

Madre armada y niño. Representación de la Mujer Nueva en los murales de la Revolución Sandinista en Nicaragua*

Penélope Plaza Azuaje

En 1980, a un año del triunfo de la Revolución en Nicaragua, Tomás Borge — fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional — FSLN — declaró en su discurso “¿Qué es un Sandinista?”, que él o ella es ante todo, una persona que se esfuerza por ser éticamente superior con su constante preocupación por el prójimo y “que hace todo lo posible para abandonar el egoísmo, la aversión al trabajo, y actitudes autoritarias”. El tema de la auto transformación, la “Nueva Persona”, esencial para la renovación de la sociedad, formaba parte crucial de la ideología del FSLN. Esta “Persona Nueva” es sinónimo del “Hombre Nuevo”. Este artículo se enfocará en cómo la “Mujer Nueva” emerge en las artes visuales revolucionarias de la Nicaragua Sandinista, específicamente en los murales pintados a lo largo de todo el país contribuyendo a crear el nuevo paisaje revolucionario.

Las mujeres nicaragüenses fueron miembros clave del ejército revolucionario. Lucharon en el frente de batalla, fueron líderes de unidades y hacia finales de los años setenta, conformaban el treinta por ciento del ejército Sandinista. Una imagen en particular, una fotografía tomada en Matagalpa en 1984 por el fotógrafo nicaragüense Orlando Valenzuela a una combatiente Sandinista titulada “Miliciana de Waswalito” o “Madre armada y niño” (Figura 1) llegó a ser conocida internacionalmente. Esta imagen se convirtió en un ícono internacional de la Mujer Nueva de la revolución, como proclamaban grupos feministas nicaragüenses.

A pesar de que el Manifiesto del Partido Sandinista declaraba la igualdad de género, el rol de la mujer en la nueva sociedad revolucionaria representado en la mayoría de los murales respondía a los roles arquetipales de la maternidad y feminidad. Las ideas revolucionarias en la política no necesariamente se expresan a través de ideas revolucionarias en el arte y esto es especialmente cierto con respecto a los derechos de la mujer. La figura de la madre armada con niño o la mujer combatiente tal y como se muestra en la fotografía de Valenzuela y como evidenciará el análisis, fue característico de los murales comisionados por AMNLAE (Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza”) pero esta “Mujer Nueva” no se construirá como una entidad monolítica.

En el análisis de esta representación de la “Mujer Nueva” en los murales en Nicaragua será esencial el apoyo bibliográfico en el catálogo de David Kunzle “*The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*”, el único en documentar los murales producidos en Nicaragua a partir de la revolución sandinista, así como la narrativa de la historia del arte desde el punto de vista feminista de las obras

* Cómo citar este artículo: Plaza, A., P. (2010). Madre armada y niño. Representación de la mujer nueva en los murales de la Revolución Sandinista en Nicaragua. En: *Apuntes* 23 (1): 8-19.



*Miliciana de Waswalito
Matagalpa.
Fotografía:
Orlando
Valenzuela, 1982.*

Madre armada y niño. Representación de la Mujer Nueva en los murales de la Revolución Sandinista en Nicaragua

Armed Mother and Child. The Depiction of the New Woman in Revolutionary Nicaragua

Murals

Mãe e criança armadas. A descrição da mulher nova em pinturas murais revolucionárias de Nicarágua

Penélope Plaza Azuaje

pplaza@usb.ve

Universidad Simón Bolívar

Arquitecta egresada de la Universidad Simón Bolívar (1997). Desde 1998 hasta 2000 trabajó como arquitecto para la firma Larrañaga/Obadía Arquitectos Asociados. Fue profesora invitada de la Carrera de Arquitectura de la Universidad Simón Bolívar en septiembre de 2000. En 2004 recibe una beca de la Shell Centenary Scholarship Fund para estudiar en la Universidad de Cambridge en Reino Unido. Allí obtiene el título de MPhil en Estudios Latinoamericanos, mención Cine y Artes Visuales y Tópicos de Historia Intelectual (Pensando la Ciudad Latinoamericana). Formó parte del comité editorial de Scroope, publicación anual de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cambridge. De 2005 a 2008 se desempeñó como Coordinadora de Artes para el British Council, Sección Cultural de la Embajada Británica en Venezuela. Actualmente es Profesora Asistente de la Sección de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura del Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Simón Bolívar. Autora del artículo: "La construcción de una nación bajo El Nuevo Ideal Nacional: obras públicas, ideología y representación durante la dictadura de Pérez Jiménez, 1952-1958" en Memorias de la Semana Internacional de Investigación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, octubre 2008.

Resumen

La auto transformación para la renovación de la sociedad es un concepto esencial planteado por todas las revoluciones del siglo XX d.C., materializada en la figura del "Hombre Nuevo", quien dará forma a la nueva sociedad revolucionaria del futuro. Este concepto formaba parte crucial de la ideología del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Este artículo se enfocará en analizar cómo emerge la "Mujer Nueva" en las artes visuales revolucionarias de la Nicaragua Sandinista, específicamente en el arte público mural, contribuyendo a crear el nuevo paisaje revolucionario a lo largo de todo el país. Una imagen en particular, una fotografía tomada en Matagalpa en 1984 por el fotógrafo nicaragüense Orlando Valenzuela a una guerrillera Sandinista titulada "Miliciana de Waswalito" o "Madre armada y niño" llegó a ser conocida internacionalmente. Esta imagen se convirtió en un ícono internacional de la "Mujer Nueva" de la revolución y aparecerá como motivo recurrente y de manera casi exclusiva en los murales comisionados por AMNLAE (Asociación de Mujeres Nicaragüenses "Luisa Amanda Espinoza") cuando en la mayoría de los murales oficiales la representación de Mujer Nueva parece responder a los roles arquetipales de la maternidad y feminidad.

Palabras claves: artes visuales, muralismo, Nicaragua, Sandinismo.

Descriptor: pintura mural, mujeres en el arte, arte y sociedad.

Abstract

The theme of self-transformation as part of a renewal of society was the essence of all 20th century revolutions, embodied in the figure on the 'New Man' that will bring about the new revolutionary society of the future. This concept was a crucial part of the ideology of the FSLN. This paper will concentrate on how the *New Woman* emerged in revolutionary Nicaragua visual arts, specifically in murals executed across the country contributing to create the new revolutionary landscape. One image in particular, a photograph taken by Nicaraguan photographer Orlando Valenzuela of a Sandinista female combatant titled "Miliciana de Waswalito" or "Armed mother and Child" became worldwide known. This image became an international icon of the *New Woman* of the revolution and will appear as a recurrent motive and almost exclusively in the murals commissioned by AMNLAE (Asociación de Mujeres Nicaragüenses "Luisa Amanda Espinoza") when in the most important murals commissioned by the government the depiction of the New Woman embodied the archetypes of motherhood and femininity.

Key words: Visual Arts, Muralism, Nicaragua, Sandinismo.

Key Words Plus: Mural Painting and Decoration, Art and Society.

Resumo

A autotransformação para a renovação da sociedade é um conceito essencial apresentado por todas as revoluções do século XX, personificada na figura do "Homem Novo" quem dará forma à sociedade revolucionária nova do futuro. Este conceito era uma parte crucial da ideologia do F.S.L.N. (Frente Sandinista de Libertação Nacional). Este artigo se enfocará em como a "Mulher Nova" emerge nas artes visuais revolucionárias da Nicarágua Sandinista, especificamente na arte pública mural, contribuindo à criação da nova paisagem revolucionária ao longo do país. Uma imagem em particular, uma fotografia tomada pelo fotógrafo Orlando Valenzuela de Nicarágua de uma guerrilheira Sandinista intitulada "Miliciana de Waswalito" ou "Mãe armada e criança" tornou-se conhecida no mundo inteiro. Esta imagem transformou-se um ícone internacional da "Mulher Nova" da revolução e aparecerá como um motivo recorrente e quase exclusivamente nos murais comissionados pela AMNLAE (Associação de Mulheres Nicaragüenses "Luisa Amanda Espinosa") quando na maioria dos murais oficiais a representação de Mulher Nova parece responder aos arquétipos da maternidade e da feminidade.

Palavras chave: artes visuais, muralismo, Nicarágua, Sandinismo.

Palabras chave descritor: Mural, mulheres na arte, arte e sociedade.

Artículo de reflexión

El artículo presentado es la representación e ideología en el arte y la arquitectura, ensayo de investigación realizado en la Universidad de Cambridge en el 2005 y continuado como investigadora independiente en la Universidad Simón Bolívar en 2009

Recepción: 26 de junio de 2009

Aceptación: 16 de febrero de 2010

* Los descriptores y key words plus están normalizados por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.

de Griselda Pollock y Linda Nochlin, en torno a la representación de la mujer en la era soviética, y las preconcepciones y obstáculos enfrentados por las mujeres dedicadas al oficio del arte, respectivamente.

Las “artes revolucionarias” de las precedentes revoluciones Soviética y Cubana se convirtieron en modelos de representación visual de los logros de la Revolución Sandinista, específicamente en la representación del Hombre Nuevo y la Mujer Nueva, quienes darían forma a la nueva sociedad utópica y revolucionaria del futuro.

1. Antecedentes: representación de la mujer en los posters revolucionarios de la unión soviética y cuba

La imagen más recurrente dentro del léxico del arte revolucionario soviético, manteniéndose como la iconografía estándar hasta 1930, era la del orgulloso trabajador como representación del proletariado victorioso (Bonnell, 1997). Los artistas Soviéticos no generaron una contraparte femenina hasta 1920. El problema para los artistas de la década de 1930 era que la tipificación iconográfica no representaba el presente sino las imágenes tal y como existirían en el futuro. Esto implicó un cambio radical en los modos de representación visual: las nuevas imágenes serían exclusivamente representaciones “verosímiles del futuro” (Bonnell, 1997:75).

La articulación de estos iconos respondía al desarrollo del Hombre Nuevo como personificación emblemática de los ideales políticos cuyo propósito era demostrar conductas y actitudes ejemplares, y articular nociones sobre la relación adecuada entre el ciudadano y el Estado. Como estrategia artística, este rol es tanto prescriptivo como profético, busca inspirar su emulación en el tiempo presente y revelar el perfeccionamiento de la humanidad en el futuro (Cullerne, 1993).

Existía una muy compleja relación entre las realidades políticas y las representaciones de género en la Rusia Soviética, ilustrada por la representación de la mujer campesina en los posters de los años treinta, bajo el régimen de Stalin (Bonnell, 1997). La mujer campesina podía aparecer en compañía de un hombre o mujer obreros pero nunca por sí sola. La mujer obrera aparecía siempre en relación servil respecto al hombre obrero, su apariencia externa replicaba la del hombre, robusta y fuerte, sólo distinguible



Figura 1:
Miliciana de Waswalito
Matagalpa.
Fotografía:
Orlando Valenzuela 1982.

por el uso de una falda, el peinado y el *kerchief* atado en la nuca. Ella deriva su poder y aura de su asociación con el hombre.

Stalin introdujo formalmente el Realismo Socialista como la estética oficial de la Unión Soviética en 1934. El Realismo Socialista además buscaba la glorificación de los héroes de la revolución y no permitía espacio para la experimentación ni estéticas vanguardistas. El Estalinismo no sólo puso fin al pluralismo y la experimentación vanguardista en el arte, reemplazó los residuos del temprano feminismo Bolchevique por conservadores valores familiares. A pesar de la gran proporción de mujeres trabajadoras y activistas, el Estalinismo las emplazaba a convertirse en “amas de casa-activistas” (Clark, 1997: 74-87).

El lenguaje visual estalinista apuntaba hacia la verosimilitud, no con la sociedad existente, sino con el mundo social de un futuro imaginado. Paradójicamente, la mujer del futuro se revierte en la mujer del pasado. Sólo en momentos de profunda crisis se le permite a la mujer cruzar los “límites” de la feminidad. En el Paraíso Soviético del futuro no habrá necesidad de que las mujeres porten armas o herramientas.

Los *posters* soviéticos influenciaron el arte político en la Cuba revolucionaria y ésta a su vez ejerció una gran influencia en el desarrollo de las artes visuales en Nicaragua luego del triunfo

de la Revolución. El período entre 1964 e inicio de 1970 en Cuba se consideró la “edad dorada del *poster*”. El *poster* de la Cuba revolucionaria experimentó con un amplio rango de lenguajes visuales: desde Arte Pop hasta el montaje Constructivista. Esta experimentación estética se vio favorecida por el rechazo de la doctrina Estalinista del Realismo Socialista por parte de líderes cubanos como el Che Guevara y Fidel Castro. Hacia 1975 se estableció una red nacional de Casas de Cultura, con la misión de que el pueblo tuviera contacto directo con el arte y diseminar la cultura con el propósito de elevar el nivel educativo de la población cubana.

Los *posters* cubanos eran producidos por artistas que trabajaban para una variedad de agencias gubernamentales como ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) y OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América). Las mujeres participaron ampliamente en la producción de *posters*. Aunque artistas como Eufemia Álvarez y Elena Serrano diseñaron un número considerable de *posters*, no se debe asumir que éstas necesariamente diseñaron *posters* representando el rol de la mujer en la revolución. Tal y como en los *posters* de la Unión Soviética de los años treinta, en *posters* como “¡Cumplimos!” de 1961 la mujer revolucionaria aparece acompañada de hombres revolucionarios, la única mujer en primer plano es sólo distinguible por su cabello largo.

2. Representación de la mujer en la pintura primitivista nicaragüense

El marco teórico para el arte Sandinista posterior a 1979 estuvo inspirado en la Revolución Cubana y en los hechos históricos ocurridos en Nicaragua entre 1960 y 1970. Algunos de estos eventos históricos ocurrieron en Solentiname en el Lago Nicaragua donde Ernesto Cardenal, sacerdote seguidor de la Teología de la Liberación¹ y poeta —sería Ministro de Cultura de 1979 a 1988—, estableció una comunidad religiosa en 1966. Cardenal tuvo la idea de crear dicha comunidad a través de conversaciones con su mentor Thomas Merton, con el compromiso de construir comunidades de base que tradujeran las lecturas de los evangelios en crítica social y cambio programático. En esta comunidad de cerca de mil campesinos, artesanos y pescadores pobres, Cardenal promovió un ambiente de igualdad radical y vida

comunal (Craven, 2002). Estos ideales religiosos estaban motivados por el “comunismo elemental” atribuido a Jesús y sus seguidores por la Teología de la Liberación.

La contribución más significativa de Ernesto Cardenal fue la relectura de los evangelios como precursores del Marxismo. El reinterpretó el tema bíblico del Juicio Final basándose en el concepto revolucionario de la Nueva Persona. Según su visión: “El Hijo del Hombre no volverá como individuo, como lo hizo la primera vez... El vendrá como una nueva sociedad, o como una nueva especie, la Nueva Persona” (Craven, 2002:125). Cardenal realizaba relecturas colectivas del Nuevo Testamento en Solentiname. De este diálogo colectivo emergió la idea de que el quehacer del arte, como la interpretación de textos clave, debía hacerse accesible a las clases populares de Nicaragua. De hecho, el pintor Roger Pérez de la Rocha fue invitado en 1968 a enseñar artes visuales a los trabajadores rurales, creando un gran interés en esta comunidad campesina. En pocos años, un gran número de familias en Solentiname formaban parte de una escuela de arte no-profesional y “espontáneo” que denominaron Pintura Primitivista (Craven, 2002). Este tipo de pintura fusionaba técnicas como la pintura al óleo con referencias estilísticas a las tradiciones culturales populares.

A partir de 1979 emergieron pintores Primitivistas profesionales a lo largo de toda Nicaragua. El nuevo Ministerio de Cultura dirigido por Ernesto Cardenal encargó una serie de murales públicos en parques y mercados. Primitivistas profesionales como Hilda Vogl de Matagalpa, Julie Aguirre de Managua, y Manuel García de Diriamba, produjeron el primer y más importante mural Primitivista en el Parque Velázquez en el Centro de Managua.

Los murales Primitivistas compartían las mismas características estilísticas que las pinturas en lienzo. Los cuadros Primitivistas usualmente representaban escenas de la vida diaria de los campesinos, y unos pocos interpretaban escenas bíblicas según la Teología de la Liberación (Craven, 2002) pero compartían tres características: la estructura pictórica consistía en figuras densamente entrelazadas sin el uso de la perspectiva en las relaciones espaciales, el uso de colores fuertes, y una disposición no jerárquica de las figuras en su relación entre ellas y de éstas con la naturaleza. Estas pinturas no representan una visión “realista” de la vida campesina, sino

1 La Teología de la Liberación surgió en América Latina en la década de los años sesenta. También llamada “Teología del Tercer Mundo”, basada en la creencia de que la misión de Cristo es liberar a los oprimidos enfatizaba un compromiso con la liberación social, política y económica.

una visión idealizada de un paraíso alcanzable. Es una representación nostálgica por un futuro utópico que el triunfo revolucionario finalmente ha hecho posible.

En este paraíso Primitivista, los héroes y la gente común son iguales, y esta igualdad revolucionaria se extiende al hombre y la mujer. Las mujeres son representadas tan activas como los hombres, sea como obreras, soldados o madres. Analizando la naturaleza de las relaciones de género en la pintura Primitivista, David Craven (2002:147) afirma que era difícil saber si la obra había sido pintada por un hombre o una mujer.

Esta igualdad de género retratada por la Pintura Primitivista contradice la tradicional inequidad hacia las mujeres en el arte, tal y como lo afirman historiadoras del arte feministas. Según Griselda Pollock (1988), el arte producido por mujeres es visto como testigo de una única cualidad derivada de su sexo —la feminidad— y como prueba del estatus inferior de las mujeres como artistas. La concepción de que el arte producido por mujeres se refiere exclusivamente a la feminidad, y que la feminidad produce arte mediocre es utilizada para confirmar la idea de que la creatividad es una característica exclusivamente masculina.

En las décadas de 1940 y 1950, las mujeres artistas confrontaban el prejuicio que determinaba que las mujeres no podían pintar. Profesores de arte —todos hombres— seguían las ideas del discípulo de Freud, Havelock Ellis, creyendo que “sólo los hombres tenían alas para el arte”. El más alto elogio que se le podía ofrecer a las estudiantes estaba contenido en la frase que aún persigue a muchas mujeres en el arte: “esta pintura es tan buena que nunca sabrías que la hizo una mujer” (Chadwick, 1990: 302). Si el arte producido por las mujeres —siguiendo las críticas de Nochlin y Pollock— ha sido consistentemente considerado como arte mediocre, ¿quiere esto decir que el “no-profesionalismo” de la Pintura Primitivista lo hace tan ideal para una mujer que le permite pintar tan bien como un hombre? La incapacidad de no poder distinguir si la Pintura Primitivista es obra de una mujer o un hombre únicamente refleja el hecho que tanto mujeres como hombres recibieron exactamente el mismo entrenamiento. Ambos eran igual de capaces de producir obras de arte de estilo y calidad similar.

Al observar en detalle el mural Primitivista en el Parque Velázquez, así como otros murales

ejecutados en diversos estilos por hombres y mujeres artistas, no se distinguen grandes diferencias técnicas o estilísticas. La diferencia radica en los temas representados, y específicamente en el retrato del rol de las mujeres en la nueva sociedad Nicaragüense.

Julie Aguirre, Hilda Vogl y Manuel García realizaron el mural Primitivista de Parque Velázquez en 1980 (Figura 2). El mural posee una suave continuidad, a pesar de haber sido pintado en tres secciones, con el nombre de cada artista escrito en su parte superior. La sección de la derecha, pintada por Hilda Vogl, muestra niños jugando beisbol, hombres en una pelea de toros, rodeados de una exuberante flora y fauna; las mujeres se muestran de pie frente a sus chozas cuidando de niños pequeños. Esta escena evoca una sensación de paz y tranquilidad, las mujeres se ocupan de su tradicional rol ligado al hogar. La sección central, pintada por Manuel García, se concentra en la vida cotidiana de una aldea rural donde hombres y mujeres realizan actividades diversas, el dinamismo de la escena es enfatizado por la presencia del volcán activo. La tercera sección del mural, pintada por Julie Aguirre, representa la movilización política popular con ciudadanos izando carteles de protesta, hombres y mujeres caminan lado a lado defendiendo la revolución Sandinista. En esta sección, una de las mujeres es retratada llevando un cartel con las siglas de AMNLAE, la asociación de mujeres nicaragüenses. Las tres secciones se complementan entre sí, no hay diferencias sustanciales entre el trabajo de Vogl y Aguirre con el de García.

La misión de todo “arte revolucionario” es celebrar las ambiciones y logros de la revolución. El arte mural nicaragüense de principios de los años ochenta —excluyendo los murales Primitivistas— realizados inmediatamente después del triunfo de la Revolución Sandinista, tendían a

Figura 2:
Mural Primitivista de Parque Velázquez.
Fuente:
Aguirre, Vogl, García 1980.
Fotografía:
David Kunzle.



estar obsesivamente preocupados con el tema de la lucha y la insurrección. Por contraste, los murales del movimiento muralista mexicano de 1920 y 1930, fueron realizados décadas después del triunfo de la Revolución Mexicana, lo que les permitió madurar y reflexionar sobre los logros de la revolución y producir murales alegóricos y conmemorativos de la historia del país.

Los primeros murales en Nicaragua fueron realizados con la adrenalina del combate y del triunfo aún flotando en el ambiente y por esta razón la guerrilla, las armas, el puño cerrado y los mártires de la revolución aparecen como motivos recurrentes. Las armas son aquellas utilizadas durante la resurrección y personifican el espíritu de lucha en contra de los enemigos de la revolución. En la mayoría de estos murales la revolución aparece como una cualidad exclusivamente masculina, y a pesar de que mujeres combatieron hombro a hombro con hombres, la imagen de la mujer combatiente es relegada a un rol secundario. Como en los *posters* soviéticos, la mujer revolucionaria del futuro se revierte en la mujer del pasado. Estos murales ofrecen una historia del pasado, reciente y distante, y una

Figura 3 y 4:
El Encuentro.

Fuente:
Leonel Cerrato 1980.

Fotografía:
David Kunzle.



proyección de un mejor futuro hecho posible por la revolución; son abrumadoramente optimistas, llenos de promesas de una mejor vida, salud, sin pobreza, un mundo de juegos con niños que corren libremente bajo la mirada de madres felices (Kunzle, 1995).

El Encuentro, un mural pintado por Manuel Cerrato en Parque Velázquez en 1980 (Figuras 3 y 4), muestra el regreso de los soldados revolucionarios a sus hogares y sus familias luego del triunfo. El mural está densamente poblado, y claramente dividido en dos mitades enfrentadas. A la izquierda, los soldados victoriosos izando la bandera de Nicaragua —azul y blanca— y la bandera rojinegra del FSLN. A la derecha, las familias que dejaron atrás conformadas principalmente de mujeres y niños, llevando carteles con frases e íconos revolucionarios. Ambos grupos se miran fijamente con sonrisas en sus rostros ante la inminencia del encuentro. Este mural es una evidente celebración del triunfo del ejército Sandinista, una clara alusión a la entrada triunfal del FSLN en Managua en Julio de 1979.

Por otro lado, la composición también ofrece una oposición entre masculino y femenino, fuerza y debilidad, acción y pasividad. Los hombres marchan en traje de campaña, empuñando sus rifles, levantando los brazos como si vinieran directo del campo de batalla celebrando la derrota del enemigo, trayendo consigo la certeza de la paz y un mejor futuro. Las banderas de Nicaragua y el FSLN comunican que el poder —o al menos el poder político— está de su lado. Por contraste, las mujeres así como los niños y ancianos, parecen estar en una posición de debilidad. Aparecen descalzos, sus brazos caídos, sugiriendo un estado de indefensión, permanecen estáticos esperando que los soldados se les acerquen. Los pocos brazos levantados y puños discernibles pertenecen a los ancianos repartidos en el grupo. Los carteles son las únicas armas que poseen para defender la revolución.

De acuerdo con la narrativa de la escena, los hombres salieron a combatir dejando atrás a las mujeres a cargo de las tareas domésticas y del cuidado de niños y ancianos, a la espera del retorno de los hombres al finalizar la guerra. A pesar de que esta debió ser la realidad en muchas aldeas, se puede cuestionar la exactitud histórica acerca del rol de las mujeres en la insurrección ya que es un hecho comprobado que formaron parte del ejército sandinista. Este mural debe leerse como

una idealización, una visión romántica de lo que el triunfo sandinista significó para las familias nicaragüenses. En este mundo idealizado las mujeres no portan armas ni son violentas, cobijadas por su rol maternal.

Estilísticamente el mural no es innovador, es muy convencional en su representación figurativa de la escena haciéndolo fácilmente legible. Esta es una característica común a los murales realizados entre los años 1984 y 1985, sin propuestas particularmente vanguardistas. Se acercan a las convenciones estéticas del Realismo Socialista de Stalin en términos de su función didáctica y la ejecución de murales con mensajes revolucionarios legibles. Estos convencionalismos fueron superados con la apertura de la Escuela Muralista a mediados de 1980, impulsando el surgimiento de una rica experimentación estética.

3. La escuela muralista y los internacionalistas

El gobierno nicaragüense, con fondos otorgados por el gobierno social-demócrata italiano, creó en 1982 la Escuela Nacional de Arte Monumental, ubicada en Managua. La escuela comenzó a funcionar con la inauguración de su sede en 1985; era la primera escuela nacional especializada en arte patrocinada por el estado, en el mundo. Sus instalaciones incluían un horno de cerámica y una pared especial de varios pisos de altura en el que los estudiantes podían practicar el arte mural (Craven, 1989). El artista Leonel Cerrato fue nombrado su director. La Escuela Nacional tuvo que cerrar sus puertas en 1989 cuando el financiamiento gubernamental para las artes se redujo sustancialmente.

Durante sus tres años de funcionamiento, la escuela fomentó una amplia variedad de estilos en el arte mural, lo que resultó en la diversidad estilística característica de los murales nicaragüenses a partir de 1985. La renuencia a imponer regulaciones estéticas respondía a la premisa revolucionaria de “democratizar la cultura”. La existencia de una doctrina oficial en las artes era opuesto al liderazgo revolucionario basado en el diálogo nacional. Estas regulaciones y doctrinas habrían debilitado el arte y restringido la participación popular, en favor de un control burocrático del arte. Daniel Ortega —poeta y presidente entre los años de 1984 y 1990— estaba en contra de toda regulación estatal de las artes. En 1979,

Ortega declaró que la “revolución no puede imponer fórmulas” en las artes, porque la producción artística debe permanecer “sin restricciones de ningún tipo” (Craven, 2002:121).

La escuela recibió a estudiantes de todos los rincones de Nicaragua y del mundo. Mientras permaneció abierta, educó a muchos de los muralistas más prolíficos de este período. El espectro internacional de la Escuela Mural no sólo atrajo a estudiantes, artistas profesionales de todo el mundo viajaron a Nicaragua para formar parte del resurgimiento del muralismo. Este internacionalismo es una peculiaridad del movimiento muralista de Nicaragua; en México los murales fueron pintados exclusivamente por mexicanos, principalmente por los tres grandes maestros: Rivera, Orozco y Siqueiros.

Los artistas nicaragüenses mantenían una relación simbiótica con los artistas extranjeros, o como preferían ser llamados, los “Internacionalistas”. Estos Internacionalistas trabajaron en cercana colaboración con artistas locales, no solo como ejecutantes y fuente creativa, también como patrocinantes (Kunzle, 1995). Estos simpatizantes de la revolución viajaban en condición de voluntarios, no sólo traían consigo sus habilidades y conocimientos, traían materiales esenciales que escaseaban o no se conseguían en el país: pinceles, pintura, papel de dibujo, entre otros. El intercambio artístico fomentado por la Escuela Mural y la presencia de los Internacionalistas fomentó el surgimiento de murales más experimentales desde el punto de vista estético y técnicamente superiores.

Los Internacionalistas provenían de los más diversos rincones del mundo, e incluían tanto a mujeres y hombres. Esta es otra característica particular del muralismo nicaragüense, mujeres extranjeras fueron patrocinantes, diseñadoras y ejecutantes de una gran cantidad de murales; especialmente en el caso de los murales realizados por grupos feministas procedentes de América del Norte. La participación de mujeres nicaragüenses fue aún más notable, a través de organizaciones como AMNLAE. Al contrario del movimiento muralista mexicano, en Nicaragua no existió la figura del “maestro” rodeado de colaboradores anónimos; el mural era producto de una labor colectiva e incluso cuando un mural tenía autoría de un artista específico, sus colaboradores siempre recibían reconocimiento.



Figura 5:
La luz de la revolución.

Fuente:
Fichter 1984.
Fotografía:
David Kunzle.

2 Se toma como traducción al español del término inglés “personhood” la noción de “personalidad” acuñada por el filósofo español Xavier Zubiri que según lo analiza Blanca Castilla y Cortázar en su libro “Noción de persona en Xavier Zubiri”: *refiriéndose concretamente a la persona Zubiri distingue entre personeidad y personalidad. La personeidad está constituida por lo más profundamente ontológico. La personalidad se deriva del actuar humano. Veamos lo que afirma: “Ser persona, evidentemente, no es simplemente ser una realidad inteligente y libre. Tampoco consiste en ser sujeto de sus actos. La persona puede ser sujeto pero es porque es persona, y no al revés. También suele decirse que la razón formal de la persona es la subsistencia. Pero yo no lo creo: la persona es subsistente ciertamente, pero lo es porque es suya.*

La suidad es la raíz y el carácter formal de la personeidad. La personeidad es inexorablemente el carácter de una realidad subsistente en la medida en que esta realidad es

Así como en los murales de AMNLAE la imagen de la madre guerrillera es recurrente, en el mural de David Fichter de 1984 titulado “La luz de la Revolución” ubicado en la Escuela Rigoberto Pérez en Managua (Figura 5), esta imagen es un recuerdo que se desvanece. En el centro de la composición se ubica a una inexpresiva mujer indígena llevando un vestido y el cabello suelto, sosteniendo en alto con su mano derecha la “luz” de la revolución, y en su izquierda un libro en alegoría a la alfabetización. A su izquierda, el pasado: Somoza y la insurrección, desde las montañas Sandino emerge apuntando el dedo acusatorio hacia la cabeza de águila que representa a los Estados Unidos, mientras los hombres empuñan machete y rifle, una mujer enarbola la bandera Sandinista. A su derecha, el futuro: paz, reconstrucción, alfabetismo y prosperidad.

Sobre el torso de la mujer indígena se desvanece la figura de una mujer guerrillera, quien con brazos abiertos empuñando un rifle marcha jubilosamente hacia el espectador. Sugiere que el rol militar de la mujer se desvanece en la obsolescencia, necesita desaparecer para dar paso a la verdadera “Mujer Nueva” de la revolución. Sin embargo, esta Mujer Nueva se muestra pasiva, inmóvil e inexpresiva. Fichter parece querer restaurar los atributos de la femineidad: pasividad, indefensión y disponibilidad sexual. Mientras la mujer guerrillera se presenta masculinizada y corpulenta, el vestido púrpura de la mujer indígena resalta sus atributos femeninos. Fichter alegoriza a la mujer indígena como la luz de la revolución y al mismo tiempo reafirma la imagen femenina

como un objeto pasivo de contemplación. Por el contrario, para las feministas nicaragüenses y mujeres ex-guerrilleras la “Mujer Nueva” de la sociedad futura será una mujer fuerte, poderosa, en igualdad con el hombre pero femenina.

4. La mujer nueva en los murales de AMNLAE

El manifiesto del FSLN de 1969 contenía una sección clave sobre la anticipada “Revolución en la Cultura y Educación” que comenzó con la victoria de 1979. Entre los nuevos valores esbozados en el manifiesto se encuentra la Sección VII sobre la “Emancipación de la mujer”; los Sandinistas proponían abolir la tradicional “discriminación a la que las mujeres han sido sometidas”, para “establecer igualdad económica, política y cultural entre hombres y mujeres” (Craven, 1989).

Las mujeres tuvieron un rol crucial durante la insurrección, conformaban el treinta por ciento de la guerrilla del Frente Sandinista. La Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza” (AMNLAE) fue creada en agosto de 1979, a un mes del triunfo revolucionario. Luisa Amanda Espinoza fue la primera guerrillera del Frente Sandinista en morir en combate. Se casó muy joven y dejó a su esposo para unirse al Frente. El bautizar a una organización de este tipo con su nombre la coloca como el nuevo ideal femenino: independiente, autónoma, y sobre todo, Sandinista. Espinoza transgredió las barreras del mundo tradicional de la mujer para unirse al mundo militar, dominio de los hombres (Isbester, 2001). Sin embargo, en 1979, esta era la opción más liberadora al alcance de las mujeres. Por el bien del éxito de la revolución, el rol tradicional de la maternidad fue rechazado dejando como única opción el modelo masculino del guerrillero. La mujer no podía convertirse en hombre, por lo debían actuar como “personas”, es decir ni masculino ni femenino. Espinoza era el ideal ya que había obtenido “personidad”.² Sin embargo, “personidad” no era una meta deseable ni razonable para la mayoría (Isbester, 2001).

Históricamente, el rol social de la mujer, especialmente en comunidades rurales e indígenas, estaba limitado al reino de la vida familiar responsable exclusivamente del trabajo doméstico; el cuidado de niños y ancianos asumidos como su naturaleza (Pollock, 1988). La mujer es inevitablemente moldeada y definida por la maternidad. Según Linda Nochlin, la definición patriarcal del

hombre es la norma de la humanidad, la mujer es el 'otro' en desventaja cuya libertad yace en convertirse en hombre. Para obtener "Personalidad", la mujer debía rebelarse y liberarse del yugo de su rol tradicional. Sin embargo, esta rebelión no implicaba el completo abandono de la feminidad. "personalidad" significa adquirir poder masculino, no la masculinización de la mujer.

Una fotografía derivó en icono recurrente de la representación visual de la "personalidad" —feminidad con poder masculino— en los murales de AMNLAE. La "Madre armada y niño" personificó el ideal de la nueva mujer Sandinista postulada por AMNLAE. En la fotografía se ve a una joven madre indígena, amamantando a su bebé, vistiendo uniforme militar con un rifle colgando de su hombro. Mira directamente al espectador, con una amplia sonrisa en su rostro. Parece una mujer feliz, una mujer para quien el combate es tan natural como dar a luz, cargar un arma es tan natural como cargar un bebé. Combate por convicción, el rol reproductivo de la mujer ya no está encadenado a la intimidad del hogar. El rifle y el bebé se unen en una bizarra relación simbiótica a través de la madre, ella nutre a la futura nueva sociedad y al mismo tiempo lucha por la muerte del viejo orden. Es capaz de crear vida e igual de capaz de destruirla. Vida y muerte se vuelven uno en el cuerpo de la joven madre. Esta imagen de la "Madre armada e hijo" o mujer combatiente, es característica de los murales encargados por AMNLAE. A continuación se analizarán los murales pintados en las paredes externas de tres de sus sedes.

El mural titulado "Mujer en la Construcción de la Nueva Nicaragua" (Figura 6), pintado en agosto de 1983 por la Brigada Muralista Rodrigo Peñalba en su sede de Managua, debe su nombre al *slogan* de la asociación que rezaba "construyendo la patria nueva, forjamos la mujer nueva" adoptado ese mismo año. El mural en la fachada está poblado de guerrilleras, con bandanas rojinegras cubriendo sus rostros, portando armas, apretando los puños de manera amenazante y con expresiones iracundas; se muestran listas para la pelea. En el centro de la composición, una madre indígena amamanta a su hijo enmarcada por una pancarta con el *slogan* de la asociación y la choza al fondo marcada con una bandera con las siglas JPS (Jornadas Populares de Salud). A la derecha de la madre una mujer cosecha café llevando una pistola en su cadera. Las mujeres

aquí representadas no se corresponden con los tradicionales atributos pictóricos de la feminidad: pasividad, disponibilidad sexual e indefensión (Nochlin, 1989); se distancian a sí mismas de la pasividad vista en otros murales patrocinados por el gobierno a través del Ministerio de Cultura.

El mural de la sede de Jinotepe (Figuras 7 y 7a) pintado en 1984 por artistas norteamericanas retrata la multiplicidad de roles de la mujer en la nueva sociedad Nicaragüense. Leyendo de izquierda a derecha hay una mujer cargando un bebé —maternidad—; otra cosiendo una pancarta azul que se extiende por dos tercios de la longitud del mural con la inscripción: "Por la defensa del futuro de las mujeres seguimos de frente con el Frente"; otra sentada leyendo un libro —una referencia a la campaña de alfabetización—, dos enfermeras atendiendo a un paciente —AMNLAE fue una fuerte defensora de la campaña nacional de salud—, dos mujeres cosechando café, y en la extrema derecha una madre armada y niño en uniforme Sandinista.

La madre armada e hijo reaparece en el mural de la casa de AMNLAE en Diriamba (Figura 8). El mural, pintado en 1986, es obra de Artifact, un grupo de artistas canadienses liderado por Carla Nemiroff y colaboradoras locales. En su catálogo, David Kunzle resalta un segmento específico del mural de veinticuatro metros de longitud. En el centro de este segmento, hallamos a la madre armada amamantando a su bebé, mirando desafiante al espectador, con una amplia sonrisa dividiendo la composición en dos, a su izquierda una visión bucólica de la vida en los cafetales y a su derecha, la ciudad es el escenario del despertar político de las mujeres nicaragüenses liderando la lucha por sus derechos. Las dos secciones no enfrentan pasado y futuro, retratan dos realidades paralelas y contiguas: la mujer nicaragüense fácilmente puede moverse entre lo rural y lo urba-

suya. Y si su estructura como realidad es subjetual, entonces la persona será sujeto y podrá tener caracteres de voluntad y libertad. Es el caso del hombre". Como se ve la personalidad es la fuente más profunda del ser de hombre, la raíz de donde nace todo su actuar. Pues bien, en este sentido la personalidad tiene un carácter en cierto modo derivado: "Si llamamos personalidad a este carácter que tiene la realidad humana en tanto que suya, entonces las modulaciones concretas que esta personalidad va adquiriendo es lo que llamamos personalidad. La personalidad es la forma de realidad; la personalidad es la figura según la cual la forma de realidad se va modelando en sus actos y en cuanto se va modelando en ellos". El actuar es derivado de la personalidad. Eso no quiere decir que los actos humanos tengan poca importancia en el ser humano. Con ellos decide sobre su vida. Con ellos modula su propia personalidad. En ese sentido Zubiri afirma que "la personalidad no es cuestión de psicología ni de antropología empírica, sino de metafísica". (Castilla y Cortázar, 1996: pp. 166-170).

Figura 6:
Mural "Mujer en la Construcción de la Nueva Nicaragua", Managua, 1983.

Fotografía:
David Kunzle.



Figura 7 y 7a:
Mural de la sede de
Jinotepe, 1984.
Fotografía:
David Kunzle.



no, entre la tradición y el progreso. Aquí yace su fuerza, tiene la libertad de escoger ser agricultora, madre, combatiente o activista política.

La mujer combatiente puede ser considerada una figura históricamente específica; las mujeres participaron activamente en la insurrección y la lucha armada. Su imagen sirve como sujeto concreto de identificación para la espectadora Sandinista. Funciona también como un recordatorio de que la equidad de género y los derechos políticos fueron ganados gracias a su participación militar. De la gloria militar derivaron todos sus derechos políticos. En este sentido, los murales de AMNLAE pueden ser considerados militantes y propagandísticos. Pero como bien afirma Isbester (2001:59), los logros de las mujeres tienden a ser aquellos que son cónsonos con los objetivos de la revolución. Tan pronto como la lucha por los derechos de la mujer se aleja de las grandes metas fijadas por la visión de los líderes de la revolución, el apoyo, las concesiones y los logros se desvanecen.

Figura 8:
Mural de la casa de
AMNLAE en Diriamba,
1986.
Fotografía:
David Kunzle.



Las actitudes machistas predominaban entre los miembros del FSLN, desde los comandantes hasta los de más bajo rango, a pesar de que la ideología Sandinista predicaba lo contrario. Existen numerosos testimonios de discriminación y actitudes condescendientes de hombres sandinistas hacia sus colegas femeninas, evidencia de lo alejada que estaba la realidad de la teoría con respecto a las relaciones de género en la Nicaragua revolucionaria de los años ochenta.

Es notoria la ausencia de la figura masculina en los murales analizados anteriormente. Al contrario de los *posters* soviéticos, la mujer de AMNLAE es independiente y autónoma, no necesita la presencia del hombre para validar su lugar en la sociedad. Sin embargo, no se debe establecer una correlación directa entre la presencia de la mujer en el arte político y su presencia en la vida política. Hay efectivamente una conexión entre las imágenes producidas y el contexto político y social pero esta no se puede asumir como evidencia de la presencia o ausencia de las mujeres en la política. Los murales de AMNLAE se concentran de manera explícita e insistente en luchar por los derechos de la mujer.

La representación de la Mujer Nueva en los murales de Nicaragua no fue homogénea ni monolítica, reflejaba la multiplicidad de roles y facetas de la mujer futura. No se pretende sean evidencia de las ganancias en los derechos políticos y sociales durante el régimen Sandinista. La Mujer Nueva emergería en ese futuro utópico, como un híbrido que exitosamente conciliaría la feminidad y la maternidad con la fuerza y el poder. No obstante, esta “Mujer Nueva” se materializaría irónicamente en la figura de Violeta Chamorro, ex Sandinista, gran crítica y opositora al régimen de Daniel Ortega, quien gana las elecciones presidenciales en 1990 logrando durante su período la pacificación del país acabando con ocho años de guerra civil. Sin embargo, esta pacificación trajo consigo el impulso de reescribir el pasado reciente, escrito y representado en la narrativa revolucionaria y utópica de los murales. Arnoldo Alemán, Alcalde de Managua electo en 1990, ordenó la destrucción de gran parte de los murales realizados en los años ochenta, en un claro intento por borrar las evidencias concretas del reciente pasado sandinista, incluidos los murales de Parque Velázquez y muchos de los aquí discutidos. Fueron borrados por nuevas capas de pintura a pesar de haber sido declarados patrimo-

nio de la nación con rango constitucional, por el saliente gobierno Sandinista (Kunzle, 1995:13), intentando borrar también la memoria reciente de los triunfos y ambiciones de la Nueva Mujer revolucionaria nicaragüense.

*Agradecimiento al Prof. David Kunzle por ceder gentilmente los derechos de reproducción de las imágenes de los murales aquí presentados.

Referencias

Bonnell, V. (1997). *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*. Londres: Thames and Hudson.

Clark, T. (1997). Art and Propaganda in the Twentieth Century. *The Political Image in the Age of Mass Culture*. Londres: Calmann and King Ltd.

Craven, D. (1989). *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua Since the Revolution in 1979*. Londres: The Edwin Mellen Press.

Craven, D. (2002). *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*. New Haven: Yale University Press.

Cullerne, B., M. y Taylor, B. (1993). *Art of the Soviets. Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press.

International Institute of Social History. *The Chairman Smiles*. Acceso: 26 junio de 2009. Disponible en: < <http://www.iisg.nl/exhibitions/chairman/> >

Isbester, K. (2001). *Still Fighting. The Nicaraguan Women's Movement, 1977-2000*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Kunzle, D. (1995). *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*. Berkeley: University of California Press.

Nochlin, L. (1989). *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londres: Thames and Hudson.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres: Routledge.

Sandinovive. (febrero 2003). *Murales del Pueblo*. Acceso: marzo de 2009. Disponible en: <<http://www.sandinovive.org/murales/murales-temas1.htm>>

