personajes sí como estandartes de las causas revolucionarias y de las pautas de cambio, pero más allá de ser íconos políticos nos los presenta como líderes populares pues son personas y no partidos los que les rodean. La herencia plástica de Belkin así como su talento y la cuidadosa manufactura dan como resultado un universo de símbolos y mensajes trascendentales que sin embargo, han sido olvidados o escondidos por las administraciones nicaragüenses subsecuentes al sandinismo de la década de 1980.

Tras la derrota electoral de 1990, con Violeta Barrios en la presidencia y Arnoldo Alemán en el gobierno de Managua, la historia y la memoria revolucionaria fue desmembrada y olvidada. El colorido del populismo sandinista transmutó en vandalismo oficialista el cual afortunadamente no alcanzó directamente a “Los prometeos”; la negligencia, el olvido y los factores naturales de la región (zona sísmica, cálida y húmeda) fueron las causas del paulatino oprobio y del deterioro del mural hasta que en el año 2005, una comisión del Instituto Nacional de Antropología e Historia fue enviado a restaurar la obra. La restauradora Martha Isabel Tapia González nos señala que: “La causa de deterioro que mayor riesgo tiene, es la actividad humana; en este caso la negligencia y el abandono son las razones más significativas, o dicho en otros términos, la falta de acciones de mantenimiento adecuado y correctamente supervisado por el personal especializado para la conservación de las obras.”²⁶⁵

Es significativa esta propuesta de restauración dado que se lleva a cabo casi al final del periodo de gobierno de Enrique Bolaños y antes del regreso de Daniel Ortega a la

²⁶⁵ Martha Isabel Tapia González, “El caso de la restauración del mural Los prometeos de Arnold Belkin en Managua, Nicaragua.” en *Crónicas* no. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 256.

presidencia. Simbólicamente es significativo pues implica el “ocaso” del poder del Partido Liberal Constitucionalista (PLC, descendiente directo de la UNO) y del progresivo “renacimiento” del FSLN. Ante los hechos, no debemos caer en especulaciones del caso ya que el estudio de restauración comenzó en el año 2001 y las labores correspondientes se concluyen a finales del 2005, por lo tanto, es un proceso muy largo que si bien coincide con eventos políticos no podemos considerarlos premeditados. Lo que podemos afirmar es que el trabajo de Belkin es significativo y tan es así que los gobiernos, las políticas, los acuerdos y las historias mexicana y nicaragüense se tocan y convergen constantemente.

Como tal, a lo largo de la investigación hemos podido acceder a mucha información con respecto a los personajes históricos y las respectivas versiones acerca de las revoluciones mexicana y nicaragüense. Los retos a los que nos enfrentamos en el análisis iconológico los encontramos principalmente en la escasez de archivos y profesionales dedicados a la documentación y cuidado de piezas, imágenes y fotografías importantes para la realización de las investigaciones. En México, y podemos atrevernos a decir que en muchos de los países latinoamericanos, la importancia que se les da al cuidado de las imágenes es pobre, las instituciones encargadas de resguardar el patrimonio visual son pocas y aquellas que existen, se encuentran en malas condiciones. Para nuestro país la realidad es que en la mayoría de los archivos se encuentra con “muy escaso personal que desempeña múltiples labores y los también escasos recursos con los que trabajan.”²⁶⁶ Así mismo, los autores de la cita anterior nos refieren que, a excepción de la Filmoteca de la UNAM y la Fototeca Nacional del INHA, la gran mayoría de los archivos con los que contamos se encuentran con graves deficiencias materiales y humanas para resguardar, restaurar, difundir y analizar los acervos.

Para los propósitos de nuestro trabajo, nos hemos encontrado con la dificultad que representa la falta del material disponible y que es necesario para hacer un análisis más amplio sobre el mural de Arnold Belkin. Las fotografías con las que contábamos, extraídas en su mayoría de internet son escasas y de baja resolución, así mismo, sólo contábamos con fragmentos del tríptico lo cual, dejaba fuera de la interpretación un cúmulo impresionante de semánticas y discursos vertidos por el artista en su obra “Los prometeos.” Esta

²⁶⁶ Fernando Aguayo, Lourdes Roca, *op. cit.* p. 12.

problemática se eliminó gracias a la invaluable ayuda de la muralista Patricia Quijano Ferrer quien, amablemente nos abrió las puertas del archivo del artista, con lo cual, fue posible cotejar y completar la investigación. Sin embargo, antes de obtener esta asistencia, en reiteradas ocasiones se intentó contactar con los responsables de las instituciones encargadas del resguardo de la obra de Belkin en Nicaragua, para de esta manera, obtener reproducciones de mayor calidad que con las que se contaba, sin embargo no se logró respuesta por parte de las autoridades nombradas en los organigramas presentes en las páginas oficiales del Palacio Nacional de la Cultura y de la Biblioteca Nacional Rubén Darío de Nicaragua.

Creemos que más allá de negligencia, la razón por la que no recibimos respuesta se debe a que las páginas no se encuentran actualizadas por lo que, la información contenida en ellas sobre el personal no es fehaciente. Así mismo, nos encontramos con que la bibliografía sobre el pintor si bien no es muy amplia, sí es importante y fluida con respecto al análisis de su obra, empero, la información con respecto a “Los prometeos” es prácticamente nula, se sabe de su existencia, Andrés de Luna, Nadia Ugalde Gómez, David Kunzle, María Helena Noval, Berta Taracena y David Craven (autores cuyos trabajos sobre Belkin fueron utilizados en el transcurso de la investigación), saben de la existencia de la obra mencionada pero le dan un trato muy escueto e incluso, en ocasiones sólo hacen una labor de contabilización dentro de su producción. Es justo mencionar que el único autor que trabaja de una manera un poco más amplia al tríptico es David Craven y si bien, su análisis consta escasamente de un párrafo al final de su artículo, cabe mencionar que hace gala de su capacidad de síntesis ya que en ese pequeño texto nos ofrece más información de que la que pudimos encontrar en otras fuentes con respecto a este mural.

A pesar de la dificultad para obtener materiales de trabajo óptimos para su análisis, podemos afirmar que la investigación ha llegado a satisfacer las inquietudes por las cuales esta surgió, puesto que, más allá de hacer la comparación entre los personajes como se había planteado en un momento, la riqueza de la información que posee el mural nos ha abierto la puerta a conocer más a fondo la historia de las revoluciones de México y Nicaragua. Arnold Belkin posee una fuerza interpretativa devastadora sobre los procesos nacionales y, nos ofrece una visión así como una postura más integral de estos pues si bien es cierto que el mural se sitúa en un momento coyuntural de la vida política nicaragüense

donde, lo que se busca, es mostrar una perspectiva de la victoria y la liberación a través del proyecto sandinista, el artista logra forjar un ambiente en el cual los personajes importantes no son los partidos o las efigies, sino los hombres, personas de carne y hueso que se arriesgaron para transformar su realidad.

Belkin inaugura y también cierra este trabajo, una de sus virtudes fue la de la apropiación de los espacios y en esta investigación logró adueñarse de nueva cuenta para relatar y abrir el diálogo con la historia y sus procesos, nos hace partícipes de ellos y nos incita a demostrar que: “Estamos llegando a un grado tal de conciencia de nosotros mismos que el sentimiento político del artista ya no puede ser citado como fuente subliminal de prestigio para el arte que no está de hecho políticamente orientado.”²⁶⁷ Porque todos somos parte de ese proceso de cambio, de revolución y de acción política, porque todos poseemos el germen de la creación indispensable para enfrentar las paradojas de nuestro tiempo.

Porque lo importante no es que nuestras creaciones sean de “buen gusto” ni “intelectualoides”, es necesario que nuestra obra sea “brutal, humana, con responsabilidad, elocuente, real, rotunda, universal.”²⁶⁸ Que llame la atención, pero sobre todo, que sea fruto de la conciencia y el intelecto para poder forjar hombres nuevos, nuevos prometeos.

²⁶⁷ Arnold Belkin, “¿Arte revolucionario o sentimiento político? en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 150.

²⁶⁸ Arnold Belkin, “Manifiesto. Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 241.

Apéndice.²⁶⁹

El mural *Los Prometeos*

El texto del discurso pronunciado por Arnold Belkin durante la inauguración de su mural en el Palacio Nacional Héroe y Mártires de la Revolución, Managua, Nicaragua, el 18 de julio de 1987. Asistieron al acto el Presidente Daniel Ortega, el Canciller Miguel D'Escoto, Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura, Rosario Murillo, secretaria General de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, José Luis Lamadrid, Embajador de México en Nicaragua y Martín Reyes Vayassade, Subsecretario de Cultura de la Secretaría de Educación Pública.

El proyecto de este mural comenzó a gestarse hace dos años cuando el Embajador de Nicaragua en México, el Dr. Edmundo Jarquín, acordó un programa de Intercambio Cultural entre México y Nicaragua en el marco del 75 aniversario de la Revolución Mexicana, en el cual, solicitó que la aportación de México incluyera dos murales. Tras varias visitas a Nicaragua para elegir el sitio se escogió este edificio y estos históricos muros, y tras ocho meses dedicados a elaborar los bocetos y los proyectos llegamos aquí a mediados de mayo pasado, para ejecutar el mural que hoy, en vísperas del octavo aniversario de la fecha más feliz de la historia de Nicaragua, inauguramos.

Un mural es un esfuerzo colectivo que requiere la colaboración de muchas personas. Es un trabajo de equipo y necesita además una infraestructura organizativa. En esto se acerca más al cine que a la pintura de caballete: Un proyecto que para su elaboración requiere la intervención de muchos elementos humanos: Director, Guionista, Técnicos, Coordinadores, Relaciones Públicas. Sin la colaboración de un sinnúmero de gente, proyectos de esta envergadura difícilmente se llevarían a cabo.

Para agradecer a todas las personas e instituciones que colaboraron con entusiasmo y cariño en la realización de este mural la lista de nombres sería demasiado larga para leerse aquí.

²⁶⁹ Transcripción íntegra del discurso de inauguración del mural *Los Prometeos*, 18 de julio de 1987.

No obstante el apoyo que este proyecto ha recibido de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, el sentido de este mural no representa ninguna postura política, y así comprueba la libertad de expresión artística que prevalece en nuestros dos países. La tradición del Muralismo Mexicano ha sido, en general, a lo largo de los años, de expresión libre y de pensamiento individual del artista, de apoyo a la obra de arte, cualesquiera que sean las tesis allí planteadas. Si el artista público ha querido expresar el sentir de la colectividad, sus guías han sido, en la mayoría de los casos, su propia conciencia y su propia experiencia y no una consigna oficial.

El muro abarca 42 metros cuadrados y debido a que su espacio está dividido en tres secciones por la misma estructura arquitectónica, el mural está concebido en forma de tríptico: Los muros laterales representan dos revoluciones de este siglo, la primera, la mexicana y la más reciente, la Nicaragüense.

El muro central es el que da el título a todo el conjunto: Los Prometeos.

La idea de Prometeo como símbolo se inspiró en la lectura de *La libertad* del francés Roger Garaudy en donde este eminente filósofo Marxista-Leninista, plantea que el mito de Prometeo (cuyo nombre significa aquel capaz de prever) evoca la orgullosa alegría de los hombres que han conquistado ese primer poder sobre la naturaleza por necesidad, y dentro de esa necesidad el pensamiento permite al hombre abrirse camino. Prometeo ve el futuro. El mito de Prometeo refleja al mismo tiempo el terror milenario de los hombres frente a las fuerzas de la naturaleza que anteriormente no podían afrontar ni vencer, y que las primeras victorias de la técnica y del saber humano que de ellos nacían. El muro central es el primero que el espectador percibe al entrar en este recinto. En su parte izquierda se ve la figura caída de Prometeo Encadenado, en actitud de desafío. En la parte superior está Prometeo liberado y libertador, que en su visión del porvenir proyecta la Humanidad en marcha, en progreso, el proletariado es el corazón de la humanidad y la filosofía del proletariado es el cerebro de dicha liberación. El dominio de las relaciones sociales torna posible el mayor dominio de la naturaleza; pero la libertad tiene un tercer aspecto: el dominio en sí. En la parte derecha de este muro está una pareja, hombre y mujer que encarnan lo que Ernesto Cardenal ha llamado “El nacimiento del Hombre Nuevo.”

El muro izquierdo representa la Revolución Mexicana, presidida por la diosa Náhuatl de la vida y la muerte: la Coatlicue, símbolo de la vigencia prehispánica de la mitología americana, es una herencia de todos nosotros. En seguida, está una imagen fotográfica de campesinos zapatistas y frente a ellos la figura de un hombre subyugado, víctima de la opresión y la explotación, quizás otro Prometeo encadenado, o más bien el hombre que ha de renacer como el Hombre Nuevo. Debajo de él, en plano intermedio, está una estatua caída: el derrumbe del viejo orden. En primer plano está Emiliano Zapata frente a su ejército campesino. La figura de Zapata es una figura desollada, parte carne y hueso, parte estructura geométrica: La contradicción entre orden y conflicto.

Quizá el triunfo de la Revolución Mexicana no haya sido completo, pero lo que es innegable es que ha sido una inspiración para el resto de América Latina. La Revolución Mexicana dio algunos héroes populares, hombres del pueblo como Emiliano Zapata y Francisco Villa, que tuvieron la inspiración, la visión de una sociedad perfecta, y por ello lucharon, y por ello murieron de pie –como Sandino– traicionados, mártires por su causa. Como Prometeo, su mera presencia en la tierra era una amenaza para las fuerzas de la reacción,

El mural culmina en el muro derecho con la entrada triunfal del ejército sandinista en Managua. La imagen es de un fotógrafo mexicano que estuvo en Nicaragua durante la lucha contra la dictadura. En frente del General Sandino, que sostiene en su mano derecha el arma reglamentaria del Ejército Popular Sandinista y su mano izquierda sostiene la bandera que capturó a un marine yanqui y que entregó al poeta mexicano Germán List Arzubide, para que éste la llevara al Congreso de Frankfurt por la Paz, en 1933. Los dos símbolos en las manos de Sandino significan: que los enemigos de Nicaragua no son los filibusteros, sino el gran ideal de expansionismo colonialista y dominación territorial de los Estados Unidos; que la Revolución Nicaragüense tiene como misión histórica fundamental resistir a la hegemonía, y su gran reto es convertirse en el paradigma de la independencia política.

El mural concluye con un canto al futuro, una alabanza a los logros humanos en un mundo de paz. Las figuras representan la agricultura, la planeación, construcción y cultura. Atrás, las figuras humanas se agrandan en su escala y su colorido se vuelve más brillante.

Pero esto ya no requiere explicación alguna. Si hay elementos subjetivos y personales en esta obra, es porque fue creada para un país de artistas, de muchos y grandes poetas, que han creado una tradición de lectura y comprensión del símbolo y de la metáfora.

En este sentido subjetivo y personal, la obra de arte público es un mensaje que el artista comunica a la comunidad, pero a la vez el mural es la imagen de sí misma que la comunidad envía al mundo y el artista es su portavoz.

En el caso de este proyecto, son tres sus niveles de captación y lectura, a la vez de ser la aportación personal del artista que ama a este país y a su joven Revolución, es también una manifestación de solidaridad de un pueblo hermano que lo aporta como una ofrenda de respeto y admiración. Además, y por último, es un mensaje colectivo de todos nosotros habitantes y ciudadanos de nuestra América, Nicaragüenses y Mexicanos, que proyectamos al resto del mundo, en el que hablamos de nuestras luchas y nuestros anhelos, de nuestra historia común, nuestra fe en un mundo nuevo, en un hombre nuevo, y en ese futuro brillante, luminoso y de esplendores sin precedentes, que él puede lograr.

ARNOLD BELIKN

Managua, Nicaragua

18 julio, 1987.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Aguayo, Fernando, Lourdes Roca (coordinadores), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2005.

Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Ávila Espinoza, Felipe, “El uso oficial de Zapata” en *Historia de Morelos: tierra, gente, tiempos del sur 1810-1910, 2010*, vol. 7, México, Congreso del Estado de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011, pp. 405-440.

Barbosa Miranda, Francisco *Síntesis de la historia militar de Nicaragua*, Managua, ARDISA, 2007.

Belkin, Arnold, “Notas sobre la fotografía en la pintura” en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 162-167.

-----, *¿Arte revolucionario o sentimiento político?* en Contra la amnesia. Textos: 1960-1985, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, pp. 150-152.

Bojórquez, Juan de Dios, *Forjadores de la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1969.

Blanquel, Eduardo, “El otoño porfirista” en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9 pp. 2-12.

Brunk, Samuel, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*, Estados Unidos, University of Texas Press, 2008.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Camacho Navarro, Enrique, *Los usos de Sandino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1991.

-----, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana” en *La experiencia literaria* no. 4-5, marzo, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp.

Carbó Margarita, “El Zapatismo” en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9, pp. 79-98.

Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Castillo, Donald, “Nicaragua: otro aborrecible crimen” en *La batalla por Nicaragua*, Cuadernos de Uno más Uno, México, Editorial Uno, 1980.

Castro, Pedro, “El caudillismo en América Latina, ayer y hoy” en *Política y cultura* No. 27, México, UAM Xochimilco, 2007.

Close, David y Salvador Martí i Puig, “Los sandinistas y Nicaragua desde 1979” en *Nicaragua y el FSLN (1979-2009) ¿Qué queda de la revolución?*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2009, pp.11-31.

Collado Herrera, Carmen, *Nicaragua*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad de Guadalajara, Nueva Imagen, Colección Textos de la historia de Centroamérica y el Caribe, 1988.

Cortázar, Julio, “Apocalipsis de Solentiname” en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, 1984, pp.13-19

-----, “El pueblo de Nicaragua, maestro de sí mismo” en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, 1984, pp. 32-37.

Cortés Palma, Oscar, *Microhistoria de Axochiapan: un pueblo de Morelos durante la revolución mexicana*. http://www.oocities.org/es/ayoxochiapan/axochiapan_zapatista.htm

Craven, David “Nicaragua: capital del muralismo en los años 80” en *Crónicas* no. 12, México, universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

De Luna, Andrés, “Belkin: entre la utopía y la historia” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 11-39.

Durandin, Guy, *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, España, Paidós Comunicación, 1990.

Espinoza Blas, Margarita, *El Nacional y el hijo del Ahuizote: dos visiones de la independencia de Cuba. 1895-1898*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

Ette, Ottmar, “Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, en *José Martí 1895-1995. Literatura, política, filosofía, estética: 10º Coloquio Interdisciplinario de la Sección Latinoamericana del Instituto Central de la Universidad de Erlangen-Nürnberg*, Frankfurt, 1994.

Gilly Adolfo, “La guerra de clases en la revolución mexicana (Revolución permanente y auto-organización de masas) en *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Nueva Imagen, 1979, pp. 21-53.

-----, *La Revolución interrumpida*, México, Era, 1994.

Goldman M., Shifra, “Arnold Belkin: un enfoque en la figura” en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

-----, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, 1989.

González Aparicio, Enrique, “Interpretación de Emiliano Zapata” en *Zapata (selección de textos)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1980, pp. 129-132.

Herrerías Guerra, María, “Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919)” en *Zapatismo: origen e historia*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2009, pp. 285-301.

Jacob, Esther (autor), Myriam Holgado (ilustrador), *Un pueblo unido jamás será vencido (lo que pasó en Nicaragua no es un cuento)*, México, Editorial Nueva Imagen, 1979.

Knight, Alan, *La revolución mexicana*, México, Grijalbo, Vol. 1, 1986.

Kunzle, David, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

Leibrandt, Isabela, “El cyborg: las tecnologías como extensión del humano en la ciencia ficción” en *Revista Digital Universitaria*, México, Vol. 8 no. 9, septiembre, 2007.
<http://www.revista.unam.mx/vol.8/num9/art73/int73.htm>

Lotman, Iuri M., “El símbolo en el sistema de la cultura” en *Entretextos Revista Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 2, noviembre, 2003.

Lozano, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, 1989.

Lynch, John, *Caudillos en Hispanoamérica, 1800-1880*, Madrid, MAPFRE, 1993.

Martínez Díaz, Nelson, *América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Orbis, colección Biblioteca de historia, 1986.

Mejía Prieto, Jorge, *Zapata. El caudillo del sur*, México, Editorial Diana, 1990.

Mendieta Alfaro, Roger, *El último marine*, Managua, Editorial Unión Cardoza y Cía. LTDA, 1979.

Moctezuma Barragán, Pablo, *Vida y lucha de Emiliano Zapata. Vigencia histórica del héroe mexicano*, México, Grijalbo, 2000.

Newman, Adam, *Zapata regresa*, México, Diana, 2004.

Ortega Saavedra, Humberto, *50 años de lucha sandinista*, México, Editorial Diógenes, 1979.

Noval, María Helena, *Arnold Belkin y Emiliano Zapata: los zapatas de Belkin*.
<http://novalmariahelena.blogspot.mx/2010/04/arnold-belkin-y-emiliano-zapata-los.html>

Pérez Montfort, Ricardo, “Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913” en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Quijano, Carlos, *Nicaragua: ensayo sobre el imperialismo de los Estados Unidos*, Managua, Vanguardia, 1987.

Radcliffe, Sarah, Salie Westwood, *Remaking the nation. Place, identity and politics in Latin America*, Londres, Routledge, 1996.

- Ramírez, Sergio, *El Muchacho de Niquinohomo*, La Habana, Editora Política, 1988.
- Rojas, Rafael, *Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas*, España, Revista América Latina Hoy, número 47, diciembre, Universidad de Salamanca, 2007.
- Rojas, José Antonio, *El visionario de la anatomía: Andreas Vesalius*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Pangea Editores, 1991.
- Rozos, Alberto Prieto, *Centroamérica en revolución*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987.
- Rueda Estrada, Verónica, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo” en *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Coordinador, Enrique Camacho Navarro, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Edere, 2006.
- Rueda Smithers, Salvador, “El paisaje después de la batalla, el discurso de la memoria zapatista” En *Zapatismo: origen e historia*, INHERM, 2009, pp. 223-232.
- Sosa, Ignacio, “De la rebeldía a la revolución y la resistencia: héroes, bandidos-sociales y revolucionarios en la historia contemporánea de América Latina” en *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Coordinador, Enrique Camacho Navarro, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, EDERE, México, 2006, pp. 35-82.
- Taracena, Berta, “Una década de muralismo” en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 73-81.
- Salvatierra, Sofonías, “Proyectos del canal interoceánico durante la colonia” en *Centroamérica I*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad de Guadalajara, Nueva Imagen, Tomo #1, 1988.
- Sánchez, Andrea, Ramiro Lafuente “Carranza y Obregón en el poder” en *Historia de México*, México, Salvat Editores, 1974, Vol. 9 pp.143-172.
- Secretaría de Educación Pública, *Formación cívica y ética. Cuarto grado.*, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2010.

Sotelo Inclán, Jesús, *Raíz y razón de Zapata*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Cien de México, 1991.

Pérez Jiménez, Sandra, “Treinta años de la Revolución Sandinista” en *Revista Cuartoscuro*, México, no. 97, agosto-septiembre, 2009, p. 30.

Tapia González, Martha Isabel, “El caso de la restauración del mural Los prometeos de Arnold Belkin en Managua, Nicaragua.” en *Crónicas* no. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 247-260.

Torres, Edelberto, *Sandino*, Editorial Katún, México, 1984.

Ugalde Gómez, Nadia, *Arnold Belkin. La imagen como metáfora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Ugarte F., Elizabeth, *Historia y memoria del “Adiós a Sandino” de Armando Morales*.
<http://es.scribd.com/doc/85764735/Adios-a-Sandino-Por-Armando-Morales>

Vilhjalmur Stefansson, *Discovery - the autobiography of Vilhjalmur Stefansson*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

Wallerstein, Immanuel, *Utopística o las opciones históricas del siglo XXI*, México, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de investigaciones Interdisciplinarias en ciencias y Humanidades, 1998.

Womack Jr., John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1969.

Internet.

Revista Proceso, *Restaurarán el mural de Arnold Belkin en Managua*:

<http://www.proceso.com.mx/?p=228350>

El Nuevo Diario, *El muralismo en Nicaragua en la década de los años ochenta*:

<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1998/diciembre/19-diciembre-1998/cultural/cultural2.html>

Pietre-stone Review of freemasonry, *Prometeo, el maestro que robó el fuego*:

http://www.freemasons-freemasonry.com/riquelme_prometeo.html

Elections Meter, *Biografía Edmundo Jarquín*:

<http://es.electionsmeter.com/detalle/Edmundo-Jarqu%C3%ADn-id2139>

Las tres juanas, *Rosario Murillo, la poeta que escribe a "Daniel"*:

<http://lastresjuanas.blogspot.mx/2007/02/rosario-murillo-la-poeta-que-escribe.html>

Wikipedia, *Rosario Murillo*:

http://es.wikipedia.org/wiki/Rosario_Murillo

Revista electrónica Contacto. Claudia Ovando, *El movimiento muralista mexicano*:

<http://www.contactomagazine.com/muralmex.htm>

Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona:

http://www.cidob.org/es/documentacion/biografias_lideres_politicos/america_central_y_caribe/nicaragua/violeta_barrios_de_chamorro

Periódico New York Times, *Selden Rodman, writer and folk art advocate dies at 93*:

<http://www.nytimes.com/2002/11/11/obituaries/11RODM.htm>

Blog de Sergio Michilini, *Biografia di Sergio Michilini*:

http://www3.varesenews.it/blog/labottegadelpittore/?page_id=2

La escuela de arte público Monumental de Managua:

<http://www3.varesenews.it/blog/labottegadelpittore/?p=8407>

Pedro Meyer, *Nicaragua 1978-1984*:

<http://www.pedromeyer.com/galleries/nicaragua/>

Alain Le Grasmur, Corbis Images, *Graffiti supporting Sandinistas in Nicaragua*:

<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/YQ001066/graffiti-supporting-sandinistas-in-nicaragua>

Declaración de la Selva Lacandona 1993:

<http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>

El calpulli, base de la estructura social azteca:

<http://blogs.ua.es/losaztecas/2011/12/20/el-calpulli-base-de-la-estructura-social-azteca/>

Fotógrafos de la revolución, Arturo Guevara Escobar, *En busca del fotógrafo de Zapata II*:
<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2010/04/en-busca-del-fotografo-de-zapata-parte.html>

Caricaturas de Emiliano Zapata:

<http://www.bibliotecas.tv/zapata/caricaturas/cari27.htm>

Tinta digital, *Periódicos del porfiriato*:

http://tintadigital33.blogspot.mx/2011/09/periodicos-en-el-porfiriato_26.html

Diccionario de consulta inglés-español:

<http://definicion.dictionarist.com/gopher>

Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana, *El Gral. Sandino y la Liga Antimperialista de las Américas*:

<http://historia.ihnca.edu.ni/baltodanocantarero/index.php?album=sandino-vive&image=0001-000055.jpg>

Cyborg Foundation:

<http://www.cyborgfoundation.com/>

La sangre del león verde. Web de divulgación filosófica y pensamiento libre, *Robot, androide y cyborg*:

<http://www.lasangredelleonverde.com/robot-androide-y-cyborg/>

Revista de divulgación Yamelose!, *Textos esotéricos: La Cábala y el mito de los Golem*:

<http://www.yamelose.com/historia/el-mito-de-los-golem.html>

Blog Efímero, *El golem o la leyenda del hombre artificial*:

<http://efimero.wordpress.com/2006/10/29/el-golem-o-la-leyenda-del-hombre-artificial/>

Blog Tiempos de Noé, *El golem*:

<http://temastiemposdenoe.blogspot.mx/2010/08/el-golem.html>

Casasola Foto, *Agustín Víctor Casasola, fotógrafo y periodista:*

<http://www.casasolafoto.com/AVG#/AVG/>

Blog El Gran Capitán, *Armamento Revolución Mexicana:*

<http://www.elgrancapitan.org/foro/viewtopic.php?p=472882>

Sporting Collectives:

<http://www.sportingcollectibles.com/wPhotos/win28486broadside1895intro.jpg>

Blog Centauro del norte, *Corrido Carabina 30-30:*

<http://centaurodelnorte.com/corrido-carabina-30-30/>

Blog Radiación Transparente, *Estación por Germán List Arzubide :*

<http://radiaciontransparente.blogspot.mx/2011/10/estacion-por-german-list-arzubide.html>

Cuartoscuro, *Nicaragua 30 años:*

<http://cuartoscuro.com.mx/2009/08/nicaragua-30-anos/>

Instituto Nicaragüense de Cultura, *Palacio Nacional de la Cultura:*

http://www.inc.gob.ni/index.php?option=com_content&task=view&id=64&Itemid=78

Blog Palacio Nacional de la Cultura, *Reseña:*

<http://pnc-nicaragua.blogspot.mx/>

Sitio de internet www.manfut.org, *Museos, Palacio Nacional de la Cultura:*

<http://www.manfut.org/museos/nacional.html>

Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, *Historia:*

<http://www.conaliteg.gob.mx/index.php/historia>

Dictionary of Art Historians, *Selz, Peter Howard:*

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/selzp.htm>

