
El aparecer del pueblo según una chavala: la Revolución Nicaragüense desde las fotografías de Margarita Montealegre en *Nicaragua, insurrección y revolución*¹

A Girl's View of the People: The Nicaraguan Revolution in Margarita Montealegre's Photography in *Nicargua, insurrección y revolución*

MAGDALENA PERKOWSKA

Hunter College y The Graduate Center, CUNY, EE.UU.
mperkows@hunter.cuny.edu

Resumen: En 2015, la fotógrafa nicaragüense Margarita Montealegre publicó el foto-libro *Nicaragua, insurrección y revolución*, una pequeña colección de fotografías que tomó entre 1979 y 1983. Recurriendo a los conceptos de *aparecer del pueblo* y el *desencuadre* de Georges Didi-Huberman (*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*), examino cómo las fotografías de Montealegre y su montaje en foto-libro producen una visualidad contra hegemónica con respecto al archivo fotográfico oficial de la Revolución. Arguyo que “la mirada de una chavala”, que capta un devenir histórico desde muy cerca y desde dentro, *desencuadra* la aparición del pueblo nicaragüense como sujeto político mediante desplazamientos, detalles incongruentes y afectos. A la vez, abordo el efecto estético y político del *desencuadre*, junto con el efecto que produce la estructura abierta del montaje en relación con la historia y memoria de la Revolución Sandinista.

Palabras clave: Margarita Montealegre, la Revolución Sandinista, estudios visuales, fotografía, desencuadre

Abstract: In 2015, Nicaraguan photographer Margarita Montealegre published a photo-book *Nicaragua, Insurrection and Revolution*, a small collection of her photographs taken between 1979 and 1983. Drawing on Georges Didi-Huberman's concepts of *people's apparition* and *de-framing* (*Peoples Exposed, Peoples as Extras*), I examine how Montealegre's images and their montage in (to) a photo-book produces a visuality that is counter-hegemonic with regard to the official photographic archive of the Revolution. I contend that a chavala's look, which captures a historical becoming from close up and inside, *de-frames* the Nicaraguan people apparition as a political subject through displacements, incongruous details, and affects. At the same time, I look into the aesthetic and political effect of this *de-framing*, together with the effect of the open structure of montage in relation to history and memory of the Sandinista Revolution.

Keywords: Margarita Montealegre, Sandinista Revolution, Visual Studies, Photography, De-framing

Recibido: octubre de 2022; **aceptado:** enero de 2023.

Cómo citar: Perkowska, Magdalena. “El aparecer del pueblo según una chavala: la Revolución Nicaragüense desde las fotografías de Margarita Montealegre en Nicaragua, insurrección y revolución”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 44 (2022): 29-50. Web.

¹ Agradezco a Margarita Montealegre su apoyo durante la preparación y redacción del ensayo y su generosidad al proveerme las fotos y otorgar el permiso para su reproducción.

En 1979, la dinastía de los Somoza (Anastasio Somoza García, Luis Somoza Debayle y Anastasio Somoza Debayle) lleva ya cuarenta y tres años en poder en Nicaragua, pero sus días están contados desde que, en 1961, Carlos Fonseca Amador, Tomás Borge y Silvio Mayorga fundan el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), una guerrilla cuyo objetivo es derrocar la dictadura. El grave deterioro que sufre la economía del país en la década de los 70 (el aumento de las horas semanales de trabajo después del terremoto de 1972, el congelamiento o la reducción de los salarios, la inflación y la subida de precios, el desempleo, entre otros) produce como efecto una creciente oposición al régimen por parte de todos los estratos sociales, incluyendo a la alta burguesía. El primer intento de una insurrección mayor ocurre en octubre de 1977; en 1978, el FSLN y la población se sublevan de nuevo, pero la insurrección es brutalmente reprimida por la Guardia Nacional somocista. El tercer intento comienza en junio de 1979 y concluye con la caída del régimen somocista y la victoria definitiva del FSLN en julio de 1979. Al Estado dictatorial le sucede entonces el Estado revolucionario gobernado por el FSLN, el cual trata de transformar el sistema político y económico del país. Por eso, los diez años que van de 1979 a 1989 se conocen como la Revolución. Muy pronto, sin embargo, la Revolución sucumbe a una serie de factores internos y externos: el intervencionismo y el sabotaje político estadounidense, la brutal guerra de la Contra (1981-1989) financiada por los Estados Unidos, un gradual distanciamiento entre los ideales revolucionarios y la práctica de gobernar. El 25 de febrero de 1990, Daniel Ortega, presidente desde 1985, pierde las elecciones contra la candidata de la oposición, Violeta Barrios de Chamorro. Con esta derrota y la entrega del poder, se cierra el periodo de la Revolución Sandinista o Nicaragüense.

Una gran parte del archivo fotográfico de la insurrección contra la dictadura de Somoza y de la Revolución Nicaragüense, producido al calor de los acontecimientos, con frecuencia en medio de combates, fue publicada en periódicos y revistas casi simultáneamente con los sucesos; poco después, las imágenes circularon en forma de fotolibros, foto-ensayos o como ilustración de crónicas periodísticas.¹ El ejemplo más conocido es, desde luego, el trabajo de la fotógrafa estadounidense Susan Meiselas, quien contaba con el capital simbólico de la

¹ Este es el caso de las fotografías tomadas en Nicaragua en 1978 por el fotógrafo holandés Koen Wessing (*Nicaragua '78*) o del trabajo realizado entre 1978 y 1979 por los fotógrafos mexicanos Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Maritza López y Martha Zarak (la primera fotógrafa corresponsal de guerra enviada por *Unomásuno*). Sus imágenes salieron primero, coetáneas a los eventos, en las páginas del diario *Unomásuno*, pero enseguida fueron reunidas en dos publicaciones. En enero de 1980, las fotos de Valtierra, Meyer y Zarak acompañaron una recopilación de editoriales, entrevistas, crónicas, reportajes y notas de prensa escritos entre noviembre de 1977 y diciembre de 1979 por el equipo de *Unomásuno*, publicado con el título *La batalla por Nicaragua* (Avilés). El mismo año, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, sacó a la luz *Nicaragua, un país propio. Testimonios del triunfo y de la reconstrucción*, una colección de crónicas y testimonios con fotografías de Valtierra y López (González). A su vez, en 1991 apareció el foto-ensayo de Pedro Valtierra titulado *Nicaragua, una noche afuera*, con 52 fotografías sacadas entre junio y julio de 1979 (Valtierra y Avilés). Véase también el ensayo de Ileana Selejan (2), donde la autora menciona a otros fotógrafos.

agencia Magnum para la circulación de sus fotografías.² Después de una larga pausa, en 2011 la editorial LOM (Santiago de Chile) volvió a poner en circulación, en *Fotografía. El arte de visibilizar la pregunta. Chile 1973, Nicaragua 1978, El Salvador 1980*, las imágenes tomadas en los 70 y 80 por el fotógrafo holandés Koen Wessing. El mismo año, el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (UCA, Managua) publicó el trabajo del fotógrafo estadounidense Paul Dix reunido en *Nicaragua. Surviving the Legacy of U.S. Policy / Sobreviviendo el legado de la política de los EE.UU.* En 2015, Margarita Montealegre (1956, Managua) “la primera mujer fotoperiodista de Nicaragua” (Montealegre 3) dio a conocer *Nicaragua, insurrección y revolución*.

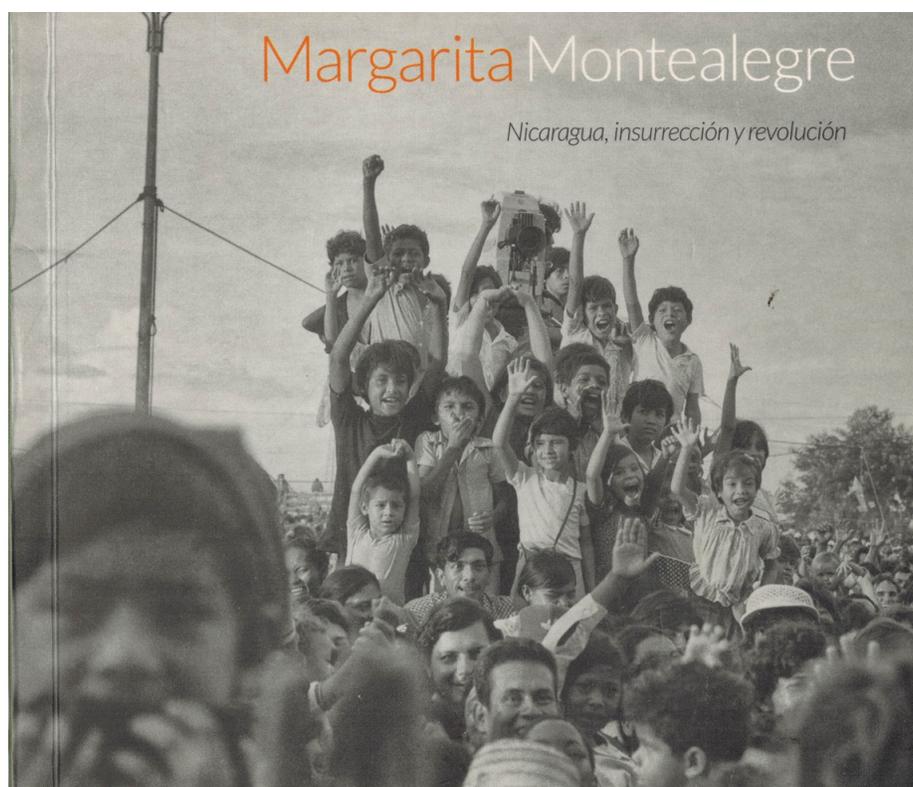


IMAGEN 1. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, 2015. © MARGARITA MONTEALEGRE.

² Las fotografías que Meiselas sacó entre 1978 y 1979 fueron publicadas primero en diarios y revistas de circulación global (*New York Times Magazine, Life, Times, Paris Match y Geo*). Una selección (escogida entre más de 5000 fotografías) fue reunida después en el libro *Nicaragua: June 1978 - July 1979*, de 1981. En 2016 salió la tercera reedición de este foto-ensayo, con una aplicación que permite escuchar las historias de las personas representadas en varias de las 71 fotografías incluidas en el libro, y un enlace a videoclips de *ReFraming History*, de 2004, una instalación de diecinueve copias tamaño mural de las fotografías de 1978-79, desplegadas en las ciudades donde la fotógrafa había sacado esas imágenes veinticinco años antes: Managua, Estelí, Masaya y Matagalpa.

Este fotolibro reúne una selección de fotografías de Montealegre que sobrevivieron a la destrucción o la dispersión causadas tanto por la violencia de la lucha armada como por la precariedad política, social y económica del periodo posterior: la instauración y la institucionalización del gobierno revolucionario, las represalias económicas de los Estados Unidos, la guerra de la Contra y el triunfo del neoliberalismo en 1990. La restauración capitalista neoliberal no solo redujo drásticamente el presupuesto para la gestión cultural, sino que se esforzó en borrar la memoria visual de la Revolución del espacio público.³ El retorno al poder, en 2007, del Frente Sandinista de Liberación Nacional, personificado, de nuevo, en la figura de Daniel Ortega, no contribuyó a la recuperación del imaginario y la memoria de la etapa utópica. Al contrario, el orteguismo se esforzó por crear su propio acervo visual que no parecía estar interesado en restablecer conexiones con la etapa insurreccional y revolucionaria.⁴ En esta situación, la publicación de *Nicaragua, insurrección y revolución* es un evento importante. De formato pequeño –apenas 13x16cm– y compuesto de tan solo 29 placas, el libro se divide en dos secciones cromáticas y cronológicas: la primera, con 11 fotografías a color, reúne imágenes de junio y julio de 1979; la segunda, con 18 fotografías en blanco y negro, retrata escenas de los dos primeros años de la revolución y el comienzo del enfrentamiento armado (1982-1983).⁵ Más allá del elemento cromático, la división no es explícitamente formal y tampoco es semántica, porque ambas partes indagan en temas parecidos y relacionados: acciones revolucionarias o actividades de los milicianos, concentraciones y manifestaciones populares, actos políticos (desfiles, manifestaciones, celebraciones), el sufrimiento de la población civil, así como la vida cotidiana durante la insurrección, el periodo revolucionario y la guerra. Hasta la publicación de este fotolibro en 2015, Margarita Montealegre era desconocida como fotógrafa de la Revolución fuera de Nicaragua. Esto se debe al hecho de que la fotógrafa, de apenas 22 años al comienzo de la insurrección, era local y no trabajaba respaldada por ninguna agencia de prensa que hubiera garantizado la difusión internacional de sus imágenes. En otras palabras, el desconocimiento o la invisibilidad de estas fotografías encierran en sí una historia, la historia del archivo visual de la Revolución Nicaragüense y, dentro de él, el aporte de una mirada particular, la de una chavala.

³ La sistemática destrucción de los murales revolucionarios (1979-1990) emprendida a partir de octubre de 1990 por Arnoldo Alemán, el entonces alcalde de Managua, es el mejor ejemplo, aunque de ninguna manera único, de esta voluntad de olvido del pasado revolucionario. Sobre este tema véase Argüello, Chávez (285-295) y Kunzle.

⁴ Basta con mencionar los enormes afiches rosados con las efigies de Daniel Ortega y después también Rosario Murillo, en las que se reproducía el eslogan con el que Ortega volvió al poder en 2007: “Nicaragua cristiana, socialista y solidaria”.

⁵ En una conversación privada (12 de julio 2017) Margarita Montealegre explicó que esta división cromática se debe a las condiciones materiales en las que realizaba su trabajo. Durante la insurrección, Montealegre fue intermediaria entre la prensa extranjera y el FSLN. Gracias a esta función tuvo acceso a rollos fotográficos a color. Después de la victoria, durante el periodo revolucionario, la escasez la obligó a trabajar con rollos en blanco y negro y de peor calidad.

En su artículo dedicado a Margarita Montealegre y Claudia Gordillo,⁶ Ileana Selejan señala que el trabajo de estas dos fotógrafas gira *en torno* a la Revolución Sandinista, dirigiendo la mirada hacia acontecimientos, personas y realidades sociales que no ocupaban la primera plana (ni el primer plano visual) o no respondían a la visualidad dominante del momento (véase Selejan, “Women’s Work” 1; el énfasis es mío, M.P.): “The work of Gordillo and Montealegre [...] provides other angles, other positions of viewing, a slight change within the frame” (Selejan, “Women’s Work” 2). En el caso de Montealegre, identifico esta visualidad otra o contra hegemónica con “la mirada de una chavala”. La palabra “chaval, chavala” no es particular de Nicaragua, pero ocupa una posición notable en el registro nicaragüense del castellano. Al presentar a la fotógrafa como chavala, la palabra sitúa su mirada en el lugar al que esta mirada pertenece – Nicaragua –, al que capta y busca hacer visible; es también una mirada interna –originada desde dentro de las filas sandinistas y de los nicaragüenses–, además de ser joven, militante y mujer. ¿Cómo altera esta mirada el archivo visual de la Revolución Sandinista?

En general, todo este archivo expone al pueblo nicaragüense levantado en contra de la dictadura somocista y podemos constatar, recurriendo al planteamiento de Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, que la exposición es apropiada, justa, porque no capta la apariencia, sino la aparición o el aparecer político del pueblo, el instante cuando este “[ha] decidido exponerse por sí [mismo] de una manera radical y decisiva” (Didi-Huberman 28; énfasis en el original). Esta primera constatación general no nos libera, sin embargo, de examinar la relación entre el aparecer político del pueblo y la visión institucional que muy pronto determina y controla su aparición simbólica. Para señalar esta problemática, Didi-Huberman construye un agudo juego de paralelismos significantes en torno a los términos “aparato”, “visión” y “encuadre” que, por un lado, pertenecen al léxico técnico propio de la fotografía y la cinematografía y, por el otro, a la terminología asociada con el poder institucional(izado). Afirma el filósofo:

Es evidente que no hay imagen sin mediación técnica, sin “aparato”. Pero el aparataje técnico está condicionado por un *aparato de poder*, así como *la visión* que tenemos de las cosas a través de las imágenes está condicionada por *las visiones*, es decir, los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que “piden ver”, todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes. (67, énfasis original)

Más adelante, Didi-Huberman amplifica la analogía añadiendo la noción de encuadre al juego de asociaciones:

Como la palabra *aparato*, la palabra *encuadre* se refiere a la vez a una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes y a una coacción institucional inherente al ejercicio del poder. [...] Como no hay aparatos ópticos sin aparatos institucionales, no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos. (68-69)

⁶ Como Margarita Montealegre, Claudia Gordillo comenzó a trabajar como fotógrafa a finales de los 70 y principios de los 80. Sobre su trabajo, consúltense los artículos de Ileana Selejan citados en la bibliografía.

Dada esta relación tan estrecha entre las visiones del poder, el reparto de lo sensible (véase Rancière) y la representación simbólica, ¿qué táctica técnica o estética puede convertir la cámara en un aparato que redimensiona, desplaza, resiste o cuestiona los objetivos políticos del poder? De nuevo, resulta útil el planteamiento de Didi-Huberman:

El más simple de los juegos mediante los cuales el aparato fotográfico siembra la crisis en el aparato institucional es sin duda el *juego del encuadre*. Basta desplazarse apenas –voluntariamente o no–, alejarse o acercarse *un poco en demasía*, para ver surgir, en el sistema, el exceso del sistema. O para producir en el *encuadramiento* simbólico, un *desencuadre* que deja lugar a la imaginación. (72)

Basándome en el trabajo de investigación realizado con el archivo visual de la Revolución Sandinista, sostengo que la mirada de una chavala *desencuadra* lo visible revolucionario tanto de la visión épica y teleológica de Susan Meiselas en *Nicaragua, 1978-1979*⁷ como de la visualidad heroica, triunfante, ideológicamente filtrada y rígida, promovida entre 1979 y 1989 por el diario *Barricada*, el órgano oficial del gobierno y de la visión autorizada. El *desencuadre* debe entenderse no solo como un recorte otro, sino también como un emplazamiento y un ángulo de la mirada que es posible por la cercanía física y emocional (mirar desde cerca y desde dentro) y por la subjetividad relacional de la mujer-fotógrafa que *reconoce y comparte* la experiencia vivencial y afectiva (la precariedad, la vulnerabilidad, la fragilidad, el dolor, pero también la confianza, la alegría, la esperanza) de los sujetos representados en sus imágenes.

En cuanto fotolibro, *Nicaragua, insurrección y revolución* es un montaje, es decir, una articulación de fragmentos que posibilita establecer relaciones de semejanza y diferencia entre los elementos que la componen, activando de esta manera un proceso interpretativo y crítico en el espectador. Como señala Juan Felipe Ureña Calderón en su lectura del montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin, cada imagen que forma parte de la composición “puede ser tratada como un particular” (95) y, a la vez, en correspondencia con las demás imágenes, así como los espacios de intervalo entre ellas (95).⁸ De este modo, asegura Ureña Calderón, “el montaje puede hacer visibles las diferencias de sentido que van de una imagen a otra y ponerlas en tensión” (13). Siguiendo esta pauta, examino primero *el desencuadre* que la mirada de la chavala efectúa en imágenes particulares, mediante desplazamientos y la captación de detalles incongruentes y afectos. En las conclusiones, abordo juntos el efecto estético y político del

⁷ Publicado en 1980, justo después del triunfo del FSLN, el foto-ensayo de Meiselas presenta la insurrección como un evento épico cuya estructura es causal. Si bien las imágenes particulares comunican afectos muy variados, desde la desesperación o el dolor hasta la alegría, en general el relato visual comulga con el entusiasmo y el optimismo del momento.

⁸ Ureña Calderón llama la atención a la importancia del intervalo para Aby Warburg. Escribe al respecto: “Es posible afirmar que lo que trata de hacer *el Atlas* es poner en movimiento el concepto de intervalo (*Zwischenraum*) para ‘hacer visible’ el ‘proceso’ de establecimiento del *Denkraum* o espacio para la reflexión en el que circulan las *pathosformeln*. Es ese espacio intermedio el que posibilita el establecimiento de las yuxtaposiciones de las imágenes” (56). Llamo la atención a este concepto porque, como se verá más adelante, es relevante para el análisis de *Nicaragua, insurrección y revolución*.

desencuadre y el que produce la estructura abierta del montaje en relación con la historia y memoria de la Revolución Sandinista.

Desplazamientos

Como fotógrafa, Margarita Montealegre se mueve, transita y cambia de lugar creando así oportunidades visuales para una mirada que busca objetos, ángulos y encuadres desplazados. En la primera parte de *Nicaragua, insurrección y revolución*, el *desencuadre* es, sobre todo, espacial y apunta a un des-centramiento en el imaginario geográfico de la Revolución. Cinco de las once imágenes fueron sacadas en Granada, el bastión histórico del conservadurismo en Nicaragua. La foto que abre la serie evoca las muy conocidas imágenes de la celebración de la victoria en la Plaza de la Revolución en Managua, el 19 de julio, pero representa una concentración en la Plaza de la Independencia en Granada, celebrada el 17 de julio, dos días antes de la victoria final. La sucesión de las imágenes de esta primera sección del fotolibro no construye una narrativa ordenada en cuanto al tiempo y el espacio, sino que desplaza la mirada del espectador entre Managua y Granada, entre la población civil y los combatientes, entre el miedo y la celebración, entre caras/cuerpos/gestos singularizados y multitudes jubilosas. Quizá sea la última imagen de la serie, titulada “Limusina de Somoza abandonada en la carretera de Masaya, 19 de julio, 1979” (placa 11), la que mejor simbolice este momento particular. [Imagen 2] En el centro de una carretera vacía se encuentra abandonado un vehículo blanco, con el capó levantado, como si el motor se hubiera estropeado o sobrecalentado.



IMAGEN 2. LIMUSINA DE SOMOZA ABANDONADA EN LA CARRETERA A MASAYA, 19 DE JULIO, 1979. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 11.

Tomada en la carretera a Masaya, entre Managua y Granada, la foto constata el desplazamiento físico de la fotógrafa y capta, además, la atmósfera histórico-política del momento (el sobrecalentamiento, la premura, la tensión). El vacío súbito del poder, ese entre-poder cuando unos huyen y otros se aprestan a ocupar la posición abandonada, junto con las preguntas que este intermedio suscita, asaltan y descolocan al espectador que ya ha celebrado la victoria en la página anterior, donde, en la placa 10, se muestra la famosa celebración en Managua, el 19 de julio de 1979.



IMAGEN 3. CELEBRACIÓN DE LA VICTORIA EN MANAGUA, 19 DE JULIO, 1979. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 10.

Si comparamos la toma de Montealegre con la de Susan Meiselas, nos damos cuenta de que la nicaragüense se encuentra confundida con la multitud, en algún lugar situado entre la catedral y el Palacio Nacional; mientras que Meiselas, quien parece seguir la caravana del Frente Interno, aprovecha la apertura que el vehículo con los combatientes abre en la muchedumbre para ubicar en el primer plano a los héroes celebrados por el pueblo. Ellos, con rifles en alto, dominan el campo visual de la foto (68).⁹ En cambio, en la toma de Montealegre, la multitud llena todo el primer plano y el ángulo en diagonal permite ver el flanco derecho de la Catedral, atiborrado de gente que aprovecha cualquier resquicio para estar presente. Es el aparecer de esta multitud sin nombre, no solo de los héroes, que busca la mirada de Margarita Montealegre.

⁹ La referencia es al fotolibro *Nicaragua, June 1978 – July 1979*. Para ver la imagen comentada en línea, consúltese: <https://publicdelivery.org/susan-meiselas-nicaragua/> o <https://www.nytimes.com/2018/07/03/lens/susan-meiselas-mediations.html>.

Esta mirada desde la multitud aparece en varias imágenes de la segunda sección, dedicada a la etapa post-insurreccional. Un buen ejemplo es la foto que la abre y que aparece también en la portada del libro, “Acto de Policía Sandinista con la niñez, Plaza de la Revolución, 1979” (placa 12). Tomada en contrapicado, entre una multitud compacta, la imagen resalta las sonrisas y la alegría de un grupo de niños, elevado por encima de los demás. En la última fila de esta alegre pirámide se esconde una cámara –otro fotógrafo cuya lente debe mostrar la multitud en la plaza– a quien Montealegre capta en su quehacer, revelando la operación del *encuadramiento* simbólico de la Revolución.

Los fotógrafos y sus cámaras constituyen el punto focal de otra imagen de la segunda secuencia, “Funeral de 82 niños caídos de un helicóptero en Ayapal, Jinotega, 1982” (placa 20, imagen 4). La fecha señala claramente que el evento representado pertenece a la época de la guerra de la Contra. En este caso, Montealegre se traslada para desplazar su mirada. Se aleja, da vuelta a la fosa, a fin de enfocar de frente no tanto a la población de Ayapal hundida en dolor, no tanto a las madres que, de rodillas al borde de la tumba, lamentan la pérdida de sus hijos, no tanto a los hombres que acaban de cavar el hoyo para sus hijos o hermanos; sino al grupo de cuatro o cinco fotógrafos, todos blancos, quienes armados de las cámaras están retratando “la tragedia del pueblo nicaragüense” para sus respectivos periódicos.



IMAGEN 4. FUNERAL DE 82 NIÑOS CAÍDOS DE UN HELICÓPTERO EN AYAPAL, JINOTEGA, 1982.

© MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 20.

Susan Sontag observó en *On Photography* la violencia inherente al acto de fotografiar, sobre todo cuando el sujeto representado es vulnerable. Esta violencia se manifiesta incluso en el campo semántico de la fotografía. En la foto de Montealegre, las miradas y cámaras de los fotógrafos blancos, de pie, apuntan hacia las mujeres sin nombre arrodilladas al borde de la fosa, en una operación mediática que, junto con Didi-Huberman, podríamos llamar la sobreexposición espectacular del pueblo (31).¹⁰ “¿No hay que encarar [...] el difícil trabajo de exponer esa misma exposición?”, se pregunta Didi-Huberman (31). La potente y perturbadora imagen de Margarita Montealegre hace justamente esto: encara (literalmente, dado que la fotógrafa se pone enfrente y de frente) y expone el despiadado “picture-making event in progress” (Selejan, “Women’s Work” 7). El *desencuadre* es un gesto ético que busca “shock to thought” (véase Massumi; van Alphen)¹¹, sacudir para hacer pensar, es decir, gatillar afectos que provocan una reflexión crítica no solo sobre la violencia de la guerra, sino también sobre la violencia de la representación y, por consiguiente, de la recepción de las imágenes que sobreexponen el *pathos* (el dolor, el sufrimiento, la fragilidad, la vulnerabilidad) de los sin nombre como espectáculo.

Otra forma de desplazamiento se manifiesta en la tercera fotografía de la segunda secuencia, titulada “Celebración del primer aniversario de la Revolución, Managua 1980” (placa 14). Dado que *Nicaragua, insurrección y revolución* es un montaje en forma de libro, el sentido de cada una de las fotografías que lo componen se constituye no solo a partir de su léxico y morfología visual, sino que depende también del marco visual contiguo: la distribución en las páginas, la presencia o no de los pies de foto, los significados que surgen de las imágenes vecinas, los intervalos gráficos. “Celebración”, de 18x12.5cm e impresa sobre una página y media, comparte la media página restante con una pequeña imagen (de 7.5x5cm) adyacente, antepuesta como una suerte de umbral visual. La yuxtaposición es irónica, por lo que es imprescindible analizar juntas las dos fotografías. Ambas representan el mismo hecho (la celebración del primer aniversario de la Revolución), aunque se trata de actos que se realizan en lugares y horarios diferentes. Con la primera (la pequeña), asistimos al “Recibimiento de Fidel Castro en Rivas” (placa 13), mientras que la segunda muestra un acto

¹⁰ Normalmente, estos habitantes de una aldea remota, en los confines geográficos de lo representable, estarían “[subexpuestos] en las representaciones consensuales de la historia” (Didi-Huberman 29), pero la fascinación occidental con “el dolor de los otros” (Sontag, *Regarding the Pain of Others*) los expone a “la sobreexposición, el espectáculo, la piedad mal entendida, el humanismo gestionado con cinismo” (Didi-Huberman 31). La imagen de Montealegre pone en evidencia la violencia y crueldad que pueden caracterizar el acto fotográfico, señalados por Sontag en su reflexión sobre el solapamiento entre el campo semántico propio de la fotografía y el de las armas (to shoot, to aim). También delata el hecho de que, como recuerda W.J.T. Mitchell: “The ‘taking’ of human subjects by a photographer (or a writer) is a concrete social encounter, often between a damaged, victimized, and powerless individual and a relatively privileged observer, often acting as the ‘eye’ of power” (288).

¹¹ Ernst van Alphen emplea esta expresión en su ensayo sobre “Affective Operations of Art and Literature”. Explica en una nota al pie que es una referencia al título del libro sobre la expresión y el afecto en la obra de Deleuze y Guattari, editado por Brian Massumi: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (21).

oficial –un discurso de Daniel Ortega– en Managua. La foto de Rivas se divide en dos sub-campos: la figura del líder cubano ocupa y domina el lado izquierdo, mientras que a la derecha vemos a los habitantes de Rivas –hombres, mujeres y niños– saludando con alegría y entusiasmo a Fidel, quien aparece de plano medio y en contrapicada. La mano derecha de Castro da un fuerte apretón de mano a un hombre de sombrero, y este encuentro de manos es el punto focal del encuadre. La mano izquierda del dirigente sostiene otra mano nicaragüense que emerge de la muchedumbre sin que se pueda ver a su dueña (juzgando por el tamaño de esa mano es una mujer). Montealegre, quien se encuentra en el espacio mínimo entre Castro y el pueblo nicaragüense, hace más que captar un suceso. La proximidad física entre el cubano y los nicaragüenses (la distancia entre ellos es de apenas dos antebrazos unidos en un apretón de manos), las manos extendidas, las sonrisas y las miradas dirigidas a Castro, quien corresponde con sus manos y su mirada, acentúan la conexión afectuosa entre un dirigente y un pueblo. Es gracias a esta imagen háptica y cálida, una suerte de contrapunto visual, que entendemos el *desencuadre* en la imagen de la celebración del primer aniversario en Managua.

Para tomarla, Montealegre se desplaza hacia atrás y arriba de la tarima para los representantes de la Junta del Gobierno y los invitados oficiales (entre ellos, Fidel Castro aparece ahora sentado en la primera fila). Esta posición le permite ampliar el ángulo y crear una imagen que reúne varios planos: desde los anchos escalones de la tarima en el primer plano, hasta el pueblo nicaragüense en el fondo y más allá, en la lejanía, las montañas y la silueta gris del volcán Momotombo. El punto focal de esta imagen, tomada ligeramente en picada, son el atril y la figura de Daniel Ortega, quien, de pie (y de espaldas a la fotógrafa y al espectador), hace el discurso de ocasión. Gracias a la perspectiva seleccionada por Montealegre, el espectador sigue no solo la mirada de la fotógrafa, sino también la de Ortega, es decir, ve lo que ve el comandante. Y lo que ve Ortega, a causa de la distancia entre su atril y el descampado que ocupa el pueblo, es una masa indistinta de personas que atienden este acto oficial de celebración. En contraste con la foto que muestra la recepción calurosa de Castro en Rivas, la foto tomada en Managua expone la institucionalización solemne de la Revolución, en otras palabras, “el exceso del sistema” (Didi-Huberman 72) y la distancia en la que este exceso sitúa al pueblo.¹² Acerca de la misma fotografía, escribe Ileana Selejan:

¹² Al establecer el contraste entre las figuras de Castro y Ortega no pretendo presentar al primero como un líder que no se haya distanciado de *su* pueblo, ni que la Revolución Cubana no haya sufrido la petrificación del institucionalismo. Tan solo busco señalar el efecto irónico del contraste creado por el montaje de las dos imágenes en el libro. Por otra parte, en una conversación telefónica, Margarita Montealegre observó que, en los primeros años de la Revolución, Daniel Ortega era una persona muy asequible que gozaba del contacto directo con el pueblo (véase Montealegre, “Conversación”). Este dato nos demuestra hasta qué punto el sentido de una imagen es determinado por el presente de su recepción y por el contexto visual y/o textual que la acompaña.

The focus is [...] more the context *around* the primary event, *around* the occasion for the gathering. I read this picture through its future projection, as a premonition if you'd like, of the increasing disconnect of the revolutionary leadership from the people who—at least from that elevated perspective—are turned into a mass. (“Women’s Work” 7)

Siguiendo a Walter Benjamin, podríamos afirmar que, vista desde la perspectiva del tiempo, esta foto proyecta el inconsciente óptico: “el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo” (“Pequeña historia”, 26). Efectivamente, el *desencuadre* que realiza Margarita Montealegre en esta imagen muestra ya al pueblo expuesto a desaparecer, primero por la visión institucionalizada del aparato revolucionario y, después, en un futuro que ahora es el presente, por la distorsión y traición de los ideales revolucionarios en nombre de los cuales ese pueblo había luchado.

Detalles incongruentes

En numerosas placas de ambas secuencias, la mirada de Montealegre se desliza hacia un detalle que *descongela* la visión, al introducir un elemento contingente de incongruencia. Veamos cuatro ejemplos. La imagen “Guardias nacionales capturados, Granada, julio 1979” (placa 6), de la primera secuencia, da la impresión presentar una puesta en escena. Dos jóvenes, de camisas subidas para exponer la cintura y los cinturones, levantan las manos, mientras un militante del FSLN los apunta con un fusil, aunque su cuerpo y mirada no siguen al arma, sino que forman un extraño ángulo recto con los presos, por lo que parece que el guerrillero está posando. A la derecha del encuadre, un joven señala a los dos guardias con un dedo. El campo de visión está cerrado, correspondiendo con una escena de captura, con la pared de una casa como fondo y límite. Lo que vemos es una circunstancia muy seria. Sin embargo, entre los pies de los dos guardias, se encuentra acostado, tranquilo y completamente ajeno a la situación, un perrito blanquinegro, como si nada pasara, como si no se tratara de una situación trascendente (vida o muerte), sino de una escena inocente del patio.

En la última foto tomada en Granada, titulada “Júbilo de guerrilleros y damas granadinas, 17 de julio, 1979” (placa 8), aparecen juntos, tocándose (literalmente), dos mundos sociales que hasta ese momento eran antagónicos. Sentados o de pie en la caja de un camión, se encuentran los guerrilleros del FSLN, mientras que delante de ellos, paradas en la calzada, se abrazan tres “damas granadinas”, es decir, mujeres de clase media o media alta. Ellos, barbudos, de pelo medio largo y con fusiles; ellas, bien vestidas y bien peinadas, con una sonrisa amplia. Es una foto posada, de ocasión, podríamos decir. El contraste entre damas y guerrilleros en sí llama la atención, pero nada especial habría en este *studium* (véase Barthes 47-48) de la unidad nacional, si no fuera por la mano de una de las “damas”: su codo se apoya en el piso de la caja, mientras que el antebrazo y la palma descansan sobre la pantorrilla en *jeans* de uno de

los militantes. El gesto de la mujer no es incongruente, al contrario, expresa los afectos de aquel momento, pero no deja de sorprender, humanizando la toma con su tranquila familiaridad.

En la imagen “Desfile militar, primer aniversario de la Revolución, Managua” (placa 17, imagen 5), una columna de soldados adustos, verticales, rígidos y ordenados entra desde el marco izquierda y parece que pronto va a llenar todo el encuadre. Montealegre saca esta toma en contrapicada, agigantando los cuerpos alineados que parecen formar un mecanismo perfecto.



IMAGEN 5. DESFILE MILITAR, PRIMER ANIVERSARIO DE LA REVOLUCIÓN, MANAGUA. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 17.

La columna debería simbolizar el orden, la aptitud y la energía de la revolución que avanza, imperturbable. Dos detalles afectan, sin embargo, esta representación del rigor militar y revolucionario: el barro causado por el aguacero ha salpicado las botas y los uniformes de los soldados mientras la silueta del jefe de la columna, cortada por el marco derecho, da la impresión de efectuar un baile, incongruente con el porte riguroso de la formación que dirige. El cortocircuito visual y afectivo que ocurre en el borde derecho del encuadre resulta cómico, pues *desencuadra* la visión institucional de una Revolución que avanza en medio de la intemperie.

Cuerpos indisciplinados

La columna de soldados que desfilan, descrita en la sección anterior, representa un cuerpo colectivo disciplinado y reglamentado. Disciplina, reglamentación y eficiencia deberían caracterizar la conducta de todos y cada uno de los cuerpos revolucionarios, según la visión instrumental del aparato revolucionario.¹³ De acuerdo al encuadre oficial, estos deberían renunciar a su materialidad y singularidad, a “su parcela de humanidad” (Arendt, cit. en Didi-Huberman 25), para servir incondicionalmente, sin contratiempos personales, a la sociedad revolucionaria concebida (es decir, encuadrada) por la “autoridad de lo Mismo o lo Uno” (Didi-Huberman 62). La contra-visión de Margarita Montealegre descompone o desordena la perspectiva rígida e institucional de la Revolución sobre los cuerpos, pues se fija en momentos de distensión cuando la disciplina se olvida o no importa, y el cuerpo recupera su materialidad, intensidad y ternura.

Las imágenes “Miliciano sandinista en Mulukukú, 1982” (placa 16, imagen 6), “Tropas político-ideológicas descansan en Cayantú, Madriz, 1983” (placa 24), “Flirteo en refugio de milicianos, montañas del Norte, años 80” (placa 28), aíslan intervalos de interacción, distensión, descanso, abandono físico y, hasta descuido, de los cuerpos: el miliciano tendido en una hamaca, con un brazo debajo de la cabeza y una mirada soñadora, acaricia con delicadeza una guacamaya; entre los combatientes que descansan, uno lee, tres duermen y dos se ríen; la pareja sentada en la hamaca sostiene las armas, pero sus cuerpos giran hacia sí íntimamente. Son cuerpos, porque en estas fotografías los militantes recobran su singularidad y humanidad tragadas por la mismidad revolucionaria; son mujeres y hombres captados fuera del encuadre institucional, abandonados a la materialidad y los afectos, *desencuadrados* por la mirada afectuosa y el lente atento de Montealegre y, de esta manera, devueltos por un instante (pero un instante que perdura en la foto y se extiende hacia futuro) a la existencia fuera de la regla y del dispositivo disciplinario de la Revolución.

¹³ Me baso aquí en mi propia investigación en el archivo del diario *Barricada*, en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, en la Universidad Centroamericana en Managua. La comparación entre las imágenes seleccionadas para la publicación y las hojas de contacto muestra claramente el filtro ideológico aplicado a los cuerpos.



IMAGEN 6. MILICIANO SANDINISTA EN MULUKUKÚ, 1982. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 16.

Dos imágenes de niños confirman el interés de la fotógrafa por la tensión entre la espontaneidad de los cuerpos y el proceso de su regulación o *encuadramiento* para la Revolución. En la primera, “Momento previo a tabla gimnástica, IV aniversario de la Revolución, León” (placa 26), quince chiquitos, todos vestidos con un mismo uniforme deportivo, juegan despreocupados y a ninguno parece importar el acto oficial en el que van a participar un momento después. En cambio, la foto “Acto de la Policía Sandinista con la niñez, Managua, diciembre 1979” (placa 21, imagen 7) muestra una columna de niños con fusiles que, por el momento, no son reales; pero por su tamaño y el realismo supremo de la imitación, producen esta impresión.



IMAGEN 7. ACTO DE LA POLICÍA SANDINISTA CON LA NIÑEZ, MANAGUA, DICIEMBRE 1979. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 21.

Uniformados con birretes y pañuelos rojinegros, los niños posan delante de un edificio oficial que, juzgando por las columnas visibles por encima del grupo, podría ser el Palacio Nacional. Todavía son niños, todavía sus cuerpos resisten al orden reglamentario, todavía no logran disciplinarlos por completo como sí lo están los soldados del desfile militar, todavía sus caras se distinguen por su expresión singular, pero todos los elementos de esta imagen (el lugar, el hecho de que se trate de un “Acto de la Policía Sandinista”, el carácter militar de la actividad, los símbolos del Frente) señalan ya la operación reguladora emprendida por la autoridad revolucionaria.

“Basta desplazarse apenas [...], alejarse o acercarse *un poco en demasía*, para ver surgir, en el sistema, el exceso del sistema”, afirma Didi-Huberman (72). Pareciera hablar de esta foto de los niños que entrenan sus cuerpos y espíritus, todavía juguetones, para defender a la Revolución en un futuro no tan lejano; o de la foto titulada “Entierro de miliciano, El Cuá, Jinotega, 1982” (placa 19, imagen 8). Delante de una construcción de madera que parece ser una iglesia (encima de la puerta se lee la inscripción “Bienvenido Monseñor”, un elemento incongruente con el evento retratado que es un sepelio), colocado sobre dos sillas y cubierto de banderas, se encuentra un ataúd. A ambos lados, los milicianos de edades muy diferentes (hombres maduros, jóvenes y adolescentes) levantan las armas en un gesto de homenaje militar. Doce fusiles dirigen sus cañones hacia el cielo. Es la despedida institucional, repetida en cada uno de los entierros de los caídos en defensa de la Revolución. Quizá se repiten también las consignas, inaudibles en la foto.



IMAGEN 8. ENTIERRO DE MILICIANO, EL CUÁ, JINOTEGA, 1982. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 19.

Debajo del brazo de uno de los soldados, en el fondo, detrás del ataúd, aparecen, casi insignificantes entre tantos uniformes, banderas y armas (el exceso del sistema), una mujer y, en sus brazos, una niña. ¿La esposa y la hija del miliciano caído? ¿Su madre y una hermanita? ¿Sus hermanas, la grande y la más chica? La mujer no llora, su mirada, que surge del debajo del brazo levantado del soldado que la oculta, está fija en algo fuera del encuadre. ¿Qué ha pasado con su dolor? ¿Es posible hacer el duelo rodeada de uniformes, banderas y armas, cuando se despide a un soldado, no a un ser querido? El desplazamiento de la mirada expone el arrinconamiento, la vulnerabilidad y fragilidad de la mujer y la niña, apenas visibles entre *el exceso del sistema*.

Miradas, manos, afectos

Las miradas exponen, responden, corresponden, interpelan o están ausentes; las manos tocan, acarician, sostienen, señalan o abrazan. Las miradas y las manos son dos motivos que sobresalen en el montaje creado para *Nicaragua, insurrección y revolución*, como si el lente de la fotografía las buscara intencionalmente. Encarnan la visión y el tacto, dos sentidos a través de los que reconocemos el entorno y establecemos el contacto. Dos sentidos que hacen sensibles y comunican los afectos: la alegría, la confianza, la ternura, el amor, el miedo, la desesperación (en la placa 4, “Agonía en iglesia Sagrada Familia, Ducualí, Managua 1979”) y la indiferencia. Apelan a dos sentidos que exponen la potencia o señalan su agotamiento o, incluso, su derrota. Los ojos y las manos constituyen el foco de la fotografía titulada “Barbero de Nagarote, años 80” (placa 15, imagen 9), de la serie en blanco y negro, que aparece justo después de la imagen de Daniel Ortega en la celebración del primer aniversario de la Revolución, proximidad que considero reveladora e irónica. La datación de la foto no es precisa pero basta para situar la escena en los años que siguieron a esa celebración. En el centro de una habitación se encuentra un hombre mayor, sentado en una silla de barbero, humilde y desgastada. El fondo del encuadre permite ver su modesta vivienda: dos muebles (una mesa y un estante) contra la pared, la ropa colgada sobre una cuerda, un bombillo desnudo, unos sacos en el piso, el piso y las paredes manchados. Dos gallinas se pasean tranquilamente; sobre la puerta que conduce a otro ambiente, un retrato de Sandino.



IMAGEN 9. BARBERO DE NAGAROTE, AÑOS 80. © MARGARITA MONTEALEGRE. NICARAGUA, INSURRECCIÓN Y REVOLUCIÓN, PLACA 15.

El barbero mira directamente a la cámara. ¿Qué transmite esta mirada seria? ¿Un reproche, el cansancio, el rencor, el enfado, el dolor, la tristeza? ¿Y las manos? Juegan con algún objeto, indecisas, como si no supieran qué actitud mostrar a la cámara, o como si algo las hubiera inquietado. ¿En qué piensa y qué siente el barbero, admirador o simpatizante de Sandino, frente a esa joven fotografía de la Revolución? La pobreza de su casa revela lo poco, o nada, que han cambiado las condiciones sociales y económicas del pueblo nicaragüense bajo el gobierno revolucionario. Su mirada es tranquila, pero, a la vez, parece retar al lente, por lo que el ambiente que transmite la imagen resulta tenso. El retrato del barbero de Nagarote *desencuadra* la visión oficial de la Revolución como energía, goce y afirmación, evidente y notable en las fotografías que publicaba el diario *Barricada*. Sus ojos y manos dicen lo que la boca, probablemente, tiene que callar.

Conclusiones: “un nuevo montaje de tiempos perdidos”

Este análisis se ha fundamentado en el concepto de exposición política de los pueblos, las formas estéticas de dicha exposición, así como la posibilidad de subjetivación o desubjetivación que estas formas acarrearán:

No basta [dice Didi-Huberman] [...] con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse *en cada caso* si la forma de esa exposición —encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.— los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición). (150)

La mirada y el lente de la chavala que captan un devenir histórico desde muy cerca y desde dentro, *desencuadran* y *desenclaustran* la aparición del pueblo nicaragüense como sujeto político que tomó la historia en sus manos. Los desplazamientos de Montealegre son muy sutiles, se cifran en detalles semánticos/léxicos de la imagen o en aspectos formales, como planos, ángulos y, desde luego, encuadres, a través de los cuales la fotógrafa resiste a la rigidez política y estética del encuadre institucional revolucionario. El posterior montaje de las imágenes en foto-libro amplía la resonancia de estas decisiones formales y estéticas. Es un montaje melancólico, pero solo en el sentido que Enzo Traverso da a la melancolía en su libro *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*: un recordar crítico y lúcido de una lucha revolucionaria desde su pérdida (55).

Conviene en este lugar comparar *Nicaragua, insurrección y revolución* con el fotolibro *Nicaragua 1978-1979* de Susuan Meiselas, que es un relato visual compuesto desde la victoria.¹⁴ A diferencia del foto-ensayo de Meiselas, que termina con una afirmación visual del triunfo de la Revolución, el de Montealegre comienza con el momento de la victoria, pero incorpora después la memoria del periodo posterior, ponderando por medio del material visual una extraña contradicción: ha cambiado todo y, a la vez, parece que pocas cosas han cambiado. La mirada y el lente de la fotógrafa recorren triunfos y dolores, otras formas de lucha revolucionaria (la alfabetización, la toma de tierra) y el comienzo de un nuevo enfrentamiento, visibilizando así muchas preguntas, tal como reza el título del libro con fotografías de Koen Wessing: *Fotografía. El arte de visibilizar la pregunta*.

La disimilitud fundamental entre *Nicaragua* de Meiselas y *Nicaragua* de Montealegre se establece, no obstante, en la estructura y organización de la secuencia fotográfica. El foto-ensayo de Meiselas, destinado en primer lugar al público norteamericano, exhibe un fuerte carácter didáctico, es un relato visual explicativo, una narrativa de la Revolución victoriosa que afirma su necesidad histórica y revela su proceso desde el comienzo al final, así como el heroísmo, la determinación y el sacrificio de los que participaron en ella. *Nicaragua* de Meiselas muestra una sucesión de eventos concatenados causalmente y construye una temporalidad lineal y progresiva. Visto así, es un relato teleológico, cuya concepción se origina en el entusiasmo y optimismo de la victoria y concuerda con el discurso que se cimentaba en la promesa de emancipación y en la celebración de la Revolución victoriosa como advenimiento y realización de esta promesa. Por estas razones, la narrativa visual de Meiselas construye una interpretación y un significado del proceso revolucionario que pronto serán absorbidos por el nuevo discurso oficial.

¹⁴ Entre 1989 y 1990, Meiselas regresó a Nicaragua en busca de las personas retratadas en las fotografías de 1978-79. El resultado de este regreso es la película documental *Pictures from a Revolution* (1991), en el que la tónica general es de tristeza, desilusión, desmoralización, desgaste y resignación ante el fracaso de la Revolución.

En cambio, *Nicaragua* de Margarita Montealegre es un montaje abierto que pone en relación imágenes sobrevivientes de un archivo dispers(ad)o.¹⁵ Las fotografías que lo componen son apenas restos de una historia de la que tampoco queda mucho en pie; son elementos discontinuos que solo pueden apuntar a un sentido agujereado. El significado de “insurrección” y “revolución” no tiene aquí la transparencia de una narrativa histórica, sino que se desintegra y dispersa, como se ha desintegrado y dispersado la Revolución misma, por lo cual es necesario actualizarlo y re-encuadrarlo desde el presente en el que se materializa el montaje. Si el relato de Meiselas, por su afán de sentido pleno, propone una lectura mítica de la Revolución, la discontinuidad del montaje de Montealegre desmonta el *continuum* e impide una operación mitificadora. Es por eso por lo que este pequeño compendio de imágenes fotográficas puede interpretarse como una metáfora de la memoria que visualiza su funcionamiento y, en particular, una metáfora melancólica (crítica) de la memoria de la Revolución. Una memoria fragmentada, como lo es la memoria; una memoria incierta, como lo es la memoria. Y a la vez, una memoria que interpela: si pensamos que cada foto es un evento que no se limita al breve encuentro entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, sino que continúa a través de múltiples y, a veces, contradictorios o contrastantes, instancias de recepción (véase Azoulay 21-22, 26-27), este montaje-memoria fotográfico conlleva un enorme potencial crítico. En 2015, cuando sale *Nicaragua, insurrección y revolución*, han pasado ya unos 35 años desde la insurrección y la victoria sandinista. Tanto el paso del tiempo como los procesos histórico-políticos que han tenido lugar en ese periodo (la guerra de la Contra, la restauración capitalista-neoliberal entre 1990 y 2006, los primeros nueve años del orteguismo) ya no permiten un relato transparente y entusiasta del pasado revolucionario. El fotolibro de Montealegre es “*un nuevo montaje de los tiempos perdidos*” (Didi-Huberman 30; énfasis en el original), tal como surgen “en el instante del peligro” (Benjamin, “Tesis” 309), avisando de su inminencia desde la historia y la memoria. Hoy es también un libro desgarradoramente profético y, al mismo tiempo, desde su melancolía crítica, es un testimonio visual que recuerda que hubo una vez una Revolución (fe, entusiasmo, optimismo, sentido) que hizo el pueblo, al aparecer en la escena de la historia como sujeto político.

Obras citadas

- Argüello Vargas, Tatiana. *Culture and Arts in Post-Revolutionary Nicaragua: The Chamorro Years (1990-1996)*. Athens, OH: Masters Center for International Studies, 2010. Impreso.
- Avilés, Jaime, et al. *La batalla por Nicaragua*. Fotografías de Pedro Meyer, Pedro Valtierra y Marta Zarak. México D.F.: Editorial Uno, 1980. Impreso.
- Azoulay, Ariella. *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. London, New York: Verso, 2015. Impreso.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard/Seuil, 1980. Impreso.

¹⁵ En (gran) parte, este efecto es el resultado fortuito de la ya mencionada dispersión y destrucción de los negativos, es decir, de las condiciones materiales en el momento de la toma y después. La fotógrafa nicaragüense no disponía de más de 5000 negativos para escoger unas decenas y construir con ellas un relato.

- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Sobre la fotografía*. Ed. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004. 21-53. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Tesis sobre el concepto de historia". *Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Ed. Jordi Ibáñez Fanés. Madrid: Taurus, 2018. 307-318. Impreso.
- Chávez, Daniel. *Nicaragua and the Politics of Utopia. Development and Culture in the Modern State*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2018. Impreso.
- Dix, Paul. *Nicaragua. Surviving the Legacy of U.S. Policy / Sobreviviendo el legado de la política de los EE.UU.* Ed. Pamela Fitzpatrick. Managua: IHNCA, 2011. Impreso.
- González Casanova, Pablo, et al. *Nicaragua, un país propio. Testimonios del triunfo y de la revolución*. Fotografías de Pedro Valtierra y Martiza López. México D.F.: Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1980. Impreso.
- Kunzle, David. *Los murales de la Nicaragua revolucionaria 1979-1992*. Managua: IHNCA-UCA, 2017. Impreso.
- Massumi, Brian, ed. *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London, New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Meiselas, Susan. *Nicaragua, June 1978 – July 1979*. Ed. Claire Rosenberg. New York: Aperture, 2008. Impreso.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- Montealegre, Margarita. *Nicaragua, insurrección y revolución*. Managua: Aula Propia, 2015. Impreso.
- Montealegre, Margarita. Conversación por teléfono con la autora. 5 de marzo 2022.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014. Impreso.
- Selejan, Ileana L. "Pictures in Dispute: Documentary Photography in Sandinista Nicaragua". *Photographies* 10.3 (2017): 283-302. Web.
- Selejan, Ileana L. "Women's Work: Photographers of the Sandinista Revolution". *Photography and Culture* 0 (2020): 1-17. Web.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977. Impreso.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003. Impreso.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Trad. Horacio Pons. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019. Impreso.
- Ureña Calderón, Juan Felipe. *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017. Impreso.
- Valtierra, Pedro, y Jaime Avilés. *Nicaragua. Una noche afuera*. Ed. David Maawad. México D.F.: Cuartooscuro, 1991. Impreso.
- Van Alphen, Ernst. "Affective Operations of Art and Literature". *RES: Anthropology and Aesthetics* 53-54 (2008): 20-30. Impreso.
- Wessing, Koen. *Fotografía. El arte de visibilizar la pregunta. Chile 1973, Nicaragua 1978, El Salvador 1980*. Santiago de Chile: LOM, 2011. Impreso.