

Ernesto Rogelio Laureano Valle Moreno<sup>1</sup>

## Lo que nos dejó la revolución: narrativa transmedia, conciencia generacional y posmemoria en Nicaragua

Universidad Centroamericana, Nicaragua

[ernestovallefotografia@gmail.com](mailto:ernestovallefotografia@gmail.com)

La Revolución, para mí, fueron las canciones de cuna  
de mi mamá y los cuentos de mi papá. La Revolución la  
viví filtrada a través de imágenes y testimonios.

*Gabriel Pérez Setright*

Navegando por Facebook en algún momento de junio de 2016, me encontré con una publicación digital en la que se exponía una serie de manipulaciones fotográficas de las que me prendí profundamente.<sup>2</sup> Las imágenes me parecieron formidables: eran toscos recortes de fotografías de la Nicaragua insurreccional de 1978-1979, superpuestas a postales turísticas de la Managua contemporánea. La metáfora era inmejorable, pues la obra llamada “Otro (fin del) mundo es posible”, del artista visual y activista Gabriel Pérez Setright (Managua, 1992), de quien hablaré más adelante, me dio una certeza: Hay un relato político común sobre la Revolución Popular Sandinista –RPS en adelante– en el que a mí y mis coetáneos y coterráneos nos tocó crecer –

---

<sup>1</sup> Managua, 1992. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Centroamericana (UCA). Candidato a master en Estudios Culturales, con énfasis en memoria, cultura y ciudadanía (I Edición) por el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) de la UCA con la tesis “Millennials: caso nicaragüense”.

<sup>2</sup> La publicación realizada desde la fanpage de Dissensus Nicaragua está fechada como mayo, 2016. La acompaña un fragmento corto de un manifiesto titulado de igual forma que la colección de fotomanipulaciones. Puede accederse a través de la siguiente url:

<[https://www.facebook.com/pg/dissensusnicaragua/photos/?tab=album&album\\_id=616530465167895](https://www.facebook.com/pg/dissensusnicaragua/photos/?tab=album&album_id=616530465167895)>.

algunos más conscientes que otros, unos más indiferentes que los demás– y del que nos hemos adueñado pese a no haberlo vivido. Así pues, la cita con la que inicio este texto ejemplifica algunas de las formas de transmisión inter- y transgeneracional de conocimientos, mitos y vivencias que se pueden construir, a partir de un momento de tensión extrema en la memoria colectiva. (Ver Hirsch).

Es esa experiencia la que originó este texto, en el que prescindo de las discusiones sobre las etiquetas con las se han referido a la juventud nicaragüense contemporánea (millennial, post-sandinistas, post-revolucionarios, generación 2000 etc.) y que han sido una línea de investigación muy propia de mi persona. Primero, construiré una breve cronología de la RPS. Lo hago con el fin de circunscribir este período e imaginarios a una propuesta que pueda ser leída como una narrativa transmedia. Luego me concentraré en diseccionar las creaciones culturales de dos artistas. Analizaré pues: a) dos piezas de la serie de montajes gráficos que ya mencioné, de Gabriel Pérez Setright, y b) dos elementos de la lírica de la canción “Búmeran” (2014) autoría del comunicador social, compositor y músico José Antonio Ruiz Acevedo (Managua, 1985).<sup>3</sup>

Ante este archivo, me pregunto: ¿Estamos frente al caso de dos creadores aislados y distantes o acaso son miembros de una generación? ¿Cuáles son los imaginarios, temas o lugares comunes presentes en las obras a estudiar? ¿Hay algún acuerdo en cuál es el momento que tensionó la memoria? ¿Qué particularidades tienen las representaciones de estos momentos? Mi hipótesis es que los autores de estas piezas pertenecen a una generación que, intuyo, está conformada por un grupo de jóvenes nacidos en entre 1985 y 1994 en Nicaragua y cuya sensibilidad se nutrió del relato de los eventos, mitos e industria cultural del proceso revolucionario nicaragüense.

---

<sup>3</sup> La lírica completa de la canción puede encontrarse al final del artículo.

## Revolución y transmedia

En esta sección, me concentraré principalmente en el tema de la revolución. Permítanme comenzar por lo obvio: En este texto, la RPS tiene vital importancia por dos razones: 1) Es uno de los procesos más importantes de nuestra historia reciente. En ese sentido este hito funcionó como una refundación de la nación trayendo consigo nuevos héroes, mitos, imaginarios, prácticas políticas-económicas-culturales y sociales, que rompieron con las ideas que ondearon durante el régimen somocista. 2) Lejos de ser un momento de tensión para la memoria, la revolución fue una plataforma cultural y un catalizador de un sinnúmero de producciones artístico-culturales sin precedentes en el país en las que afloraron y se recordaron importantes cuadros, gestas y personajes del proceso insurreccional que le antecedió. Según autores como Werner Mackenbach y Edward Hood, durante las últimas dos décadas del siglo XX, en Nicaragua hubo un auge en la producción narrativa, ocasionado al menos parcialmente por los cambios estructurales de su sociedad: la alfabetización, la creación nacional de educación, así como otros factores extraliterarios que tradicionalmente han obstaculizado la creación tales como los regímenes dictatoriales, la censura y el exilio, entre otras (Hood y Mackenbach citan a Acevedo).

Ahora bien, cuando se narra alrededor de esta etapa de la reciente historia nacional, se suele referir y utilizar indistintamente: a) los hitos de la lucha anti-dictatorial que abarcan desde la década de los cincuenta hasta el derrocamiento del régimen somocista en 1979; b) la gesta insurreccional, propia de grupos de militantes de las diversas tendencias del FSLN durante las décadas de los sesenta y setenta; también se enarbolaron como banderas los combates, mitos y los y las mártires más populares de estos episodios; no es mi intención aquí enumerar a estos personajes, pero quiero ejemplificar los casos emblemáticos de Julio Buitrago (1969), Leonel Rugama (1970), Ricardo Morales Avilés y Oscar Turcios (1973), Arlen Siu (1975), Carlos Fonseca (1976) y Camilo Ortega (1978): c) el contexto socio-político y económico –a veces, mítico y romántico, otras paupérrimo y desolador– de la Nicaragua de la década de los ochenta,

atormentada por la presión intervencionista de Estados Unidos, el embargo y el bloqueo; por último, pero no menos importante, d) el conflicto armado en varias partes del país donde *la contra* y el Ejército Popular Sandinista se enfrentaron reiteradas veces. Para 1989, de cara a iniciar un proceso de tratados de paz y cese al fuego, ya se “había cobrado 30,865 vidas humanas y 31,019 personas habían sido heridas o mutiladas” (Kinloch 305).

Conviene pues que repasemos dos posturas sobre la revolución: Por un lado, desde una perspectiva ideológica, la fundación del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en 1962 por Carlos Fonseca, Tomás Borge, Silvio Mayorga y el coronel Santos López es el punto de partida para la revolución nicaragüense. Este proyecto abrazaba ideas anti-imperialistas acerca de la soberanía e independencia nacional. Rescataban como héroe a la figura de Augusto C. Sandino, además apelaban a una formación marxista. Por otro lado, desde una perspectiva positivista, la RPS se institucionaliza como período histórico, una vez que la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional asume bajo poderes de emergencia la dirección del nuevo régimen. Esta junta estaba conformada en 1979 por Daniel Ortega del FSLN, Sergio Ramírez del Grupo Los Doce<sup>4</sup>; Moisés Hassan del Movimiento Pueblo Unido (MPU), Alfonso Robelo, empresario del Frente Amplio Opositor (FAO) y Violeta Barrios de Chamorro, viuda del periodista asesinado Pedro J. Chamorro. Tras el Estatuto de la República de Nicaragua (agosto de 1979), se consigue abolir todas las estructuras y vestigios que recordasen a la extinta dictadura somocista, la base de su poder económico y los vínculos externos que lo mantenían en el poder.

Mi propuesta consiste en apelar al factor “popular” y reconocer como hitos, principalmente, todos aquellos eventos donde ya no solo el FSLN se movilizó en pro de un proyecto distinto al de la dictadura somocista. Por ello, reconozco dentro de esta cronología los siguientes sucesos: a) el levantamiento insurreccional de varias ciudades en septiembre de 1978; b) la ofensiva final en contra de la dictadura somocista entre marzo y julio de 1979; esta concluye con la huida de

---

<sup>4</sup> Los Doce fue un grupo de destacadas personalidades nicaragüenses que provenían de la iniciativa privada, el medio intelectual, religioso y profesional, conformado en 1978 y con un pronunciamiento en contra de la dictadura somocista.

Anastasio Somoza Debayle, la toma de la ciudad de Managua y la entrada victoriosa de las caravanas de los combatientes de los diferentes frentes a la capital. A este momento se le conoce como “*el Triunfo*”; c) la asunción al poder gubernamental así como la toma de decisiones nacionales de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional; d) la movilización de miles de adolescentes y jóvenes en la Cruzada Nacional de Alfabetización en 1980, que permitió reducir la tasa de analfabetismo en Nicaragua del 50.3% al 12.9% (ver Gonzalez 259); e) el bloqueo de préstamos y exportaciones de Estados Unidos hacia Nicaragua, materializado por la administración del presidente Ronald Reagan (1981-1989); f) la cristalización del conflicto armado impulsado por la resistencia nicaragüense o fuerzas contrarrevolucionarias, apoyada tanto militar como económicamente por la administración de Reagan, y cuyo fin era el desestabilizar y eventualmente derrotar y derrocar al gobierno revolucionario; g) el decreto de la Ley del Servicio Militar Patriótico, Decreto No. 1327, publicado en *La Gaceta* no. 228, la cual estableció “la obligatoriedad de todo ciudadano entre los 17 y 25 años a prestar dos años de servicio militar activo, con penas de 3 meses hasta 2 años de prisión a los evasores” (Kinloch Tijerino 326) para defender la soberanía nacional; h) la elección popular realizada en noviembre de 1984, donde el candidato a la presidencia por el FSLN, Daniel Ortega, obtuvo el 67% de los votos y el FSLN resultó el partido mayoritario en el parlamento;<sup>5</sup> i) luego de la iniciativa del entonces presidente de Costa Rica, Óscar Arias, se motiva el inicio de las negociaciones entre las fuerzas contrarrevolucionarias y el gobierno sandinista en 1988; k) las elecciones populares del 25 de febrero de 1990, donde la Unión Nacional Opositora (UNO) resultó victoriosa con el 54.7% de los votos; y por último l) la entrega pública del poder ejecutivo a la entonces elegida Presidenta de la nación, Violeta Barrios de Chamorro, el 25 abril de 1990.

Según el académico Robinson Salazar Pérez (ver 13), se han dedicado cientos de páginas a la revolución sandinista. Sin embargo, conviene aclarar que no solo se le han dedicado palabras a esta gesta, sino también cintas magnetofónicas, papeles, murales, fotogramas, films, fotografías y bits de información. Se han hecho bares, informes, ensayos, películas de ficción, documentales,

---

<sup>5</sup> Según la enciclopedia digital Wikipedia, el partido obtuvo 61 escaños de un total de 96.

videojuegos, crónicas, reportajes, cuentos, poemas, novelas, hasta vinos comerciales sobre el tema de la revolución.

Habiendo expuesto lo anterior, me concentraré ahora en brindar una lectura de la Revolución Popular Sandinista como una narrativa transmedia. El uso específico de narrativa transmedia (NT) lo tomo a partir del trabajo de Carlos Scolari, como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (*Narrativas transmedia. Cuando todos* 24). Como indica Scolari, estas narrativas no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro, sino más bien “una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que [...] se expande, aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan las fronteras del universo de ficción” (25).<sup>6</sup> Ahora bien, ante la pregunta si este tipo de narrativas son solamente las ficticias, el mismo Scolari responde que las transmedia se

extienden de un extremo a otro de la ecología mediática, abarcando viejos y nuevos medios. [...] atraviesan los géneros: hay [...] en la ficción, en el periodismo, el documental o la publicidad [...] los discursos políticos, científicos, religiosos o educativos. (“Narrativas transmedia: nuevas formas” 73).

Como indiqué hace algunas líneas, la RPS está presente en una ecología mediática vasta. Lejos de ser adaptaciones, estos textos culturales complementan, construyen, refundan y deconstruyen mitos e historias de los personajes y la gesta de la revolución. Otro elemento que define a una NT es la democratización de su universo. Según Henry Jenkins (entrevistado por Scolari), quien acuñó este término, un elemento que define estas narrativas es la cooperación activa de sus consumidores en el proceso de expansión. Es ahí donde es necesario entender como apasionados por este episodio de la historia nacional –y que la experimentan a través de textos, películas o testimonios– crean a partir de ella.

---

<sup>6</sup> Algunos de los más emblemáticos ejemplos de esta estrategia son *Star Wars* y su universo expandido, así como la bibliografía y los blogs Pottermore y fantheories independientes.

Considero necesario preguntar: ¿Por qué tanto interés en la RPS? Este episodio de nuestra historia reciente tiene que ver, como apunta Amparo Marroquín, con la idealización de ese pasado heroico propio de muchos territorios de la región centroamericana en los que se vivieron con mucha fuerza conflictos armados entre guerrillas y ejércitos. Frente a este fenómeno, dice Marroquín, los jóvenes no tienen protagonismo posible. Sin embargo, disiento sobre esta imposibilidad. Como veremos en las siguientes páginas, la actitud y postura creadora de jóvenes interesados y apasionados por el tema como Gabriel Pérez y José Ruiz, lejos de repetir esa memoria, aprehenderla, enunciarla de forma mecánica, estos sujetos ficcionalizan, critican y cuestionan a partir de ella.

### **Palabras e imágenes de una Pos-Revolución**

Como dije, tomaré como base de discusión en este texto algunas metáforas que luego referiré de tres producciones artístico-culturales publicadas en Internet, por autores nicaragüenses nacidos en Managua entre 1985 y 1994. Mi propuesta se basa en encontrar ciertas líneas comunes pese a qué como apuntan algunos autores “los jóvenes construyen estilos particulares de ser jóvenes, estilos que no son homogéneos, aun cuando pertenezcan a la misma generación” (Orce 2). Así pues, me concentro en el análisis de unos fragmentos de la lírica de la canción “Búmeran” (2014), autoría de José Antonio Ruiz Acevedo y popularizada por el grupo de rock alternativo Digan Whisky. De Ruiz se sabe que es comunicador social, compositor y músico nicaragüense; lleva varios años de trayectoria musical en la escena del rock nacional. Anteriormente, fue miembro de las bandas de rock nicaragüense Gran Forastero (2005-2008) y Los Dantos (2012-2013). Examinaré también dos fotomontajes que forman parte de la colección “Otro (fin del) mundo es posible” (2016) del artista y activista Gabriel Pérez Setright.<sup>7</sup> El autor recientemente referido, co-dirige la Casa

---

<sup>7</sup> Compuesta por 36 piezas entre fotomontajes, recortes e instalaciones, se puede acceder a la colección completa en: <[https://www.facebook.com/pg/dissensusnicaragua/photos/?tab=album&album\\_id=616530465167895](https://www.facebook.com/pg/dissensusnicaragua/photos/?tab=album&album_id=616530465167895)>.

Cultural La Rizoma en Managua, donde también es gestor cultural de proyectos anárquicos como Dissensus Nicaragua.

Estas dos obras fueron escogidas por tres razones: 1) sus autores nacieron en Managua entre 1985 y 1994; 2) manifiestan desde posicionamientos generacionales una ruptura con los grupos societarios que los antecedieron; y a propósito de ello, considero 3) pertenecen a una generación que puede ser leída desde el concepto de posmemoria. Este último término describe la relación que las generaciones posteriores a los testigos de fuertes fenómenos culturales o traumas colectivos, tienen con las vivencias de aquellos que estuvieron antes. Las experiencias que ellos “recuerdan” a través de las historias, las imágenes y los comportamientos de quienes los acompañaron en su proceso de crecimiento (ver Hirsch 110). Ahora bien, si el concepto de generación es según Bauman, “performativo —expresiones que crean una entidad con sólo nombrarla—, una llamada o un grito de guerra para requerir a filas a una comunidad imaginada o más precisamente convocada” (370), considero que estos dos creadores pueden brindarnos luces de su sentido de pertenencia a una generación desde dos posturas: 1) demostrar una “conciencia de la propia proximidad/distancia de otras generaciones familiares vivas” (Feixa y Leccardi 20); esto se materializa, según la investigadora Laura Kropff, cuando hay “un marco de referencia que contenga un sentido de ruptura con el pasado” (s.p.); o bien, 2) posicionarse desde una perspectiva generación.

Me dedico ahora brevemente a revisar a los sujetos que estudio en este texto. Ruiz nació en Managua en 1985, mientras Pérez Setright en 1992. Al consultarles sobre cuáles fueron los eventos históricos que les interesaron y que consideraron marcaron profundamente a la sociedad nicaragüense, Ruiz respondió:

[...] la gesta “violentamente dulce”, de la revolución, la conciencia de un conflicto todavía no sanado y que en cualquier momento se enciende de nuevo [...] Hay un guiño [en “Búmeran”] a la necesidad de tomar posición al respecto [...] reconsiderando la última de las opciones por el amor a la patria, dar la vida en sacrificio: “Un acertijo, un duelo a muerte por tu amor, cuando no queda elección, todas las salidas llevan a este mismo callejón.” (Comunicación de Ruiz a Valle, 2017).

Pérez Setright por su lado, recordó que uno de los eventos históricos que marcó al país fue “el proceso neoliberal” (Comunicación de Pérez Setright a Valle, 2016) haciendo referencia al el cambio de régimen en 1990.

Quiero referirme ahora al tema de los posicionamientos generacionales. Según Pérez Setright, él se siente parte de una generación que define como sujetos de cualquier sexo, que nacieron en Managua entre 1990 y 1997. Además, percibe que este grupo societario es afín entre sí por “nacer y crecer bajo un mismo contexto (la Managua de los 1990’s) [...], tenemos prioridades similares (trabajar, crear, estudiar, bacanal)” (Comunicación Pérez Setright a Valle, 2016). Ahora bien, me llama la atención que Ruiz en ningún momento se posiciona desde una perspectiva generacional. Sin embargo, hay gestos en la pieza que analizo de él donde construye una clara distancia de generaciones previas.

Ahora pasaré al análisis individual de cada uno de los textos. Primero, entraré de lleno en el análisis de “Búmeran”, canción popularizada por la agrupación Digan Whisky.<sup>8</sup> Este texto cultural es una balada en verso libre formada por 6 estrofas, escrita por José Antonio Ruiz. La primera y tercera estrofa la componen 2 versos; la segunda y cuarta estrofa, funcionan como estribillo y tienen los mismos 5 renglones sin variación. La quinta estrofa posee 5 líneas, mientras la sexta tiene 4. Para el autor, esta canción es “una invitación a un re-despertar [...] a algo que sacuda las cosas nuevamente” (Comunicación de Ruiz a Valle, 2017). La obra tiene una clara interlocutora: la “ninfa telúrica”, que es una metáfora de la ciudad capital.

Un poco antes de encontrarnos con la alusión a la interlocutora de “Búmeran”, Ruiz coloca uno de los dos elementos que me interesa de sobremanera. Me refiero al verso: “La tierra es un satélite de una aceituna, al verte andar así / ninfa telúrica.” La primera parte del verso es una clara referencia a uno de los poemas más reconocidos del revolucionario esteliano Leonel Rugama (1949-1969). Rugama es a su vez uno de los grandes poetas del período insurreccional nicaragüense según la crítica especializada. En la canción Ruiz se apropia del verso de una forma curiosa. Como apunta Alessandro Baricco, los bárbaros –como metáfora para hablar de los

---

<sup>8</sup> La lírica completa puede leerse al final del texto.

jóvenes— “preferentemente, van a golpear la sacralidad de los gestos que agreden, sustituyéndola con un consumo más laico en apariencia” (22). En otras palabras, mientras los coetáneos suelen respetar las figuras e imaginarios que produce su generación, algunos de sus sucesores se dan permisos de ficcionalizar con esos elementos. Desde esta lectura podemos 1) suponer el interés que Ruiz tiene por tensionar la legitimidad y propiedad de los símbolos que identificaron la Revolución Sandinista; y 2) evidenciar una posición de distancia con generaciones que adoptan estos imaginarios de la revolución y no se permiten ficcionalizar con ellos por respeto.

La segunda alusión que me atrae en esta canción, es un poco más encriptada. Ubicada en la quinta estrofa, versa lo siguiente:

como quien puede echar a andar  
los relojes de una vieja catedral,  
preludio de lo fatal, la herida de lo real.

Aunque esta referencia puede pasar desapercibida, debe recordarse que Managua es la única ciudad a nivel nacional que posee dos catedrales en pie: 1) la Catedral Metropolitana de Santiago Apóstol, o también conocida como la Antigua Catedral, que fungió como sede del Arzobispado de Managua entre 1938 y 1979; y 2) la Catedral Metropolitana de la Inmaculada Concepción de María, sede del mismo Arzobispado desde 1993. Sobre la Antigua Catedral, Gratus Halftermeyer escribe en *Historia de Managua*: “embestida por un terremoto y cuya armazón quedó ilesa es ahora el orgullo de Managua” (128). Otro dato que comprueba la veracidad de esta referencia es que las cuatro esferas del reloj de una de las torres de esta catedral, según un artículo de la redacción central del medio nicaragüense *La Voz del Sandinismo*, se detuvieron el 23 de diciembre de 1972 al marcar las 12:35, la hora cuando el primer sismo acontecido en esa fecha dio lugar. Este elemento demuestra el interés que, intuyo, los miembros de esta generación tienen por retornar y representar el centro histórico de Managua, y que retomaré más adelante.

En “Búmeran” intuyo que la borradura de memoria radica en ese momento que, según Ruiz, nos durmió —esto es aún más válido en la medida que recordamos que además que la canción es

una invitación a re-despertarnos como sociedad—. Si el reposo/pasividad es un proceso, es posible pensar que Ruiz simpatizaría con las aseveraciones de Babb sobre la revolución, que enuncia lo siguiente:

[E]l proceso de cambios sociales, políticos y económicos emprendidos en este país [durante los años ochenta] se vio alterado dramáticamente por intervenciones externas, así como por problemas internos no resueltos durante el período revolucionario. (16).

Esto nos permite entrever, que el cambio de régimen es una de las tensiones entre las memorias, propone Ruiz en su pieza. Para concluir con Ruiz, rescato el gesto que el autor hace con el verso de Rugama. Aunque para algunos lectores esto puede parecer descomedido o irrespetuoso, considero que la desacralización de estos símbolos tiene más que ver con una sensibilidad vital diferente y propia de otra generación, que con un gesto de transgresión solo porqué sí.

Quiero referirme ahora al trabajo “Otro (fin del) mundo es posible” del artista visual Gabriel Pérez Setright. Publicado originalmente en formato digital –como un álbum de fotos en Facebook– el 22 de mayo de 2016, esta serie estaba acompañada de un manifiesto titulado igual que la obra y que puede ser consultado en el blog de Dissensus Nicaragua. La colección, salvo algunas piezas e instalaciones, son en su mayoría manipulaciones fotográficas realizadas a partir del trabajo que la fotoperiodista norteamericana Susan Meiselas capturó en Nicaragua previo a la caída de la dictadura somocista. Me interesan exclusivamente dos trabajos de la colección: 1) el montaje “Molotov Man enfrente de McDonald”; y 2) “La toma de Galerías”. Ambos textos culturales datan de inicios del 2016 y pretenden según el autor: “*re-contextualizar* su obra [la de Meiselas] y re-abrir estas cicatrices, echarle limón a estos recuerdos, y preguntarnos si realmente logramos sanar” (Pérez Setright s.p.) el proceso revolucionario.

Habiendo expuesto lo anterior, me dedico a tratar primeramente la fotomanipulación titulada “Molotov Man enfrente de McDonald”. Este montaje nos propone un imaginario híbrido a partir de la superposición del brusco recorte del retrato “Molotov Man” (Meiselas) sobre un

plano general de uno de los restaurantes McDonald's en Managua, sacado de un foro de fotos de Managua en Internet. Detallaré ambos elementos. En primer plano vemos la incisión realizada a la fotografía de Meiselas. El “Molotov Man” es uno de los trabajos más reconocidos de la fotógrafa y se ha reproducido en varios soportes como cajas de fósforos, camisetas, folletos, broches, anuncios, grafitis y pinturas, entre otros. Data del 16 de julio de 1976 y según el sitio web [www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/](http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/), captó el momento en que el guerrillero sandinista Pablo “Bareta” Arauz –que usa una boina en la cabeza, porta un fusil FAL con la bandera de Panamá grabada y lleva en el cuello un rosario fluorescente– lanza “un cóctel molotov [hecho con una botella de Pepsi rellena de gasolina] a uno de los últimos regimientos de la Guardia Nacional que quedaban bajo el control del dictador Somoza”. Luego, en la descripción antes referida, se recopila que esta fotografía fue adoptada como el símbolo “oficial” sandinista del derrocamiento de la dictadura de Somoza, veinticinco años después de haber sido capturada. En un segundo plano, está una fotografía sin título y de autor anónimo, en la que se puede apreciar un plano general de un restaurante McDonald's. Concretamente, es el McDonald's de carretera Masaya, ubicado frente al Hotel Intercontinental. Construido en Managua en el año 2009, este fue el quinto establecimiento de la franquicia desde el reinicio de operaciones de la transnacional en Nicaragua. La vuelta de McDonald's al país en 1998, según Florence Babb, ilustró perfectamente el proyecto de “rescate” de la imagen nacional que los gobiernos neoliberales emprendieron luego de la Revolución. A la inauguración del establecimiento asistieron invitados distinguidos, entre ellos, el entonces vicepresidente de la nación Enrique Bolaños Geyer. Las declaraciones de quién luego sería presidente de Nicaragua en dicho evento resultan demostrativas –y alarmantes a su vez–: “Nicaragua se está quitando el taparrabo.” (Babb 60). La cadena de restaurantes de comida rápida había cerrado operaciones en 1980 debido a la carencia de materias primas (Coca-Cola, harina, carne, etc.).



*Molotov Man enfrente de McDonald* (2016), Gabriel Pérez Setright, montaje fotográfico.

En mi análisis trato de seguir la invitación que Pérez Setright hace en el artículo “Susan Meiselas y la posmemoria revolucionaria”. Pensar su trabajo como una *recontextualización*, que la define como el proceso de mantener la intención original de la fotografía, pero alterando el subtexto de su contexto. Partiendo de lo anterior, podríamos sugerir entonces que el “Molotov Man enfrente de McDonald” nos propone a un héroe revolucionario desde una trinchera neoliberal. Habiendo dicho esto, me pregunto: ¿A quién o qué quiere derrocar? Si este trabajo es, según su autor, “una crítica a la revolución y a la realidad de que ya se perdieron todos los ideales revolucionarios de comunidad, solidaridad, cooperativismo, progreso, justicia social” (Pérez Setright s.p.), el guerrillero hoy en día está incendiando la sacralidad de los ideales de la Revolución Sandinista: socialismo, el bien común, la igualdad.

Aunque aparenta ser similar, el montaje que lleva por título: “La toma de Galerías” nos lleva a una reflexión con otros matices. La pieza la conforma un plano general de la fachada del

centro comercial Galerías Santo Domingo en Managua. Sobre ella, está colocado un recorte de otra fotografía de Meiselas (1979), donde se aprecia a un grupo de combatientes montados en lo que parece ser un camión, mientras saludan a miles de personas que están ahí apostados. Me explayo a continuación sobre ambos planos.

En el más cercano, encaramos un recorte de una fotografía realizada por la fotógrafa norteamericana el 20 de julio de 1979, en la entonces Plaza de la República (luego bautizada como Plaza de la Revolución) en Managua. Ahí miles de civiles esperaron la entrada triunfal de las diferentes columnas de guerrilleros y dirigentes del FSLN, para celebrar todos juntos el triunfo de la Revolución Popular Sandinista. Tras la huida del dictador Anastasio Somoza Debayle, el 17 de julio de ese año, y la renuncia del presidente interino Francisco Urcuyo Maliaños, un día después, la Junta de Reconstrucción Nacional asumió el poder y gobierno nacional.



*La toma de Galerías (2016), Gabriel Pérez Setright, montaje fotográfico.*

En un segundo plano, vemos un plano general del centro comercial más grande y exclusivo de Managua y del país: Galerías Santo Domingo. Abierto a finales de 2005, esta infraestructura de estilo moderno, con diferentes ambientes –tiendas, almacenes, bares, espacio de recreación/eventos, salas de cines y fuentes en su interior–, suscitó una imagen positiva para el desarrollo de grandes negocios en Nicaragua. El presidente de la nación, en ese momento, Enrique Bolaños Geyer, participó en la inauguración de este centro comercial y reconoció que la aparición de este edificio en el país era una confirmación de que “sí se puede progresar al país [...] esta nueva Galerías Santo Domingo viene a darle nuevos bríos [a Nicaragua] en el desarrollo comercial, urbanístico y recreativo” (Bolaños, 30 de noviembre de 2005). En este ejemplo, quiero destacar la contradicción que se nos presenta entre el título del montaje –“La toma de Galerías”– y la narrativa presente en la fotomanipulación. Considero necesario recordar que el uso específico de la palabra “toma” hace referencia a la conquista u ocupación de una plaza o ciudad a través de la fuerza, lo que es visiblemente opuesto a “este movimiento guerrillero [que] está celebrando el triunfo del neoliberalismo [...] en Galerías Santo Domingo” (Pérez Setright citado por Centeno). A partir de todo lo presentado hasta acá es posible pensar que el trabajo del artista visual nos sugiere que las imágenes de la revolución son, hoy en día, parte de la argumentación que edifica el sistema capitalista y neoliberal local.

Termino pues este análisis de los fotomontajes de Pérez Setright con unos comentarios finales sobre su obra. A lo largo de estas páginas he demostrado como, para el autor, Managua es un espacio en dónde la memoria hegemónica defiende o exalta “la cara de un capitalismo más inteligente y más agresivo, un capitalismo cultural, local y sandinista” (Pérez Setright s.p.). A partir de esto, es posible identificar que la condición límite que tensionó la forma de transmitir la memoria, según este autor, radica en el “violento y rápido” cambio de régimen socio-político y económico que vivió Nicaragua a inicios de la década de los noventa. Para el artista, “el pueblo nicaragüense no tuvo una oportunidad para procesar / digerir la revolución” (Pérez Setright s.p.).

Esta aseveración coincide con la línea de ideas de Florence Babb, quien expone:

[L]os gobiernos elegidos en los años noventa hicieron retroceder las reformas que el Estado había respaldado e introdujeron medidas para promover el desarrollo de una economía de mercado, que dejaba en desventaja a la clase trabajadora, los pobres, las mujeres y otros grupos no pertenecientes a la élite. (16).

## **Lo que nos dejó la revolución**

En este texto nos dedicamos a construir una cronología de la RPS desde una perspectiva de masiva participación. Propusimos entender este proceso de la historia reciente como un relato que puede ser entendido como narrativa transmedia por dos razones: Existen numerosas publicaciones y producciones en diferentes formatos, que lejos de ser adaptaciones del reto de un soporte a otro, expanden el universo, los personajes, las situaciones que forman parte de este universo. Sin embargo, el elemento definitivo para llamar a la RPS una narrativa transmedia radica en la cooperación activa que consumidores de su industria cultural, como lo son jóvenes pertenecientes a las familias y al contexto inmediato de este periodo, han tenido para crear piezas que lo han engrandecido. A lo largo de estas páginas, revisé unos textos culturales publicados primeramente en Internet y que están soportados en diferentes formatos artísticos: gráficos y sonoros. He encontrado en estas producciones, dos elementos importantes: a) por un lado, encuentro una fijación constante con el centro histórico de la ciudad y b) hay una fuerte tendencia a crear las alusiones a las construcciones y reconstrucciones en Managua y Nicaragua, lo que es referencia cultural directa a la RPS.

El interés por esta área no es del todo gratuito: Ahí se centralizó durante mucho tiempo el poder de la alta cultura, representado por la figura del Teatro Nacional Rubén Darío, el Gran Hotel y el Museo Diocleciano Chávez, ubicado en el Palacio de la Cultura. Concentró también el poder religioso en la estructura de la Catedral Metropolitana de Santiago Apóstol. Por su valor histórico, político y social durante el siglo XX es un espacio en constante disputa de resignificación memoriográfica. Como hace notar Margarita Vannini en su trabajo sobre las

políticas públicas de la memoria en Nicaragua, sobre ciertos espacios del centro histórico de Managua, se han ejercido políticas de memoria que la han bautizado y rebautizado, destruido, construido y vuelto a construir a lo largo de las últimas cuatro décadas.

En los últimos años esta zona ha recobrado interés local como una apuesta turística-histórica, a propósito del Plan de Desarrollo para Managua que impulsa el gobierno local con apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Mejoras de infraestructura se han realizado en los espacios que recientemente mencioné, abarcando también la zona circundante compuesta por la Plaza de la Fe, el puerto Salvador Allende y el Paseo Xolotlán.

Como comenté hace algunas líneas, las alusiones a las construcciones y reconstrucciones en Managua y Nicaragua hacen referencia a ese episodio de la historia nacional inmediata. Basta pensar en el disco y la canción de Luis Enrique Mejía Godoy que versa: “Para construir la patria / no necesito más que amor / y amor me han dado tus manos / tus manos, Revolución”. Me parece sumamente interesante como Pérez Setright ilustra esto, sugiriendo que, para su generación, este proceso histórico social se piensa como un edificio que ya no existe en la ciudad:

Quizás este edificio que fue la Revolución, se estaba cayendo por falta de recursos, tal vez tenía una fundación sarrosa, tal vez el edificio ya no tenía uso. Lo que sí sabemos es que ahora hay un edificio nuevo. [...] este edificio construido encima del edificio de la Revolución, tiene aire acondicionado, tiene puertas que se abren automáticamente y también tiene un sistema privado de seguridad que lo protege. (Pérez Setright s.p.).

Como hemos visto hasta acá, en general, estas obras están impregnadas de una nostalgia y añoranza que se fija en narrar de manera romántica este episodio histórico. Sus propuestas se entrelazan con un discurso que adjudica al neoliberalismo y los cambios de régimen social, político y económico que el país vivió entre los años 90 para circunscribir un quiebre. Mi propuesta es que estas circunstancias afectaron diferentes espacios de sus vidas: el ámbito privado y familiar, el ámbito público y la forma en la que se relacionaron con la historia, la

ciudad y sus espacios. Ahora bien, vale la pena reflexionar cómo este contexto de gran peso político, como lo fue la revolución, ha permeado en las morfologías de las ciudades.

Para concluir, me pregunto: ¿Qué nos dejó la revolución? Múltiples voces –las de los testigos, los partícipes, los detractores y sus vástagos, tempranos o tardíos– narrando su versión, sea cual sea.

### **Búmeran**

Busqué en la noche llaves de mandala, haciendo lobby en tu Sahara  
dejando un sismo zigzaguear entre los dos, la sed besar tu balcón.

Managua entera baila sobre un flan, junto a un espejo roto,  
dejá ese miedo, ya sé jugar, ese ajedrez entre los dos.

La tierra es un satélite de una aceituna, al verte andar así  
ninfa telúrica, enjambre de los 20's, desafiando los cristales del salón;  
loco de tanto andar, volví al mismo lugar, desafiando los cristales del salón.

Probé tu boca búmeran en llamas, hay flamas que el tiempo no apaga.  
Te dije es la noche para preguntar, de qué lado del telón estás.

Managua entera baila sobre un flan, junto a un espejo roto,  
quizá es la noche para preguntar, de qué lado del telón estoy.

La tierra es un satélite de una aceituna, al verte andar así  
ninfa telúrica, enjambre de los veintes, desafiando los cristales del salón;  
loco de tanto andar, volví al mismo lugar, desafiando los cristales del salón.

Daría la vida por volverte a despertar,  
con joven ruido terrenal  
como quien puede echar a andar  
los relojes de una vieja catedral,  
preludio de lo fatal, la herida de lo real.

Un acertijo,  
un duelo a muerte por tu amor;  
cuando no queda elección,  
todas las salidas llevan a este mismo callejón.

*José Antonio Ruiz Acevedo*

## **Bibliografía**

Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana: desde el Popul-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1982.

Babb, Florence E. *Después de la revolución: género y cultura política en la Nicaragua neoliberal*. Managua: IHNCA/UCA, 2012.

Baricco, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Bauman, Zigmund. *Between us, the generations. On generations. On coexistence between generations*. Barcelona: Fundació Viure i Conviure, 2007. 365-376.

Bolaños Geyer, Enrique. “Inauguración Galería Santo Domingo”. 30 de noviembre 2005. <<http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/Inaugurar%20-%20Centro%20Comercial%20Santo%20Domingo%20-%2030%20Nov%202005.pdf>>.

Centeno, Mario Misael. “Gabriel Pérez Setright ‘el medio por ahora será el arte, pero no por mucho tiempo’”. *La Caféina* 20 de julio 2016. <<http://pmincorrecto.org/lacafeina/gabriel-perez-setright-el-medio-por-ahora-sera-el-arte-pero-no-por-mucho-tiempo/>>.

Feixa, Carles, y Carmen Leccardi. “El concepto de generación en las teorías sobre la juventud”. *Última década* 19.34 (2011): 11-32.  
<[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22362011000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22362011000100002&script=sci_arttext)>.

González Arana, Roberto. “Nicaragua: Dictadura y revolución”. *Memorias. Revista digital de historia y aruieología desde el Caribe* 6.10 (2010): 231-264.

Halftermeyer, Gratus. *Historia de Managua: data desde el siglo XVIII hasta hoy*. Managua: Talleres nacionales, 1959.

Hirsch, Marianne. “The generation of postmemory”. *Poetics today* 29.1 (2008): 103-128.

Hood, Edward Waters, y Werner Mackenbach. “La novela y el testimonio en Nicaragua: una bibliografía tentativa, desde sus inicios hasta el año 2000”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-y-el-testimonio-en-nicaragua-una-bibliografia-tentativa-desde-sus-inicios-hasta-el-ano-2000/>>.

Kinloch Tijerino, Frances. *Historia de Nicaragua*. Managua: IHNCA/UCA, 2012.

Kropff, Laura. *El waj, el bombo y la palabra. Acerca de la conciencia generacional entre los jóvenes mapuche*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Misiones, 2008.

Marroquín Parducci, Amparo. (2015) “Ciudadanías juveniles centroamericanas: viejos tránsitos, nuevos territorios.” *Voces Abiertas: Comunicación, política y ciudadanía de América Latina*. Eds. Florencia Saintout y Andrea Varela. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015. 245-263. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20150928123202/VocesAbiertas.pdf>>.

Meiselas, Susan. “Molotov Man”. *SUSANMEISELAPHOTOGRAPHER*.  
<<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=molotov-man>>.

Mejia Godoy, Luis Enrique. *Para construir la patria*. Argentina: Todas las voces record, 1983. Disco.

Orce, Victoria. (2014) “Vínculos familiares y relaciones intergeneracionales desde la perspectiva de Norbert Elias y Pierre Bourdieu”. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2014. 1-10.  
<[http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Comunicacao\\_Oral/Tabalhos\\_Completos/Victoria\\_Orce.pdf](http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Comunicacao_Oral/Trabalhos_Completos/Victoria_Orce.pdf)>.

Pérez Setright, Gabriel. “Susan Meiselas y la posmemoria revolucionaria”. 2016. (Inédito).

“Reinauguran el reloj de la Antigua Catedral”. *La voz del sandinismo*. 27 de diciembre 2007. <<http://www.lavozdelsandinismo.com/nicaragua/2007-12-27/reinauguran-el-reloj-de-la-antigua-catedral/>>.

Salazar Pérez, Robinson. “La Revolución sandinista en Nicaragua”. *Revista de la Universidad de México* 617 (2002): 13-21.

Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.

Scolari, Carlos Alberto. (2014). “Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital”. *Anuario AC/E de cultura digital* (2014): 71-81. <[http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario\\_ACE\\_2014/6Transmedia\\_CScolari.pdf](http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf)>.

Vannini, Margarita. “Memoria e imagen. Políticas públicas de la memoria en Nicaragua (1979-2010)”. *Second International Seminar “Memoria, Cultura, Ciudadanía”*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2012.