

BLANCO CENTRAL. ESPECTROS DE SANDINO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CENTROAMERICANO “POSREVOLUCIONARIO”

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9583

Sergio Villena Fiengo¹

Resumen: ¿Cómo lidiar con el espectro de Sandino, exigente objeto de amor ante el cual, pese a todos los fracasos y desilusiones que la revolución sandinista experimentó, pareciera que siempre se está en falta? ¿Es aún posible reconocer en los pliegues de la memoria de “el espectro más famoso de Nicaragua” una fuente de energía moral y espiritual capaz de atizar la potencia intempestiva de un nuevo “salto de tigre” revolucionario? Mi interés se focaliza en las tentativas de respuesta surgidas desde el arte contemporáneo centroamericano en el periodo “posrevolucionario”, es decir, desde el Termidor electoral que puso fin al gobierno del FSLN (1979-1990) hasta el retorno de ese partido al gobierno en enero del año 2007. De las múltiples propuestas artísticas que tratan ese tema, en este artículo me ocuparé de las que aporta el influyente artista y activista cultural Raúl Quintanilla, las cuales estudiaré con el trasfondo histórico de las distintas “vidas” por las que ha atravesado la imagen sobreviviente del espectro de Sandino hasta el fin del periodo revolucionario.

Palabras clave: Revolución sandinista, Augusto C. Sandino, Arte contemporáneo, Raúl Quintanilla

Central Target. Sandino’s Specters in Post-Revolutionary Central American Contemporary Art

Abstract: How to deal with the specter of Sandino, a demanding object of love before whom, despite all the failures and disappointments that the Sandinista revolution experienced, it seems that one is always at fault? Is it still possible to recognize in the folds of the memory of “Nicaragua’s most famous specter” a source of moral and spiritual energy capable of fueling the untimely power of a new revolutionary “tiger leap”? My interest focuses on the attempted responses that emerged from Central American contemporary art in the “post-revolutionary” period, that is, from the electoral Thermidor that put an end to the FSLN government (1979-1990) until the return of that party to the government in January 2007. Of the many artistic proposals on this topic, in this article I will deal with those contributed by the influential artist and cultural activist Raúl Quintanilla, which I will study with the historical background of the different “lives” through which the surviving image of the specter of Sandino has lived until the end of the revolutionary period.

Keywords: Nicaragua, Sandinista Revolution, Augusto C. Sandino, Contemporary Art, Raúl Quintanilla

¹ Sergio Villena Fiengo es Doctor en Estudios de la sociedad y la cultura. Se desempeña como profesor catedrático en la Escuela de Sociología de la Universidad de Costa Rica. Sobre arte centroamericano, ha publicado varios artículos y dos libros (*El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global* (2011, 2014) y *Contemporáneo/global. Tentativas inconclusas sobre arte Centroamericano* (2024)). Sus escritos se pueden consultar y descargar libremente desde su perfil <https://ucr.academia.edu/SergioVillenaFiengo> . Contacto: sergio.villena@ucr.ac.cr

Las luchas son más inspiradas por la memoria viva y concreta de los ancestros sojuzgados que por la consideración, aún abstracta, de las generaciones venideras...la rememoración de las víctimas no es...una jeremiada melancólica o una meditación mística, y sólo tiene sentido si se convierte en una fuente de energía moral y espiritual para quienes luchan hoy

Michael Löwy, *Aviso de incendio*

La fantasmagoría sandinista

[En Nicaragua] los muros siguen hablando con los muertos
Salman Rushdie, *La sonrisa del jaguar*

“Para comprender a los vivos en Nicaragua me di cuenta de que era necesario empezar con los muertos. El país está lleno de fantasmas [...] Llenando el vacío, poblando las calles, están los fantasmas, los mártires caídos [...] todo el que importaba ya está muerto y ha sido inmortalizado [...] El espectro más famoso [es] Augusto César Sandino” (Rushdie, 1983). Transcurridas más de cuatro décadas desde que esas reveladoras líneas fueron escritas por el escritor indio Salman Rushdie durante su visita a la Nicaragua revolucionaria en 1983, la fantasmagoría -que significa “hacer hablar a los fantasmas”, según lo recuerda Nicolás Bourriaud en su libro *Exforma-* en torno a la figura de Sandino se mantiene aún vigente.

Si bien en lo que va del siglo XXI la disputa entre quienes se asumen herederos o detractores del “espectro más famoso” de Nicaragua está lejos de caducar, surge la interrogante de si su fantasmagórica autoridad se mantiene tan general e incuestionada como durante la revolución sandinista (1979-1990). En estas circunstancias, resulta perentorio preguntar, parafraseando a Agamben (1991, p. 54), ¿Cuál es la utilidad y cuáles los inconvenientes de seguir viviendo entre esos espectros? ¿Qué le deben los que están todavía vivos a aquello que está muerto pero no acaba de morir? ¿Cómo tomar posición frente a esos “muertos que nunca mueren”? En fin, ¿Cómo lidiar con el espectro de Sandino, exigente objeto de amor ante el cual, pese a todos los fracasos y desilusiones que la revolución sandinista experimentó, pareciera que siempre se está en falta? ¿Es aún posible reconocer en los pliegues de la memoria de “el espectro más famoso de Nicaragua” una fuente de energía moral y espiritual capaz de atizar la potencia intempestiva de un nuevo “salto de tigre” revolucionario?²

² Walter Benjamin usa la expresión “salto de tigre” para referirse a la revolución en una de sus célebres tesis sobre el concepto de historia. Al interpretar la tesis XII, que habla del “culto a los mártires”, Löwy cita a Abensour, quién habría señalado que “[en las tesis de Benjamin] ‘aparece en filigrana la sombra de Blanqui. Como si el autor, en la textura de sus tesis, hubiera tejido un comentario esotérico sobre los manuscritos de ese revolucionario: en él se reconoce el salto de tigre’” (Löwy, 133, n102). Salman Rushdie titula su libro sobre la revolución sandinista “La sonrisa del jaguar” (digamos el tigre americano); sin embargo, en este caso el jaguar [¿la revolución?] sonrío porque se come a la niña [¿el pueblo?], que lo monta fascinada e ingenuamente.

En este artículo me ocuparé de algunas tentativas de respuesta surgidas desde el arte contemporáneo centroamericano en el periodo “posrevolucionario”. Desde el Termidor electoral que puso fin al gobierno del FSLN (1979-1990), Nicaragua estuvo marcada por un profundo cambio en el contexto político, dominado por el (neo)liberalismo restaurativo y globalizante, pero también por importantes transformaciones en el campo artístico, caracterizadas por la emergencia del paradigma contemporáneo³. Precisamente, las acciones artísticas que trabajan o intervienen la imagen de Sandino desde lo contemporáneo se ubican cronológicamente en el periodo que inicia con la derrota del gobierno del FSLN en las urnas en 1989, manteniendo vigencia pero experimentando varios matices desde entonces hasta la actualidad.

Un prolongado trabajo de archivo realizado en la última década me ha permitido identificar una serie de artistas centroamericanos -principalmente nicaragüenses- que han trabajado -de manera ocasional o prolongada- sobre la imagen de Sandino. En ese conjunto destacan, en orden cronológico, la escultura realizada por Ernesto Cardenal (1989, sin título, popularmente conocida como “la sombra”), una serie de propuestas por Raúl Quintanilla y colaboradores del colectivo Artefacto a partir de los años 90s, la instalación-acción “Auras de guerra”, por Ernesto Salmerón (2004-2006), la intervención de Adán Vallecillo y Leonardo González (Good Bye Sandino) en el marco del evento “Murales de octubre” (2007), el retrato de Sandino pintado en 2011 por Sarah Pistorius (conocido como “Sandino Benetton”), una serie de instalaciones escultóricas creadas por Marcos Agudelo entre 2014 y 2019 (Arqueotectura, 2017), la acción “Rostros vivos” de Habacuc en 2016 y la instalación performática “Lxs muertxs que nunca mueren” de Marcos Agudelo (2019).

Como ha ocurrido en el arte contemporáneo latinoamericano con otras figuras míticas de la izquierda latinoamericana -Simón Bolívar, Emiliano Zapata, Eva Perón y el Che Guevara, entre otras- esos artistas centroamericanos han realizado un conjunto de propuestas que -apelando a diversos medios y estrategias, con mayor o menor grado de éxito y sin duda con bastante controversia- han buscado resignificar la figura del héroe de las Segovias. Desde luego, al igual que en esos otros casos, las intervenciones artísticas realizadas sobre la imagen de Sandino son también acciones políticas y, como tales, están en estrecha relación con el siempre agitado contexto político nicaragüense, caracterizado por una permanente “guerra de imágenes” en la que, sin duda alguna, la disputa por la figura de Sandino -el “espectro más conocido de Nicaragua”- ocupa el lugar protagónico.

Por razones de espacio, me ocuparé aquí solo de algunas de las acciones artísticas contemporáneas que intervienen la imagen de Sandino desde el final del gobierno del FSLN (1989) hasta el retorno de ese partido -en una forma “transfigurada” según señala Edelberto Torres-Rivas- al gobierno en enero del año 2007. Ese periodo, que denominaré genéricamente “posrevolucionario”, se caracteriza en lo político por el predominio de los gobiernos de corte (neo)liberal de Violeta Barrios de Chamorro (1990-1997), Arnoldo Alemán (1997-2002) y Enrique Bolaños (2002-2007), los cuales buscan borrar la memoria de la revolución y minimizar la imagen de su héroe, Augusto C. Sandino. Esos intentos iconoclastas -anticipados por Ernesto Cardenal- fueron resistidos desde el emergente arte contemporáneo por un conjunto de artistas, entre los cuales destacan Raúl Quintanilla y Ernesto Salmerón⁴. Concentraré mi

³ Sobre los cambios que se produjeron en las últimas décadas del siglo XX en el campo artístico a nivel internacional y que dieron lugar a la emergencia del paradigma artístico contemporáneo, ver -entre otros- el libro de la socióloga francesa Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística* (2017).

⁴ Desde el retorno del FSLN al poder en 2007 hasta la actualidad se distinguen dos subperiodos en la disputa por la imagen de Sandino. El primero (2007 a 2018) se caracteriza por una postergación oficialista de la imagen de Sandino y la intención de reemplazarlo por un nuevo símbolo, los llamados “árboles de la vida” (en este subperiodo destacan algunas propuestas artísticas de Vallecillo y González, Pistorius, Habacuc y Agudelo). En el segundo subperiodo, que inicia con la “insurrección

atención en las propuestas de Quintanilla, dejando para una próxima oportunidad las de Salmerón; mi tentativa se realizará con el trasfondo histórico sintético sobre las “vidas” por las que atravesó la imagen de Sandino desde su irrupción hacia fines de los años 20 del siglo XX hasta el fin del periodo revolucionario.

Un espectro recorre Nicaragua⁵

La imagen de Sandino ha pasado por distintos periodos, desde el momento mismo en que el “muchacho de Niquinohomo” tomó, hacia 1927, la decisión de formar el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional (EDSN), un “pequeño ejército loco” (Gabriela Mistral) con el cual enfrentó y finalmente logró expulsar a los invasores norteamericanos en 1933. Durante su campaña antiimperialista, Sandino construyó tanto una peculiar imagen personal, la cual fue ampliamente fotografiada y constituye su iconografía básica⁶, como una rica simbólica que luego será denominada “sandinista”, la cual incluye banderas, cuños y eslóganes, entre otros. Sandino fue asesinado a traición en 1934 por orden de Somoza García, quien se haría del poder y buscaría contrarrestar el carácter mítico -tanto a nivel nacional como internacional- que adquiriría la imagen del luchador de la Segovia, sometiéndola a escarnio y presentándolo como un cruento bandido.

La historia de Sandino no culmina con su asesinato. Su muerte marca el inicio de un nuevo periodo que, parafraseando a Tomás Eloy Martínez en su extraordinaria novela *Santa Evita* (1995), se podría denominar la “posvida de Sandino”. La desaparición de su martirizado cadáver tuvo, como en otros casos de ejecuciones de personajes “infames” o “peligrosos” (por ejemplo, el Che Guevara en 1968), el propósito de evitar su mitificación o al menos impedir que su tumba se convirtiera en un lugar físico cargado de simbolismo donde sus seguidores pudieran honrar su memoria. Sin embargo, ese primer intento consciente de borrar su memoria fracasó, como ocurrió también con el Che, convertido por los campesinos bolivianos en “San Ernesto de La Higuera”. Al contrario, con la muerte física de Sandino comienza una larga disputa simbólica por su memoria e imagen.

cívica” de abril de 2018 y se prolonga hasta hoy, se desata una disputa entre el gobierno y algunos insurrectos por (re)apropiar para su causa la imagen de Sandino (las acciones artísticas más destacadas de este periodo son las de Agudelo)..

⁵ En este apartado retomo y reelaboro algunos pasajes de mi artículo “Espectros de Sandino en la política nicaragüense (una interrogación)” (2016).

⁶ Ver el libro ilustrado *Iconografía básica de Sandino*, publicado por el Instituto Nicaragüense de Cultura (2017). Según el prólogo, se trata de una versión corregida y ampliada de la primera iconografía de Sandino publicada en 1979, apenas después del triunfo de la revolución sandinista, con base en una muestra titulada, precisamente, “Exposición Sandino”.



Figura 1: Sandino, flanqueado por dos de sus generales

Esa querrela inicia con la publicación de varios libros, entre los cuales destacan dos, que toman posiciones encontradas. Por un lado, el poeta nicaragüense Sofonías Salvatierra publica en la España republicana el libro *Sandino o la tragedia del pueblo* (Madrid, 1934). Ese laudatorio texto encuentra su réplica dos años después, con la publicación de otro libro, en este caso difamatorio, *El verdadero Sandino o el calvario de las Segovias* (1936), firmado por Somoza García. Si la primera publicación reivindica a Sandino como un luchador popular, la segunda lo presenta como un despiadado bandolero, utilizando su imagen para sembrar el terror entre la población civil, buscando así legitimar las acciones represivas del gobierno. Ambos libros pretenden establecer aquello que, siguiendo la propuesta teórica de Alain Badiou, se puede denominar “la verdad del acontecimiento Sandino”. Para Salvatierra, que se posiciona del lado de los vencidos, Sandino es la promesa inaugural de mejores días para Nicaragua; para Somoza (independientemente de quien sea el autor real de ese libro), que escribe la historia desde el punto de los vencedores, la irrupción de Sandino es más bien un “antiacontecimiento” o, si se quiere, un “acontecimiento apocalíptico”.

La imagen liberadora de Sandino pareciera en parte haberse difuminado en Nicaragua por las siguientes dos décadas; el gobierno despótico de Somoza García había logrado en parte su propósito⁷. Sin embargo, hacia fines de la década de los años 50s del siglo XX queda visto que, como dice Walter Benjamin, “nada debe considerarse perdido para la Historia”: “la verdad de Sandino” como luchador popular y sobre todo como paladín antiimperialista sería recuperada del olvido con la publicación simultánea del poema *Hora Cero* del nicaragüense Ernesto Cardenal y dos libros escritos por el periodista argentino Gregorio Selser: *El pequeño ejército loco (Operación Nicaragua-México)* (Buenos Aires, 1958) y *Sandino, General de Hombres Libres* (Buenos Aires, 1959, dos tomos). Esas intervenciones a contrapelo de la historia oficial exhumarían la memoria de Sandino, harían renacer el interés nacional e internacional por sus luchas y facilitarían su apropiación política efectiva como una fuente de energía moral y espiritual para la lucha popular pocos años después⁸.

El joven poeta Ernesto Cardenal publica su célebre poema *Hora Cero* (1958), en el marco de la lucha contra la tiranía de Somoza, tanto desde las fuerzas de seguridad (con el fallido complot liderado en 1954 por Luis Báez Bone), como desde el movimiento estudiantil (con el ajusticiamiento de Somoza en manos del poeta Rigoberto López Pérez, en septiembre de 1956). Cardenal rinde homenaje a ambos mártires (tanto Báez como Pérez fueron asesinados por la dictadura), al tiempo que los coloca en la estela de Sandino, quien es presentado en sus versos como la luz que guía al pueblo hacia la libertad: “¿Qué es aquella luz allá lejos? ¿Es una estrella? / Es la luz de Sandino en la montaña negra.”. La poesía de Cardenal anuncia así el inicio de un nuevo tiempo y elabora la imagen dialéctica que opera como rendija por la que -parafraseando a Walter Benjamin- se cuele la esperanzadora luz de redención para el pueblo nicaragüense.

Poco después, Sandino se convirtió en la figura inspiradora del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), fundado en 1961 por Carlos Fonseca Amador con el fin de llevar adelante -inspirado en el triunfo de la revolución cubana en 1959- una lucha revolucionaria para liberar Nicaragua de la dictadura somocista y del imperialismo norteamericano (1961-1979). El movimiento insurrecto tomó su nombre de Sandino y se presentó como heredero y continuador de su lucha, la cual fue interpretada en términos revolucionarios marxistas, lo cual quedó claramente establecido por Fonseca Amador en un texto titulado “Sandino, Guerrillero proletario” (1972). El fundador del FSLN destacó en Sandino el “genio guerrillero de las masas populares”, así como su inspiradora vocación sacrificial y su determinación a “defender la soberanía con las armas”, presentándolo como figura tutelar, factor aglutinador y referente para un nuevo proceso político, nacional e internacional⁹.

⁷ Dice la escritora Gioconda Belli: “Ellos [la dictadura de Somoza] se encargaron de que la gesta de Sandino se silenciara. Fue así como los nicaragüenses, hasta los años 60 en que se inicia la lucha del Frente Sandinista contra la dictadura somocista, no tuviéramos más que una figura de la que sentirnos orgullosos, un solo héroe que no era ni conquistador, ni militar sino un poeta: Rubén Darío.” (s/f, https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/belli.htm).

⁸ Sobre *Hora cero* Belli apunta: “Es un poema clave porque el Somocismo había borrado a Sandino de las páginas de la historia nacional, y Cardenal escribe cómo ese hombre se niega a pactar y aceptar la intervención yanqui y con 30 hombres y unos fusiles, rescatados de las aguas en compañía de un grupo de prostitutas, inicia su lucha contra los marines en las montañas del norte de Nicaragua [...] A mí ese poema me rebeló un Sandino cercano, que se podía tocar y por tanto un héroe de carne y hueso, profundamente idealista y romántico”. Belli cita también a María Ángeles Pérez López, quien comenta: “*Hora Cero* ha sido considerado como el manifiesto exteriorista de Cardenal... Se construye a partir de un aliento épico que convierte gradualmente a Sandino, líder de la resistencia nicaragüense contra el Ejército de ocupación, en un héroe contemporáneo” (ibíd).

⁹ Fonseca vinculó la lucha de Sandino con la revolución cubana y comparó su imagen con la del Che Guevara, equiparándoles como precursores de los nuevos tiempos: “Ernesto ‘Che’ Guevara hoy, Augusto César Sandino ayer, marcan con heroísmo la indispensable ruta guerrillera que habrá de conducir a los pueblos víctimas del imperialismo a la posesión absoluta de sus propios destinos.” El fundador del FSLN articuló la lucha de Sandino con la doctrina marxista y la resistencia en Vietnam,

Sandino insurgente: la “imagen pobre”¹⁰

El enemigo fue desterrado de nuestras paredes antes que fuera expulsado de los cuarteles.

Omar Cabezas, *La insurrección de las paredes*

Se produce así tanto una exaltación textual de Sandino, como—según destaca Lacaze— la iconización de su figura, lo que permite al FSLN desarrollar una labor proselitista más eficiente entre los sectores populares del campo y la ciudad, en su mayoría analfabetas. Las representaciones visuales de Sandino como “guerrillero proletario” capitalizan políticamente los testimonios fotográficos y las poses fotogénicas y estudiadas que solía realizar el histriónico héroe de las Segovias, mostrando consciencia de la importancia que tenía su imagen en el desempeño de su rol de General rebelde, defensor de la Constitución y de la Patria. Entre los elementos de su vestuario destaca un símbolo fundamental, que se convertirá en una representación metonímica su figura: el sombrero stetson, el cual -pese a que no se trata de una prenda típicamente nicaragüense- connota su origen campesino, rural, popular, ligando icónicamente al pueblo con la lucha nacional-popular contra el imperialismo y sus agentes locales.¹¹

La estampa de Sandino, plasmada mediante “imágenes pobres” que proliferaron en los muros, operó como un símbolo personificado, movilizador en el proceso de resistencia, de lucha política, de contramemoria popular, que se opuso a la historia oficial y convocó a los oprimidos a movilizarse para lograr la construcción de un nuevo orden social por la vía de las armas, probada exitosamente por la revolución cubana¹². Esas enseñanzas serían retomadas por los revolucionarios nicaragüenses, los cuales – siguiendo nuevamente el ejemplo cubano– se hicieron también de un arsenal simbólico, convirtiendo la imagen de Sandino –como ocurrió en Cuba con la imagen de otro prócer antiimperialista, José Martí– en mucho más que en una imagen testimonial de su lucha histórica, para devenir un emblema ejemplar

declarando su propia determinación a tomar las armas y guiar sus acciones con la teoría revolucionaria: “Con la victoria de la Revolución Cubana, recobró su fulgor el rebelde espíritu nicaragüense. El marxismo de Lenin, Fidel, el ‘Ché’, Ho Chi Minh, fue acogido por el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que ha emprendido de nuevo la difícil senda guerrillera [...] La emancipación nacional de Nicaragua, se alcanzará a través de la acción armada, sostenida por las masas populares y orientada por los más avanzados principios revolucionarios”.

¹⁰ Hito Steyerl define así la **imagen pobre**: “[...] es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de la imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución [...] la imagen pobre es una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución”. (2017, 33-34). La autora usa esa categoría para caracterizar cierto tipo de imágenes *digitales*, pero se puede aplicar a las imágenes *analógicas* de baja calidad, producidas rápida y masivamente con materiales baratos y colocadas -con frecuencia de manera furtiva y anónima- en los espacios públicos.

¹¹ La iconografía vestimentaria de los jefes revolucionarios es especialmente rica en América Latina, como se evidencia en su figura pública: Sandino (el sombrero, las botas), Zapata (sobrero de charro, bigote nutrido y cananas cruzados sobre el pecho), el Che (boina con estrella, barba y uniforme militar), el subcomandante Marcos (pasamontañas, pipa, cananas zapatistas), Chávez (uniforme militar y boina roja) y Evo Morales (el “traje evo”, que sustituye a su polémica “chompa”, evoca al mundo indígena de manera similar al “traje Mao”). Sobre el vestido en el retrato, ver Lean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (2012: 20)

¹² Las “imágenes pobres” de Sandino fueron fotografiadas y catalogadas en al menos dos libros: *La insurrección de las paredes: pintas y graffiti de Nicaragua*, por Omar Cabezas Lacayo (1984), y *Sandino in the Streets*, de Joel C. Sheesley (1991).

que, profusamente difundido en panfletos, carteles y grafitis, inspiró a los sectores populares y convocó a una nueva rebelión.

Como señala Omar Cabezas, comandante sandinista que fue grafitero en su juventud:

Las pintas fueron al comienzo la voz de las catacumbas, Eran los parlantes de la lucha clandestina, la divulgación del secreto en un inicio. Así fue, la pinta era la expresión clandestina, la voz subrepticia que de repente el país percibe, es como el anuncio del clandestinaje. Como las voces desde las catacumbas con que se empieza a anunciar el Frente: paredes o pintas solas, pero que daban noticia de todo un trabajo conspirativo, secreto, de hormiga, solitario, de concientización, de organización, que se venía gestando....Así, en determinado momento, las pintas fueron las voces del silencio político, las pintas vienen a ser las voces de los que no tienen voz, la voz de los silenciados, de los callados, la voz de los humillados, de los escondidos, la voz de los que no pueden hablar (Cabezas, 1984: p. 21-27)

Sobre los grafitis de la insurrección sandinista, el historiador del arte norteamericano -simpatizante de la causa sandinista- David Kunzle señala: “La representación de Sandino empezó como un nombre, se volvió un sombrero, luego una silueta dibujada y, por último, un rostro y una figura completa. El famoso sombrero tipo *stetson* sobrevive aún en las paredes como una especie de logotipo, a falta de un *recurso* reconocible de inmediato como lo era el rostro del Che después de su muerte.” (2107, p. 98)¹³ Las “imágenes pobres” que proliferaron en los muros de las ciudades y pueblos de Nicaragua se convirtieron así en un poderoso vehículo gráfico que le permitió al pueblo recordar, apropiarse y actualizar la lucha de Sandino, estimulando la insurgencia durante la década de los 60s y los 70s, contribuyendo a derrocar a la dinastía de los Somoza y a la toma del control del Estado el 19 de julio de 1979.

¹³ Este autor señala como otro rasgo particular del grafiti revolucionario nicaragüense su “carácter más literario y verbal que visual”, destacando que “Las citas de Sandino o de poetas sandinistas son axiomas politizados de máxima resistencia, gritos de guerra inscritos en los muros.” Considera, además, que el grafiti es un precursor del muralismo que se desarrollará vigorosamente en la década revolucionaria de los 80s.



Figura 2: Imagen pobre de Sandino. Fuente: Kunzle (2017)



Figura 3: Intento de borradura de imagen insurgente de Sandino. Fuente: Kunzle (2017)

La “imagen oficial”: el gobierno revolucionario (1979-1990)

La memoria colectiva de los vencidos se distingue de los diversos panteones estatales a la gloria de los héroes de la patria, no sólo por la naturaleza de sus personajes, su mensaje y su posición en el campo del conflicto social, sino también porque, según el criterio de Benjamin, su alcance subversivo radica exclusivamente en el hecho de que no se instrumentan al servicio de ningún poder.

Michael Löwy, *Aviso de incendio*

Con el triunfo de la revolución en 1979, cambia el lugar, las formas y los propósitos de representación icónica de Sandino. Los “hijos (y las hijas) de Sandino”, hasta entonces subversivos, se convierten en los vencedores de la historia y, como buenos vencedores, comienzan a escribir una nueva historia oficial. En ese marco, en el que -según Ernesto Cardenal- “Nicaragua se encuentra con sí misma”, se configura una renovada cultura oficial donde lo ilustrado se fusiona con los hasta entonces postergados elementos de raigambre popular, la figura de Sandino ingresa en el panteón estatal de los héroes de la patria y se transforma de un emblema de resistencia, en la imagen tutelar oficial que inspira la construcción de una nueva nación, nacional-popular, bajo la dirección del gobierno revolucionario. Sandino, el héroe -el más importante- del panteón revolucionario, deviene prócer de la totalidad de la nación refundada, de la Nueva Nicaragua.

Allá donde avanza la revolución triunfante, llegan sus símbolos, haciendo omnipresente el carácter “sandinista” del proceso de transformación. La campaña de alfabetización, denominada “Héroes y mártires por la liberación de Nicaragua” y llevada adelante por el “Ejército Popular de la Alfabetización”, reconocida como uno de los mayores logros culturales de la revolución nicaragüense, fue también un vector de difusión de la buena nueva sandinista. Enseñó a la población más humilde del país -pero también a los contingentes de jóvenes de clase media que alfabetizaron- a amar y honrar a los héroes de la revolución, tanto a los que murieron en combate (glorificados como “los muertos que nunca mueren”), como a -pese a que de manera reiterada se señaló que no se promovía el “culto a la personalidad” característica de otros gobiernos revolucionarios- los “comandantes” y líderes que asumieron la conducción del pueblo hacia lo que se prometía como su destino luminoso¹⁴¹⁵.

En este periodo se produce un cambio en la representación icónica de Sandino, que dejó el formato de “imagen pobre” y se plasmó de manera amplia mediante la producción de murales y afiches. Si en la fase insurgente, la imagen tutelar de Sandino lo representaba boceteado como un campesino-guerrillero, con su sombrero y su pañuelo amarrado al cuello, en esta segunda fase la representación del héroe se monumentaliza, utilizando soportes, formatos y medios más “nobles” que la fotografía, el cartel, el grafiti y el panfleto, de amplia utilización durante la insurrección, cuando el retrato de Sandino es ubicado furtivamente en espacios prohibidos. El Sandino icónico del gobierno revolucionario deviene arte estatal, colocado ostentosamente en los escenarios y en los edificios públicos, contando desde luego también con

¹⁴ La música fue también central en la revolución sandinista, destacando el papel de los hermanos Mejía Godoy y el grupo Los Palacahuina, así como el grupo Pancasán. Al respecto, ver: *Relinchos en la sangre. Relato de un trovador errante* (2002), de Luis Enrique Mejía Godoy, y *Del son nica al rock nica. El discurso popular y el discurso de identidad en la música de los Mejía Godoy* (2021), de Luis Enrique Duarte.

¹⁵ Ver David Kunzle. *Los murales de la Nicaragua Revolucionaria, 1979-1992* (2017), así como O. Bujard y U. Wirper. *La revolución es un libro y un hombre nuevo. Los afiches políticos de Nicaragua Libre 1979-1990 y del Movimiento Solidaridad Internacional* (2010).

la consagración numismática, mediante rituales patriótico revolucionarios, los cuales en ocasiones asumen la forma de “misas campesinas”.



Figura 4: Sandino en imagen estatal. Fuente: Sergio Villena

Un punto a destacar es que, tanto en la insurgencia como en el proceso de construcción del nuevo imaginario revolucionario, el sandinismo se nutrió de la Teología de la liberación, tanto en su dimensión organizativa (las organizaciones cristianas de base), como en su dimensión simbólica, ambas profundamente arraigadas en la sociedad nicaragüense. Por ello, no extraña que la iconografía sandinista se articulara no sólo con la simbología revolucionaria de cuño marxista y la iconografía revolucionaria latinoamericana, sino que también lo hiciera con la simbología cristiana, fusión a la que sin duda contribuyó la obra de influyentes poetas, místicos y revolucionarios, como Ernesto Cardenal y Leonel Rugama (a este último, también mártir de la revolución, Sergio Ramírez denomina “el poeta de las catacumbas”)¹⁶.

El sandinismo funde la imagen del redentor con la del revolucionario. El héroe antiimperialista y los otros mártires de la revolución son investidos de santidad cristiana, sancionada por los sacerdotes que participan en el proceso, afiliados -para disgusto del papado anticomunista de Juan Pablo II, que regañó públicamente -además de suspenderle su ejercicio sacerdotal- a Ernesto Cardenal durante su visita a

¹⁶ Ejemplo notable es el “Cristo de Palacagüina”, canción compuesta por Carlos Mejía Godoy, que articula el imaginario redentor cristiano y el imaginario revolucionario. La letra narra cómo un “cipotillo”, versión nicaragüense de Jesús niño, expresa su voluntad -contraria a la de su madre, María- de no ser carpintero como su tata, “Chepe” (designación popular de José), proponiéndose más bien “mañana ser guerrillero”. Esta estrofa sintetiza la promesa revolucionaria, asociada a la idea cristiana del retorno del Mesías, como redentor armado, que toma “consciencia de su misión histórica” y establece una ruptura con la tradición (expresada en el humilde oficio del padre), para alumbrar un “hombre nuevo”. Sobre la articulación entre teología y marxismo en la revolución nicaragüense, leída desde Walter Benjamin, Löwy señala: “En este caso [diferente del tratado por Benjamin en sus tesis, en particular en la I] el muñeco sin vida era le teología y la introducción del marxismo -no necesariamente oculto- la revitalizó [...] la asociación entre teología y marxismo con que soñaba el intelectual judío se reveló, a la luz de la experiencia histórica, no sólo posible y fructífera, sino portadora de cambios revolucionarios.” (2003: 54). Ver también el importante libro de Giulio Girardi, *Sandinismo, marxismo, cristianismo en la nueva Nicaragua* (1986).

Nicaragua en 1983- a la corriente de la Teología de la liberación e inspirados en el cristianismo “primitivo”.¹⁷ Se produce entonces la sacralización de la figura de Sandino, cuya imagen trasciende el imaginario republicano y revolucionario, para alcanzar una dimensión sublime religiosa, que lo cubre con un aura de santidad y lo presenta como un “santo revolucionario”, patrono de la “nueva Nicaragua”.

El ocaso: La “sombra” de Sandino

SI LA MADRUGADA DEL TRIUNFO de la revolución
fue para mí el más bello sueño de mi vida,
la madrugada de la pérdida de las elecciones
fue la peor pesadilla que he tenido.
Ernesto Cardenal, *La revolución pérdida*

En el momento crepuscular del gobierno revolucionario, Ernesto Cardenal, intelectual y sacerdote, poeta y artista plástico, así como primer ministro de cultura de la revolución (y del país), construye el que posiblemente constituya el monumento más emblemático de Sandino en la “nueva Nicaragua”. Se trata de una gigantesca escultura metálica (18x5x1 mts.) que representa al héroe mediante su silueta plana, erecta, rígida, pesada y totalmente negra, recuperando -aunque en escala monumental y desde la oficialidad- las “imágenes pobres” plasmadas por las humildes pintas realizadas por los insurgentes antes del triunfo de la revolución. Como lo indica el propio Cardenal: “Creo que Sandino es el único héroe en la historia del mundo al que el pueblo reconoce por su sola silueta. La silueta de Sandino estaba en todas partes en Nicaragua, en las paredes, muros, vallas, tapias, pilares, puentes y hasta en los postes del tendido eléctrico. De allí yo saqué la idea del monumento a Sandino que está sobre la Loma de Tiscapa.” (2003, p. 503)

Esta escultura minimalista, a la vez que monumental, puede considerarse afín a los moldes brutalistas del realismo socialista -que el mismo Cardenal rechazaba- permeado por el constructivismo ruso: “La sombra” rompe con los moldes de la estatuaria republicana según el modelo francés, adoptada en diversos lugares de América Latina hacia fines del siglo XIX en el marco de los proyectos nacionales europeizantes de inspiración liberal-oligárquica. Asimismo, se distancia de la iconografía religiosa

¹⁷ Esa vinculación entre lucha antiimperialista y cristianismo habría estado presente ya en las acciones y el discurso del propio Sandino. Según Beals, “Se advierte un cierto sentido religioso en su modo de expresarse. La palabra Dios vuelve a menudo a sus labios: Dios es el juez supremo de nuestros combates..., o también Dios y nuestras montañas luchan con nosotros” (en Arellano, 2006 178-179). El trato entre Sandino y su tropa alude también al de una fraternidad cristiana, pues era de “hermanos”, como lo destaca Belausteguigoitia: “Es que tenemos la justicia contra los machos [rubios/gringos], Es que Dios nos ayuda, son frases que he oído frecuentemente entre los jefes y los soldados. La idea de una comunidad fraternal, de un todo movido por sentimientos íntimos que los de la cohesión militar, es algo que está grabado en todos ellos.” (ibíd, 178-179). Por su parte, según el español Pedro Vives, la oratoria de Sandino podía considerarse “como retórica espiritualista que servía a una justificación de las condiciones materiales en que se hallaba el EDSN. Ante la precariedad de medios y el aislamiento efectivo, Sandino optó por dotar a su ejército de una trama fraternal, espiritual, muy simple y con recursos léxicos de fácil asimilación. Además era una articulación argumental muy coherente con su forma de expresión habitual hasta entonces y le permitía proyectar sobre el EDSN, digámoslo así, una mística monacal que de hecho reforzó su unidad en momentos tan graves como aquellos.” (ibídem).

heredera del barroco colonial reivindicada por los sectores conservadores hispanistas, pero también resignificada por algunos artistas contemporáneos centroamericanos; más aún, se diferencia también de la colorida y a menudo alegre iconografía de Sandino propia del “arte primitivista” promovido por el mismo Cardenal en la comuna de Solentiname, así como de la iconografía muralista del periodo revolucionario¹⁸.



Figura 4: La “sombra” de Sandino. Fuente: Desconocida

La “sombra” es simbólicamente ubicada en la cúspide de la loma de Tiscapa, emplazamiento de alto contenido simbólico, para representar el triunfo de la revolución y la derrota de la dinastía Somoza. A la manera de las iglesias cristianas erigidas sobre los lugares sagrados indígenas, se la instala encima de la que había sido la tenebrosa sede de gobierno de la dictadura somocista, además de centro de tortura de la infame Guardia Nacional. Por su tamaño y localización, esa escultura también evoca las representaciones de algunas imágenes religiosas tutelares, como la del Cristo redentor, como el que se erige sobre el cerro del Corcovado en Río de Janeiro, y en otros lugares, como la ciudad boliviana de Cochabamba, por ejemplo. Como tal, puede considerarse también una paternal -aunque sombría- imagen protectora de la ciudad capital y, por tanto, de toda la nación.

Esta imagen de factura industrial es muy poderosa, pues dota de un carácter sublime a la figura de Sandino, tanto por su gigantesco tamaño, como por su fuerza expresiva, reducida a una fúnebre silueta plana. En contraste con el matinal poema *Hora 0* (1958), Cardenal presentaba a Sandino como una potencia utópica – “la luz de Sandino en la montaña negra”- que invitaba al pueblo nicaragüense a imaginar y construir un “mundo nuevo”, esta crepuscular escultura lo evocaba menos como una promesa de futuro que como una salvaguarda contra los extravíos éticos por los que -poniendo en duda la consigna de que “los hijos de Sandino no se rinden ni se venden”, como dice el himno sandinista- se precipitaba el gobierno del FSLN¹⁹. Es decir, el artista recurría a la autoridad de Sandino con el fin de llamar a la

¹⁸ Sobre el recurso al barroco en el arte contemporáneo centroamericano, ver “Arte en Centroamérica: la mirada crítica” (2003), texto en el cual Tamara Díaz Bringas comenta obras neobarrocas de Luis González Palma (Guatemala), Darío Escobar (Guatemala), Rolando Castellón (Nicaragua), Irene Torrebiarte (Guatemala), Marisel Jiménez (Costa Rica), Miguel Ocón (Nicaragua), Raúl Quintanilla (Nicaragua), entre otros.

¹⁹ En el capítulo final de uno de los volúmenes de sus memorias, *La revolución perdida*, Cardenal narra sus impresiones sobre la derrota electoral del FSLN (a la cual considera sin embargo una victoria moral) y la “piñata” (a la cual califica como una derrota moral) que se realizó después con los bienes estatales, muchos de ellos confiscados a la derrotada elite somocista. Cardenal, que dice haber sido “de los primeros que [por esa razón] renunciaron al Frente Sandinista” (2003: 597), hace una interpretación teológica de la pérdida de las elecciones, con base en el primer libro de Samuel: “Y en Nicaragua Dios también

sociedad nicaragüense a conservar lo poco que -después de una cruenta guerra interna- quedaba de ese “mundo nuevo” revolucionario. Su sombría factura industrial y su color luctuoso evocan una inquietante presencia superyoica que hace de Sandino un intimidante espectro vigilante.

Pese a todos los avatares de la política nicaragüense, y a diferencia de los murales pintados durante la revolución (en los cuales la estampa de Sandino estaba también omnipresente), la imponente “sombra” de Sandino no fue destruida por los gobiernos “posrevolucionarios”²⁰. La escultura de Cardenal se mantiene intacta hasta hoy en la Loma de Tiscapa, desde donde observa con autoridad ética, con mirada imperativa, incluso acusadora, para recordarle -sin apelaciones ni excusas- a los y las nicaragüenses que están en falta ante el héroe, ante la historia y ante el pueblo²¹.

Sandino “pos-revolucionario”: ¿Retorno a las catacumbas?

Si el nuevo gobierno elimina las imágenes
de Sandino, logrará borrarla de las
paredes, las murallas y los postes de
electricidad, pero no del pueblo.
Si se formara una nueva dictadura somocista
traerá de nuevo una insurrección y de
nuevo el Somocismo sería derrocado.
Porque Sandino Vive
Ernesto Cardenal, 1989

El periodo “posrevolucionario” inició con la entrega del gobierno a la candidatura ganadora de las elecciones generales, Violeta Barrios de Chamorro y la Unión Nacional Opositora (UNO) en enero de 1990. El mismo se caracterizó por la política restauradora que se materializó -en el ámbito cultural- en una serie de acciones iconoclastas que se ensañaron con la simbología sandinista, sobre todo con aquella la plasmada por el exuberante muralismo desarrollado en la década revolucionaria²². Sin embargo, esas acciones no se realizaron sin contestación desde el campo cultural, ya que el emergente arte contemporáneo nicaragüense desplegó un conjunto de intervenciones que, desde la contracultura, reivindicaron la herencia revolucionaria y, de manera particular, la vigencia simbólica de Sandino.

perdió las elecciones. Y en todos los países de América Latina donde el pueblo ha votado contra su liberación. Dios ha perdido las elecciones.”(2003: 598).

²⁰ Kunzle analiza de la temática y personajes de los murales pintados durante la revolución. Al referirse al panteón revolucionario, señala: “Augusto César Sandino, asesinado en 1934, es retratado una y otra vez, tanto en los murales como en obras realizadas mediante distintas técnicas artísticas, y se le encuentra en todos los sitios imaginables.... Sandino ocupa un sitio semejante a José Martí, *pater patria* de la Revolución cubana desde sus inicios y que, a la par del Che, es el héroe favorito de la iconografía cubana.” (2017: 63)

²¹ Sin embargo, considero que la “sombra” está afectada por lo que Derrida denominó el “efecto visera” (2003, 17), pues esconde la apabullante mirada de Sandino: el espectador siente su aplastante mirada encima, pero no puede verle a los ojos; su penetrante pero esquiva presencia es la del Gran Otro: obliga al espectador a asumirse en deuda, bajando los ojos y guardando silencio... lo despoja de agencia, lo paraliza.

²² Como ya se señaló, durante el gobierno revolucionario la imagen de Sandino fue omnipresente. Contribuyó a ello sin duda la intensa labor de muralistas y cartelistas, nicaragüenses y extranjeros, documentada por David Kunzle y Bujard y Wirperm, respectivamente. Ver también Craven (2002) y Wellinga (1994).

Esa reivindicación “desde las -nuevas- catacumbas” no se limitó a cuestionar las acciones iconoclastas de los gobiernos (neo)liberales, nacional y municipal, sino que también puso en cuestión el uso instrumental de la imagen de Sandino por parte de un sandinismo que había sufrido tanto una derrota electoral como una debacle ética. Como es conocido, esta última resultó de situaciones relacionadas con el desarrollo de la lucha armada sandinista -de manera destacada, por la implantación inequitativa del Servicio Militar Patriótico- frente a la oficialmente denominada “contra”, como con la llamada “piñata sandinista” que siguió a la derrota electoral del FSLN en 1989. En palabras del mismo Ernesto Cardenal: “La derrota electoral había sido una victoria moral para la revolución. Pero fue la ‘Piñata’ lo que acabó con ella, haciendo que la revolución dejara de ser revolución.”²³ (2003, p. 595)

La disputa “posrevolucionaria” por la imagen de Sandino fue, entonces, doble: por un lado, dentro del sandinismo, que pronto se dividió en dos tendencias, las cuales buscaron apropiarse del símbolo para, según el caso, reivindicar la continuidad “revolucionaria” o para legitimar su “renovación”; por otro lado, con el (neo)liberalismo, que no solamente destruyó los murales y la iconografía dedicada al héroe, sino que recurrió nuevamente a la estrategia iniciada por Somoza, de descalificar la memoria de Sandino (es decir, de “matar” simbólicamente a Sandino), presentándolo -a él y a sus “hijos” e “hijas” putativos- como un cruel e inescrupuloso bandido que inspiró la destrucción del país en nombre de la revolución y el antiimperialismo. En este último caso, es significativa la publicación de una nueva edición del libelo antisandino firmado por Somoza, *El verdadero Sandino o el calvario de las Segovias* (1936, p. 2007).

En ese marco, surgieron distintas propuestas desde el ámbito del emergente arte contemporáneo, las cuales se proponen, de una manera renovada y no exenta de irreverencia, reivindicar la “verdadera” imagen histórica de Sandino como héroe nacional. Un rasgo común a estas propuestas es que -tal como lo hiciera Cardenal con “la sombra”- cuestionan que el “general de hombres libres” haya perdido autoridad histórica y potencial utópico. Al contrario, en estas intervenciones el espectro de Sandino aparece, sino como una luz en la noche oscura de la posrevolución, al menos como un referente cultural necesario para resistir tanto al embate conservador y (neo)liberal, como a la ruina moral y política del sandinismo. En lo que sigue, me ocuparé de las intervenciones artísticas realizadas por Raúl Quintanilla, destacado artista y activista cultural nicaragüense.

Raúl Quintanilla: Retorno de la “imagen pobre”

... tenemos la seguridad de que la Revolución sigue viva. Aunque perdimos una elección, jamás perderemos la dignidad que adquirimos al altísimo precio de más de cincuenta mil muertos hasta julio de 1979, y otro tanto durante la guerra contrarrevolucionaria.

Raúl Quintanilla, *Un diálogo suspendido:
La revolución y las artes visuales en Nicaragua*

²³ Giulio Gerardi, teólogo italiano marxista cercano a la revolución, habría escrito respecto a la “piñata”: “Fue un choque para quienes habíamos visto al Frente Sandinista como una vanguardia no sólo política sino ética, legitimada por el sacrificio de tantos héroes y mártires; por el sacrificio y la trayectoria de aquellos mismos dirigentes que ahora aparecían como corruptos.”(citado por Cardenal, 2003: 596)

El activista pro-sandinista más significativo del periodo posrevolucionario es posiblemente Raúl Quintanilla Armijo (Managua, 1954, vive y trabaja en Nicaragua), artista y gestor cultural que participó en primera línea en la renovación de la plástica de su país durante la revolución de los años 80s, cuando se desempeñó como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y como director del Museo de Arte Contemporáneo “Julio Cortázar”²⁴. Un rasgo transversal a la extensa trayectoria que ha desarrollado es su posición confrontativa, que apunta siempre a un enemigo, al cual construye y “cosecha”, en cada una de las coyunturas y escenarios en los que actúa. En sus propias palabras: “Hay que olvidar tanta fraternidad, por ejemplo si nosotros no tuviéramos enemigos nuestra revista [se refiere a *Artefacto*] no tendría sentido. ¿Escribir para qué? ¿Para nuestros amigos? Es importante tener un enemigo, cosecharlo.” (Quintanilla, *Artefacto*, 2002). Así, tras la derrota electoral del FSLN, Quintanilla se declaró enemigo del nuevo gobierno y sintetizó su programa de oposición en estas palabras: “Es necesario reforzar la lucha en contra de las políticas oficiales dirigidas a suprimir la memoria.” (2017, p. 18)²⁵ Preservar la memoria de la lucha popular y la revolución implicaba, sin duda, mantener viva la imagen de Sandino, prolongar la fantasmagoría del ‘espectro más famoso de Nicaragua’”.

En congruencia con la manera en que concibe su labor artística y cultural, el estilo de escritura de Quintanilla -tanto como sus intervenciones artísticas- no es académico, sino fundamentalmente político, tomando como escenario de combate el campo cultural: pese a ser un artista “consagrado” en el contexto de Nicaragua y de Centroamérica, su prosa ha sido siempre la de un “hereje”, que una y otra vez toma posición y fustiga -casi siempre con ironía e irreverencia- al *establishment* cultural posrevolucionario. Quintanilla ataca a sus enemigos con prosa subversiva desde la autoridad que le concede su capital cultural acumulado; hace “gran política” con su obra artística, su gestión y su labor editorial; pero escribe en el ámbito de la “meso política”, realizando intervenciones dentro del campo artístico cultural, más que dentro del campo político como tal, aunque siempre apuntando al lugar o el vínculo entre arte y política.²⁶

²⁴ La relación entre revolución y artes visuales es tratada por Quintanilla en su texto “Un diálogo suspendido: La revolución y las artes visuales en Nicaragua” (en Quintanilla, 2018; también incluido en Kunzle, 2017). Sobre el cambio de gobierno ocurrido en 1990, señala: “En febrero de 1990 ocurrió algo inesperado. El gobierno de Estados Unidos sorprendió al mundo -y a sí mismo- al ganar las elecciones en Nicaragua. Y el pueblo de Nicaragua dejó de lado su visión ‘utópica’. No era la primera vez que ocurría algo semejante. A mediados del siglo XIX, un filibustero llamado William Walker se instaló como presidente por la vía de las armas. Asimismo, desde 1934 hasta 1979, Estados Unidos gobernó Nicaragua por medio de la dictadura de los Somoza. Con el triunfo revolucionario el pueblo nicaragüense recuperó su dignidad y soberanía nacional.” (2017, 18)

²⁵ Quintanilla describe de manera sintética los cambios en el campo cultural operados desde 1990, condenando las acciones del gobierno, reclamando al FSLN por el abandono de la cultura y celebrando el surgimiento de grupos alternativos, entre los que se encuentra *Artefacto*, creado por él mismo. “Al interior de esos grupos, hemos empezado a analizar nuestro dilema. Hemos evaluado con franqueza las políticas culturales de la Revolución, sus aciertos y sus errores, así como el aparente abandono del sector cultural por parte del FSLN después de la derrota electoral. El propio partido atraviesa por una importante (y muy necesaria) crisis de identidad. Además, enfrentamos la virtual ausencia de la solidaridad internacional en el campo cultural./Sin embargo, tenemos la seguridad de que la Revolución sigue viva. Aunque perdimos una elección, jamás perderemos la dignidad que adquirimos al altísimo precio de más de cincuenta mil muertos hasta julio de 1979, y otro tanto durante la guerra contrarrevolucionaria. Como ha dicho Ernesto Cardenal: “El nuevo gobierno puede quitar las imágenes de Sandino de las paredes, de los muros y los postes, pero jamás del corazón del pueblo. Porque Sandino vive.” (2017: 19-20)

²⁶ Como señala la presentación de la antología de textos de Quintanilla publicada por Teor/ética: “la escritura como su vehículo crítico preferido: una escritura insolente, corrosiva, que no hace concesiones, la cual ha logrado perturbar el sueño de artistas, escritores, políticos y gestores culturales del circuito del arte establecido. Su apuesta ha sido siempre por un arte y un pensamiento independiente.” Sobre la trayectoria y la obra de Raúl Quintanilla, consultar la antología de sus textos, *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la Revolución al Neoliberalismo* (San José: Teor/ética, 2018), así como el catálogo de la exposición conjunta entre Quintanilla y el colectivo Mácula, *No tiene nombre / Unspeakable* (San José: MADC, 2019).

A lo largo de su extensa carrera artística, en plena vigencia hasta la actualidad, este arquitecto de formación ha trabajado de manera recurrente y siempre confrontativa sobre la imagen de Sandino, la cual asume como el símbolo político y cultural más importante de Nicaragua, en una línea de posicionamiento similar a la de Cardenal. En términos plásticos, el poeta retoma las pintas populares de Sandino como inspiración para reivindicar la autoridad moral de Sandino mediante un recurso a lo sublime que se plasma en la construcción y emplazamiento central de su monumental escultura. Por su parte, Quintanilla también retoma la gráfica popular pero lo hace sin acudir a la monumentalidad, manteniéndose fiel a un formato y canales de circulación mucho más modestos, propios de las “imágenes pobres” y la escritura “desde las catacumbas”, con el propósito de denunciar los ataques que se dirigen contra la figura del héroe desde diferentes flancos. Veamos.

Blanco Central

Una de las acciones “posrevolucionarias” de Quintanilla se plasma en el diseño de la portada de la revista contracultural *Artefacto* (1995) que él mismo dirigió y editó entre 1992 y 2002²⁷. La intervención se realiza sobre una fotocopia en blanco y negro de uno de los billetes con la imagen de Sandino que -no sin hipocresía- había puesto en circulación el gobierno de la UNO en 1995. A diferencia del billete original, emitido por el Banco Central de Nicaragua, la versión intervenida muestra la icónica figura del busto del héroe, al que presenta silenciado (tiene la boca cosida), mientras la leyenda “Banco Central” ha sido cambiada a “Blanco Central”, denunciando así los ataques que el gobierno dirigía a la memoria de Sandino²⁸. El artista interviene también la roseta central del billete, haciendo emerger lo que parece ser una apenas sugerida figura diabólica que, podríamos suponer, no sería otra que la del propio Sandino, según el discurso oficial.

Estas son, como muchas de las intervenciones populares y anónimas que ocurren sobre los billetes en todas partes del mundo, de gran sencillez plástica y verbal, así como de evidente talante carnavalesco. Sin embargo, las supresiones y trazos añadidos responden a una intención densamente conceptual y sin duda transmiten un mensaje político, ironizando el intento del gobierno de Violeta Barrios de camuflar los esfuerzos de su propio gobierno por provocar la caída en desgracia de Sandino como figura heroica revolucionaria o, al menos neutralizar su potencial revolucionario. En relación con esto último, no parece

²⁷ Según Tamara Díaz Bringas, “Su fecha de partida, 1992, sugiere que [*Artefacto*] nació bajo el signo de la contestación política. Frente a las (casi siempre) inocuas celebraciones del “V Centenario del Descubrimiento de América”, *Artefacto* respondería con la editorial ‘De los 500 años ¡no me digas nada!’ y un gesto de furibunda crítica colonial que ha sido uno de los frentes más activos de la revista, así como de la producción artística de Quintanilla. Pero *Artefacto* surgió también en la impugnación de hechos locales como los que llevaron a un grupo de artistas, intelectuales y académicos de varios países a firmar en abril de 1992 una carta abierta –que sería publicada en el primer número de la revista- dirigida a Violeta Chamorro, Presidenta de Nicaragua, en protesta por la quema, en la ciudad de León, de libros de Gioconda Belli, Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, y por el borrado en Managua, por órdenes del alcalde Arnoldo Alemán, de los murales que celebraban logros del pueblo nicaragüense como la victoria contra Somoza y la campaña de alfabetización, entre otros.” (Díaz, en *arara* – No.8, 2010, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_8/diazbringasEs.pdf). Por su parte, Miguel López señala: “*Artefacto*, editada por Quintanilla, ofreció una crítica mordaz y antagonista, reivindicando el campo cultural como un lugar de conflicto político en medio de la llamada ‘paz democrática’” (en Quintanilla, 2019, 13). “*Artefacto* había nacido, entre 1989 y 1990, como un colectivo de producción, agitación y discusión colectiva, fundado originalmente por Quintanilla, Juan José Robles, Patricia Belli y Juan Rivas. En 1992 el proyecto se transformó en revista” (Ibid, 13, n2) Extrañamente, ni López ni Díaz mencionan la importancia de Sandino en las acciones y publicaciones de *Artefacto* (aunque Díaz menciona a Rubén Darío).

²⁸ Se trata de un billete de 20 Córdobas, emitido en 1995 con la efigie de Sandino y citando uno de sus pensamientos.

inocente que el billete presente a Sandino como un abanderado de la unidad nacional en abstracto, como se desprende de la descontextualizada y descafeinada frase suya que se cita al pie de la efigie: "Mientras Nicaragua tenga hijos que la amen, Nicaragua será libre". La intención real del gobierno, sin embargo, podría estar sugerida en el uso del color rojo en la impresión de la efigie, cromática que podría contener una suerte de mensaje subliminal para asociar la imagen de Sandino con la sangre.²⁹

De esa manera, si durante el gobierno revolucionario la inclusión de la imagen de Sandino en el dinero lo convierte en símbolo de la Nueva Nicaragua de circulación universal, incluso entre sus detractores, pues está en todas partes -incluidos los bolsillos y monederos de cada nicaraguense- y media en los intercambios económicos, durante el gobierno de la UNO esa inclusión se hace con intención antirrevolucionaria. Pese a que -retomando los medios propios de la etapa "insurgente"- Quintanilla trabaja una "imagen pobre", la fuerza de su denuncia de la destitución simbólica del héroe se debe a que lo hace interviniendo a contrapelo el uso instrumental e hipócrita por parte del gobierno, produciendo una suerte de "imagen dialéctica" que cuestiona la domesticación del Sandino y devuelve el poder subversivo a su espectro.



Figura 5: Blanco Central. Fuente: Desconocida

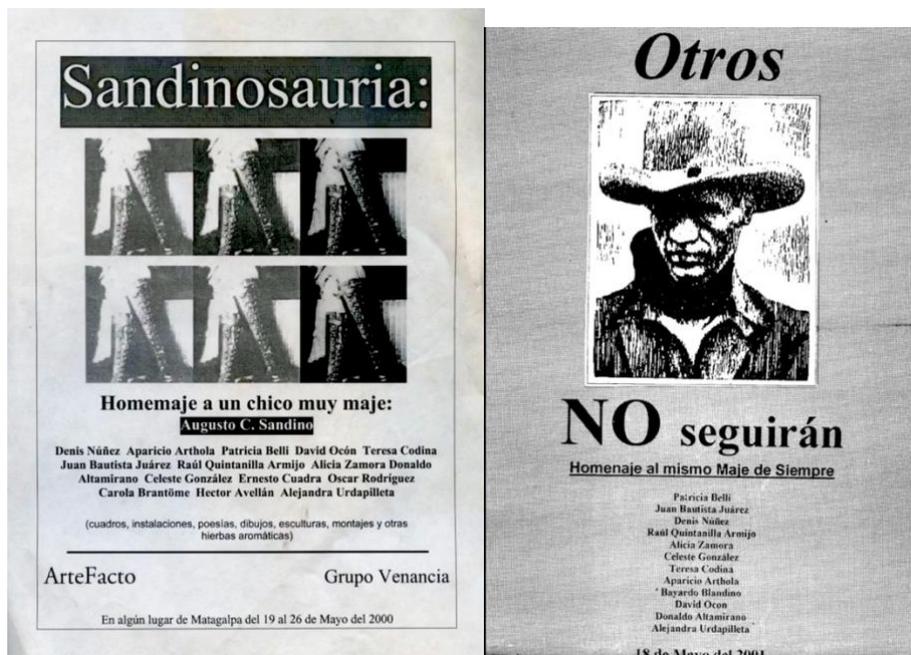


Figura 6: Sandinosauria / Otros NO seguirán. Fuente: Desconocida

²⁹ la simbología del rojo como índice de la crueldad atribuida a Sandino se utiliza en las portadas de las dos ediciones del libro de Somoza contra Sandino.

Sandinosauria / Otro NO seguirán

En el año 2000, Quintanilla y la revista *Artefacto* organizaron la exposición colectiva *Sandinosauria*, subtitulada “un homenaje a un chico muy maje”, el cual es simbolizado en el afiche no por su sombrero, sino por sus también icónicas botas de caña alta. El nombre de la muestra -que juega con las palabras Sandino y Dinosaurio, fusionándolas- parece aludir a la actitud retrógrada de algunos seguidores de Sandino, crítica que podría también interpretarse como un llamado a “renovar” el sandinismo *so pena* de caer en la obsolescencia³⁰. El siguiente año, 2001, se realizó una nueva exposición homenaje a Sandino (“el mae de siempre”, esta vez representado por su torso, vestido con su emblemático sombrero), nombrada con uno de los eslóganes más conocidos del mismo Sandino (“Otros nos seguirán”) intervenido de manera sutil, pero cambiando totalmente el sentido de la frase: “Otros NO seguirán”. Así, la exposición reivindicaba la memoria de Sandino en un momento en que su vigencia política parecía puesta en cuestión, incluso por muchos de sus anteriores simpatizantes.



³⁰ En 1995 el sandinismo sufrió un cisma y emergió el Movimiento Renovador Sandinista (MRS), con el fin de participar en las elecciones presidenciales de 1998, designado como candidato a Sergio Ramírez (vicepresidente durante la década que gobernó el FSLN a la cabeza de Ortega). El MRS, que apostó por la democracia y se reivindicó como el “verdadero” heredero de Sandino, asumió como logo la imagen del sombrero evocador del héroe, cuya copa fue modelada a la manera de un volcán, apelando a una conocida metáfora que asemeja a la revolución con una erupción volcánica. En mayo de 2021, el MRS cambió su nombre a Unión Democrática Renovadora (UNAMOS), mutando también su emblema ¿Ha perdido el sombrero de Sandino su aura y su poder de “rostridad”? La metáfora del volcán reapareció en 2018, cuando estalló la “insurrección cívica”, como lo dejó plasmado un poema de la escritora nicaragüense Gioconda Belli; desde entonces, ha sido apropiada por el movimiento feminista, que tiene en las “volcánicas” a una de sus organizaciones más combativas.

Di No / Matando hormigas

Otra obra de Quintanilla relacionada con Sandino, es el video (36 segundos) titulado “di NO” (fechado en 2004). Nótese que, recurriendo una vez más a un juego de palabras, ese imperativo negativo se compone con las dos sílabas finales extraídas del apellido del héroe (San*DiNo*), insinuando que es el propio Sandino el que pide a los nicaragüenses decir No. En este video, Sandino es representado por el contorno apenas insinuado de su emblemático sombrero, trazado sobre el piso de lo que parece ser una cocina doméstica, con un material pastoso casi transparente, al parecer azucarado, que atrae a las hormigas. Los insectos devoran ansiosa y simbólicamente a Sandino y destacan con su frenético movimiento -llevado al paroxismo por el brusco desplazamiento de la cámara- la figura del sombrero, otorgando visibilidad a la figura sugerida por el trazo casi transparente), que vienen y van, sin que pueda saberse de dónde vienen y adónde van.

Las hormigas, que forman una masa que vagamente dibuja el contorno del sombrero, parecen representar a los seguidores del héroe que se sienten atraídos por Sandino como a un “caramelo” al cual ansiosamente devoran. Esta acción caníbal es enfatizada tanto por una banda sonora que deja escuchar en *off* una suerte de estridente ahogo que produce angustia, como por una luz color rosa intermitente, de factura teatral, que refleja en el piso provocando un efecto difuminante que opaca la imagen del sombrero que está siendo fagocitado, aunque sin borrarla del todo. Tanto el sonido como la luz aturden, embotan, marean al espectador que siente repulsión por la escena que presencia y recibe el mensaje en la forma de texto que emerge desde el fondo: “di NO”. La imagen borrosa de un reloj en el fondo de la escena parece advertir al espectador que el tiempo se acaba, tanto para él como para Sandino, si es que no actúa y dice No.

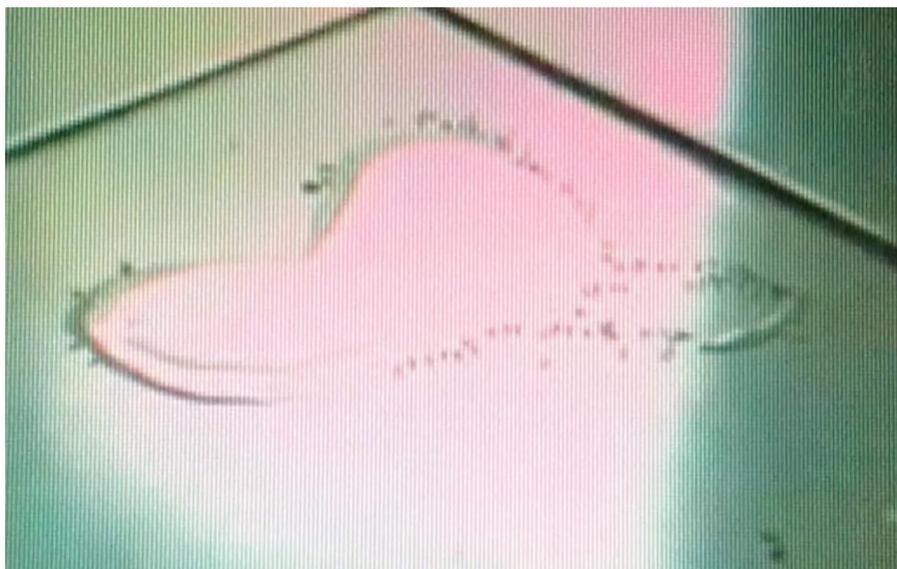
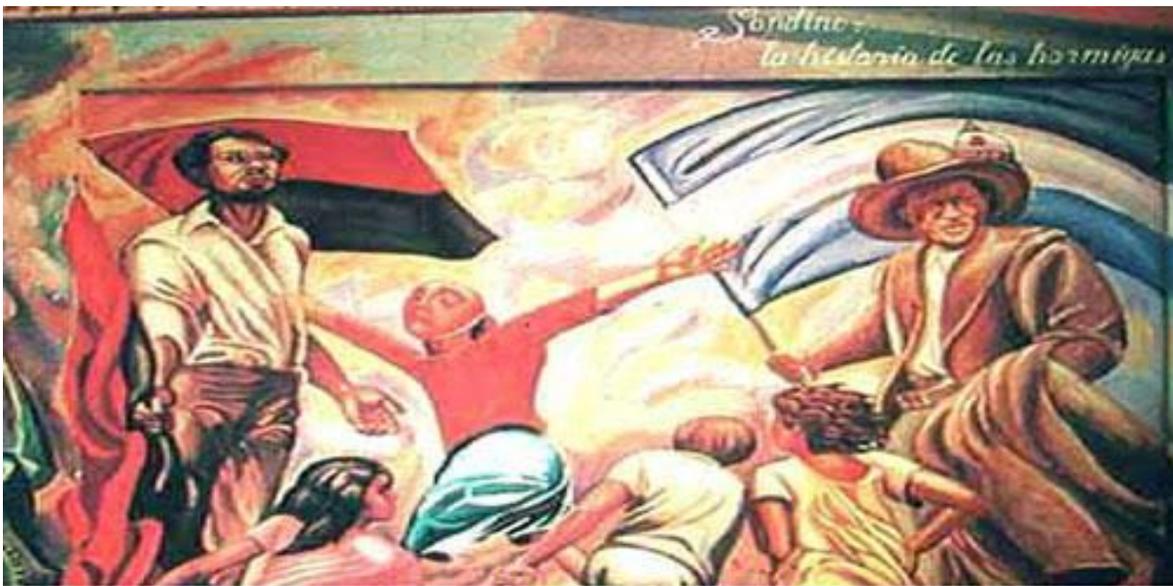


Figura 8: La Historia de las Hormigas



Mural 'Sandino: La Historia de las Hormigas' en la Iglesia de Santa María de los Ángeles, Managua. Sergio Michilini y ENAPUM-DAS

El recurso a las hormigas como metáfora del pueblo sandinista por parte de Quintanilla podría estar inspirado en una frase del mismo Sandino, que a su vez inspiró uno de los murales de la revolución (ver figura 8). Según el historiador del arte David Kuzle (2017, p. 133, n103), el título del mural hace referencia a un dicho de Sandino afirmando que después de su muerte, las hormigas (el pueblo) dejarían la tierra para celebrar [con él] su victoria póstuma³¹. Otro posible intertexto de “di NO” es el cuento de un autor que fue muy influyente entre los revolucionarios nicaragüenses, Julio Cortázar, “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, incluido en su célebre libro *Historias de famas y cronopios*. De ser el caso, Quintanilla estaría proponiendo una equiparación entre Roma (la imponente y monumental ciudad devenida en ruinas) y Sandino (en sí mismo un monumento), ambos amenazados por las hormigas a las cuales, para salvar ambos patrimonios, habría que -metafóricamente- matar.

Otra posible asociación de Di No, en este caso del título de la obra, podría estar relacionada con otro escritor que también devino fundamental en el panteón revolucionario, Rubén Darío. Esta asociación puede aventurarse a partir de otra intervención gráfica, en la que Quintanilla fusiona los retratos de cuerpo entero de Rubén Darío y Sandino, mientras en el fondo se lee la frase “Matando hormigas”. Darío fue reivindicado por la revolución sandinista como un prócer revolucionario y antecedente antiimperialista de Sandino a partir de algunos de sus poemas, en especial “A Roosevelt”, en el que destaca un verso de una sola sílaba: “No”. Cardenal ha subrayado que ese “no rotundo” de Darío es un rechazo a las ambiciones imperiales norteamericanas sobre Nicaragua; en el caso de Di No, el mensaje

³¹ Hubo una polémica en torno a la autoría de este mural, atribuido -erróneamente, según afirma el muralista Sergio Michilini- por algunos a Mauricio Governatori (<https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2023/08/08/maurizio-governatori-el-pintor-que-vino-a-nicaragua-a-sembrar-cizana-mentiras-y-desunion/>).

parece ser más ambiguo y, según nuestra interpretación, estaría dirigido sobre todo a quienes estarían “devorando” a Sandino³²³³.

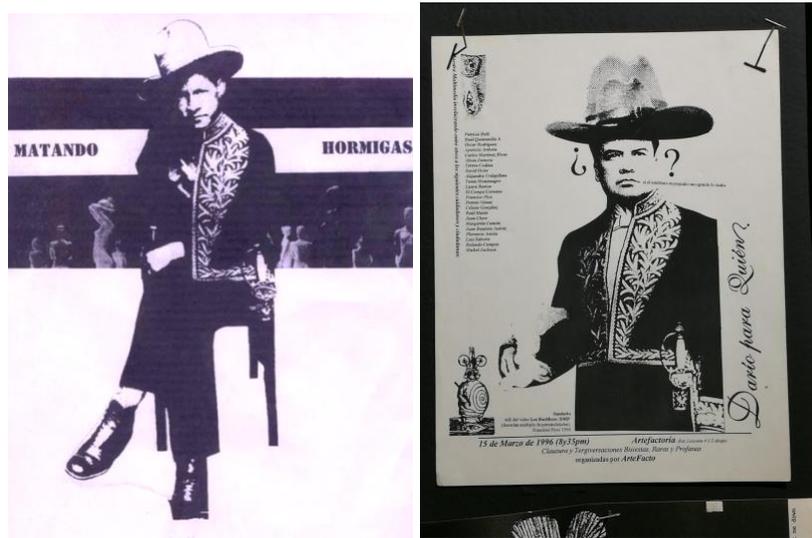


Figura 9: *Matando hormigas*. Fuente: Desconocida

Coda

...es preciso tejer, en la trama del presente,
los hilos de la tradición que estuvieron perdidos durante siglos

Michael Löwy, *Aviso de incendio*

Retomando las reflexiones de Michael Löwy cuando comenta a Walter Benjamin sobre la importancia que tiene tejer la trama de la tradición discontinua de los vencidos de la historia manteniendo viva la memoria de los ancestros y mártires, se puede concluir señalando que el conjunto de las acciones artísticas que desarrolla Quintanilla durante el periodo “posrevolucionario” (1990-2007) son parte de una batalla cultural que se libra desde las catacumbas del arte contemporáneo para cuestionar las acciones

³² Es el caso de los poemas “Los insectos”, “Carnaval”, “Del Chorro de la Fuente” y “La klepsidra”, así como de su prosa «Unión Centro-Americana», en los cuales -sin embargo- Darío destaca las virtudes de esos insectos. Sobre el “bestiario” de Rubén Darío, ver <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/cd40838b-764c-4433-adbd-df7fda449610/content> y <https://www.poeticous.com/dario/los-insectos?locale=es>.

³³ José Coronel Urtecho habría escrito que “la revolución de Nicaragua era la conjunción de Sandino y Darío, y que cada vez era más notable la identificación de los poetas y los guerrilleros...” (en Cardenal, 2003: 471). Según Cardenal, “Uno de los logros más importantes del Ministerio de Cultura fue el rescate del Darío revolucionario...la gesta de Sandino deviene de Darío; el rotundo “No” que Darío pronunció contra Roosevelt en aquel verso de dos letras, Sandino lo expresó en la acción y sin Darío no habría habido Sandino.” (ibíd, 471-472). Carlos Fonseca Amador, fundador del FSLN, habría calificado a Darío de “poeta nacional de la Nicaragua revolucionaria:” (Ibíd, 473). Ni Cardenal ni Fonseca se refieren al “escándalo” que se desató cuando Darío publicó su poema “Salutación al águila”, el cual fue interpretado por como una “claudicación del poeta ante la política imperialista”, acusación que el crítico dominicano Max Henríquez Ureña considera injusta (1978: 109-110).

restauradoras de los nuevos vencedores de la historia y, sobre todo, para mantener la memoria de la revolución y las luchas del pueblo nicaragüense.

El propósito principal del artista parece haber sido responder al imperativo de mantener viva la potencia utópica contenida en la imagen de Sandino, dando continuidad a la fantasmagoría revolucionaria del héroe de la Segovia. Ante la restauración (neo) liberal y la debacle sandinista, Quintanilla recurre a la construcción de “imágenes dialécticas” en formatos y soportes pobres, como una forma de denunciar el riesgo de silenciamiento o desaparición al que los políticos nicaragüenses de uno y otro bando -y quizás el mismo pueblo- pretenden someter a Sandino. El artista elabora “imágenes pobres” que interpelan al espectador para que tome conciencia de la gravedad de lo que está ocurriendo, dando por sentada la autoridad ética de Sandino (nombrada con cierta irreverencia y afecto), al cual presenta sin embargo no como una melancólica imagen superyoica -como la de Cardenal- sino más bien con frescura, humor y afecto como “un muchacho muy majé” al que hay que mantener siempre presente³⁴.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. “De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros”. En *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- ARELLANO, Jorge. *Guerrillero de Nuestra América*. Managua: Sociedad Bolivariana de Nicaragua, 2006.
- BADIOU, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 2003.
- BENJAMÍN, Walter. *Escritos políticos*. Madrid: Abada, 2012.
- BELLI, Gioconda. “De Rubén Darío a Ernesto Cardenal: la poesía nicaragüense, una hermosa anomalía”, Conferencia Spinoza, Instituto Cervantes, 2023, https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/belli.htm
- BUJARD, Otker, y Ulrich Wirper. *La revolución es un libro y un hombre nuevo. Los afiches políticos de Nicaragua Libre 1979-1990 y del Movimiento Solidaridad Internacional*. Managua: IHNCA-UCA, 2010.
- CABEZAS LACAYO, Omar. 1984. *La insurrección de las paredes: pintas y graffiti de Nicaragua* (introducción de Sergio Ramírez, textos de Omar Cabezas y Dora María Téllez). Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua.
- CARDENAL, Ernesto, *La revolución perdida*, Managua: Anamá, 2003.
- CRAVEN, David. *Art and Revolution in Latin America. 1910-1990*. New Haven y London: Yale University Press, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2012.

³⁴ Recientemente (2022), Quintanilla ha publicado en sus redes sociales una serie de imágenes de Sandino realizadas con distintas técnicas (retratos al óleo, acuarelas, dibujos, modelados en plastilina, etc.), entre las cuales predominan imágenes que podríamos considerar grotescas, algunas de las cuales recuerdan los impactantes retratos realizados por el pintor inglés Bacon. Lamentablemente, no existe mayor información sobre la autoría y el contexto de creación y publicación de estas imágenes, aunque en términos generales parece tratarse de “retratos” creados en el contexto de la crisis política de 2018.

- DIAZ, Tamara. “Tácticas de intervención en la esfera pública”, *arara*, No. 8, 2010.
- DIAZ, Tamara. “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”, *Atlántica Internacional*, No. 31, 2002, pp. 41-73, <https://textoserrantes.wordpress.com/2002/01/25/arte-en-centroamerica-la-mirada-critica/>
- DIAZ, Tamara. “Murales de Octubre”, 2005, <https://textoserrantes.wordpress.com/2005/10/21/murales-de-octubre/>
- FONSECA, Carlos. *Obra fundamental*. Managua: Aldilá, 2006.
- FONSECA, Carlos. *Sandino. Guerrillero Proletario*. México: Bitácora Marxista-Leninista, 2014 [1972].
- GIRARDI, Giulio. *Sandinismo, marxismo, cristianismo en la nueva Nicaragua*. Managua: Centro Ecuménico Antonio Valdivieso/México: Ediciones Nuevomar, 1986.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*, México: F.C.E., 1978.
- Instituto Nicaragüense de Cultura, *Iconografía básica de Sandino*, Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 2017.
- KUNZLE, David. *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*. Berkeley: California University Press, 1995.
- KUNZLE, David. *Los murales de la Nicaragua Revolucionaria, 1979-1992*. Managua: IHNCA, 2017.
- LACAZE, Catherine. “El FSLN y la ‘iconización’ de Sandino”. *Caravelle* 98, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- QUINTANILLA ARMIJO, Raúl, *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la Revolución al Neoliberalismo*, San José: Teor/ética, 2018.
- QUINTANILLA ARMIJO, Raúl + Mácula / SBB, *No tiene nombre / Unspeakable*, San José: MADC, 2019.
- QUINTANILLA ARMIJO, Raúl, “Un diálogo suspendido: La Revolución y las artes visuales en Nicaragua”, en Kunzle, David. *Los murales de la Nicaragua Revolucionaria, 1979-1992*. Managua: IHNCA, 2017.
- RUSHDIE, Salman. *La sonrisa del jaguar*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- SANDINO, Augusto César. *El pensamiento vivo de Sandino*. Compilado por Sergio Ramírez. San José: CSUCA, 1977.
- SELSER, Gregorio. *El pequeño ejército loco*. México: Bruguera, 1980.
- SELSER, Gregorio. *Sandino, general de hombres libres*. Managua: Aldilá, 2004.
- SHEESLEY, Joel C.. *Sandino in the Streets* (Prólogo de Ernesto Cardenal; Introducción de Jack W. Hopkins). Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- SOMOZA G., Anastasio, *El verdadero Sandino o el calvario de la Segovia*. Managua: Amerrisque, 2007.
- STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.
- VILLENA, Sergio. “Espectros de Sandino en la política nicaragüense (una interrogación)”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 34, 2016

VILLENA, Sergio. “Rostros vivos bajo un sombrero. Espectros de Sandino en el arte contemporáneo centroamericano”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Volume 46, Issue 3, 2021.

WELLINGA, Klaas. *Entre la poesía y la pared. Política cultural sandinista, 1979-1990*. Amsterdam/San José: Thela Publishers-FLACSO, 1994.