

LA VISIÓN REVOLUCIONARIA DE ARNOLD BELKIN: MÉXICO Y NICARAGUA ANTE SUS ÍCONOS¹

JORGE ALEJANDRO CRUZ DOMÍNGUEZ



RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad entablar un diálogo con la historia latinoamericana y particularmente, con la nicaragüense haciendo uso de recursos visuales que ofrecen pautas semánticas muchas veces olvidadas. El arte del pintor Arnold Belkin, artista analizado en este ensayo, posee un estilo particular que además del goce estético, dio cuenta de la crisis humana y social imperante en la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo en Managua ayuda a entender las revoluciones y la reconstrucción estatal nicaragüense en 1979.

Palabras clave: muralismo mexicano, Nicaragua, Frente Sandinista de Liberación Nacional, Zapata, Sandino.



Jorge Alejandro Cruz Domínguez · Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Correo electrónico: crzdom@gmail.com
Tzintzun. Revista de Estudios Históricos · Número 66 (julio-diciembre 2017)
ISSN: 1870-719X · ISSN-e: 2007-963X

¹ Las imágenes mostradas en el presente texto pertenecen al archivo personal del autor, exceptuando las de la fotografía del maestro Pedro Valtierra titulada “Entrada triunfante de los sandinistas a la Plaza de la Revolución”, la fotografía titulada “Columna de tropas zapatistas” del fotógrafo Víctor Agustín Casasola, así como la nombrada “Gustavo Machado entrega a la Liga Antiimperialista de las Américas, la bandera de los Estados Unidos capturada por el general Augusto C. Sandino a las tropas norteamericanas en Nicaragua, México, 1929”. Las tres tomas han sido autorizadas por escrito para su reproducción: la primera por el autor; la segunda por la Fototeca Nacional; y la última por el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. Agradecemos a la publicación *Cuartoscuro*, el SINAFO y el IHNCA por todas las facilidades otorgadas.

**THE REVOLUTIONARY VISION OF ARNOLD BELKIN:
MEXICO AND NICARAGUA BEFORE THEIR ICONS**

ABSTRACT

This paper aims to establish a dialogue with Latin American history and particularly, with the Nicaraguan history, making use of visual resources that provide us semantic patterns often forgotten. The art of the painter Arnold Belkin, artist analyzed in this paper, has a particular style that besides the aesthetic enjoyment, realized the prevailing human and social crisis in the second half of the twentieth century. His work in Managua helps to understand the Nicaraguan revolutions and state reconstruction in 1979.

Keys words: mexican muralism, Nicaragua, Sandinista National Liberation Front, Zapata, Sandino

**VISION DE REVOLUTIONNAIRE ARNOLD BELKIN:
NICARAGUA AU MEXIQUE ET SES ICONS**

RÉSUMÉ

Cet article vise à établir un dialogue avec l'histoire de l'Amérique Latine, et particulièrement avec celle du Nicaragua, en utilisant des ressources visuelles qui nous fournissent des aspects sémantiques souvent oubliés. L'art du peintre Arnold Belkin, artiste analysé dans cet article, se caractérise par un style particulier qui, au-delà de la jouissance esthétique, rend compte de la crise humaine et sociale qui a dominé la seconde moitié du XXe siècle. Son travail à Managua contribue à comprendre les révolutions et la reconstruction de l'état nicaraguayen en 1979.

Mots clés : muralisme mexicaine, Nicaragua, Front Sandiniste de Libération Nationale, Zapata, Sandino



INTRODUCCIÓN

La historia de las naciones como la conocemos es producto de una serie de señas particulares y rastros que son compilados con paciencia y esmero por diversas personas a lo largo del tiempo. Sin embargo, esta recopilación de hechos también da origen a olvidos, posturas y narrativas que difieren entre sí, pues la conciencia identitaria tanto de las personas como de los países, depende directamente de la forma en que los eventos se juntan y se aprehenden dando como consecuencia, una serie de aspectos y criterios que dan forma a lo que somos como individuos y como naciones. Este cúmulo de ideas y creaciones insertas en nuestra consciencia, forjan la base sobre la cual se sostienen las sociedades de nuestras modernas naciones y, por lo tanto, la representación de imaginarios se convierte en un asunto de vital importancia para la permanencia y justificación del poder. Por esta razón, la retórica usada por los interesados en mantener o cambiar ya sea un régimen de gobierno o una legislación, apelan a criterios culturales sensibles para la población buscando generar simpatía o rechazo. Los diferentes momentos históricos por los que ha pasado América Latina, han dejado multitud de elementos y evidencias del sentir social: las guerras civiles, las revoluciones, los conflictos económicos, los movimientos armados y los procesos de democratización, los cuales se han plasmado en las constituciones, en las sociedades y en los lienzos del imaginario colectivo.

Muestras de estas expresiones se hacen evidentes en la escritura de manifiestos y declaraciones por parte de dirigentes políticos, poemas y loas a los próceres de las guerras de independencia, a la figura del *Hombre Nuevo* que promete traer luz y esperanza al pueblo oprimido; estatuas, monumentos y murales son mudos testigos de la adoración de una colectividad hacia sus héroes, idealizados tras la victoria o, incluso, la derrota, pero siempre recordados en pie de lucha. Los movimientos sociales generan todo un entramado de imágenes y propósitos encarnados en ocasiones por los principales regentes o por sujetos que forman parte de la vida pública de un país. Las pautas de recepción posibilitan la formación de un imaginario que, a la larga, proporcionará identidad a las comunidades receptoras de estas tradiciones históricas comunes, surgidas de un prototipo cultural encarnado en la “inmortalidad” atribuida a ciertos sujetos de la historia social y política de un país.

María Herrerías, apunta que este fenómeno se debe a que “el discurso puede definir o modificar el contexto en el que se produce, reforzando o debilitando las ideologías existentes, o creando otras nuevas”.² Por lo tanto, la forma en que se expresa la elite gobernante puede llevar a cabo juicios de valor respecto a aquellos que les son ajenos a su círculo social y que, al mismo tiempo, atentan contra el *statu quo* establecido por las oligarquías liberales y los capitales monopólicos. Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino –casos que nos interesa analizar– para sus contrarios personifican la ilegalidad, lo vulgar, salvaje y peligroso de las clases populares. Estas caracterizaciones y la contracara de la defensa y apoyo a estos personajes, no habría causado el mismo impacto sin la participación de pintores y artistas de la época, pues sus obras y opiniones han sido parte importante para la construcción de los distintos imaginarios ya que fueron al mismo tiempo actores e intérpretes de la realidad.

En este trabajo intentamos demostrar y generar un análisis mediante las obras de Arnold Belkin, quien participó muy activamente en la generación de críticas e interpretaciones de diversos momentos históricos y sociales. Consideramos que la revisión de su obra da oportunidad de acceder a

² HERRERÍAS GUERRA, María, “Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919)”, en *Zapatismo: origen e historia*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana, 2009, p. 286.

una pauta de interpretación de la realidad latinoamericana que no ha sido *leída* a profundidad, soslayando de esta manera documentos que contienen información importante para nuestro quehacer historiográfico. El discurso visual manejado a lo largo de su trayectoria fue evolucionando, aunque siempre mantuvo una postura ideológica muy clara, intentando poner en el centro de la discusión la constante y progresiva deshumanización de los individuos, provocada por la creciente e irresponsable era tecnológica. Sin embargo, Belkin también demostró optimismo, ya que para el autor, el progreso tecnológico e industrial es, al mismo tiempo, una posibilidad de mejora de las sociedades gracias al refinamiento del conocimiento humano. “Su obra será el instrumento crítico de su compromiso intelectual con la lucha contra la injusticia, la represión y por la esperanza de un mundo cada vez más agradable y menos violento.”³

En 1978 Belkin comenzó la *Serie Zapata*, donde inició su “relación” con el general morelense, ya que las obras realizadas con diferentes materiales y técnicas, como la tinta, el lápiz y el crayón, dieron pauta para las posteriores representaciones que realizaría sobre el caudillo a gran escala. “En este conjunto se observa la sensibilidad de Belkin para compenetrarse en el personaje y capturar los rasgos y personalidad del general revolucionario.”⁴ Lo que propone el artista con su serie de estudios, dibujos y ensayos sobre Zapata, es replantear el mito del héroe nacional, humanizarlo y acercarlo a la sociedad que lo acompañó y, finalmente, lo mitificó.

Este periodo creativo, que abarca gran parte de las décadas de 1970 y 1980, es el que nos interesa revisar en el presente trabajo, ya que es cuando el autor se encontraba en su momento de mayor madurez creativa e intelectual que, aunado a un entorno de intensa movilización política y social, le dieron la pauta para llevar a cabo interpretaciones extraordinariamente sólidas, las cuales encontrarán su zénit con el mural *Los Prometeos* de 1987, obra auspiciada por los gobiernos mexicano y nicaragüense que logró aglutinar el proceso de la reconstrucción posrevolucionaria de ambas naciones, la cual será estudiada en líneas posteriores.

³ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 20.

⁴ DE LUNA, Andrés, *Los creadores y las artes: Arnold Belkin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, p. 23.

LA BITÁCORA DE NICARAGUA.
ARNOLD BELKIN, LA REVOLUCIÓN Y EL MURALISMO

Los gobiernos revolucionarios, sea cual fuere la latitud en la que se encontraron triunfantes,⁵ buscaron materializar la visión que tenían de una sociedad y, por lo tanto, intentaron reacomodar al sistema lo más oportuna y prontamente posible, eliminando todo aquello que representaba al viejo orden. Estas actitudes pueden llegar a confundirse con el autoritarismo o la intolerancia contra las posturas contrarias, reacias o críticas a sus aspiraciones de cambio. Sin embargo, pueden actuar de esta manera porque al ser movimientos victoriosos, poseen el monopolio del ejercicio de la violencia y el poder legal del estado que comandan. La situación sandinista no es la excepción a la regla sobre estos parámetros, empero, en el proceso de reconstrucción nacional, el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) se encontró con la particularidad de que su movimiento se encontraba integrado por personas de las más diversas posturas ideológicas, gracias a las coaliciones que se hicieron para lograr aglutinar fuerzas en el último golpe asestado al somocismo.

En este contexto y dada la importancia que el estado sandinista comenzó a darle a la alfabetización y la cultura, el muralismo surgió como expresión trascendental para la sociedad nicaragüense pues esta forma de expresión sirvió como medio de transmisión, no sólo de los ideales del Frente, sino también de las esperanzas y necesidades de los nicaragüenses. Además, los trabajos murales articularon discursos para hacer frente a los ataques y denostaciones que se lanzaron al sandinismo y su proceso político desde el exterior, particularmente desde Estados Unidos de Norteamérica.

Mientras la postura oficial norteamericana expuso al régimen sandinista como el más salvaje, violento y sanguinario del continente americano, en otras latitudes las opiniones eran divergentes. El ministro del Ministerio de Relaciones Exteriores nicaragüense, el padre Miguel d'Escoto Brockmann, respondía a estas acusaciones exponiendo a Ronald Reagan como un hombre con una "increíble capacidad para mentir, lo cual revela algo así

⁵ Nos referimos aquí particularmente a los casos de Cuba y Nicaragua, países que en 1959 y 1979 respectivamente, desarrollaron luchas armadas civiles que lograron hacerse con el control estatal.

como un caso de posesión diabólica”.⁶ Los señalamientos con respecto a la tiranía y el encono provocado por el sandinismo, no sólo eran desmentidas por los hombres de alto rango sandinista, sino también por la sociedad que tomaba la iniciativa para refutar los dichos sobre su condición de vida en Nicaragua. Mediante los grupos de poesía o la realización de murales incentivados por las campañas de alfabetización, los ciudadanos plasmaron su realidad expresando su orgullo revolucionario mediante discursos visuales y textuales, fuertemente permeados por la institución sandinista.

David Kunzle atribuye las obras murales a un espontáneo y libre despliegue de discursividad ciudadana con respecto a su postura ante la nueva realidad posrevolucionaria. Sin embargo, es necesario poner el acento en que la mayoría de los murales callejeros fueron acompañados por las siglas sandinistas; efectivamente existió una euforia por el cambio de régimen y es innegable que la sociedad se alegraba por este hecho, pero no se puede soslayar la evidencia de que existen fines propagandísticos y legitimadores del quehacer sandinista, pues el vacío de poder tras la caída de la familia Somoza, provocó la búsqueda de la rearticulación de la identidad nacional.

Nicaragua y el sandinismo se enfrentaron a la problemática tarea de elaborar un discurso identitario aglutinador tras la guerra, el cual durante mucho tiempo les fue negado. Las proyecciones que se hicieron en la prensa, en los murales, en la poesía y en todos los aspectos de la vida cultural nicaragüense, se levantaron ante un pasado de violencia, un presente incierto y un futuro que se mostraba como el evento que cumpliría las promesas que la revolución hizo. “Estos [murales] celebran la insurrección y la reconstrucción revolucionaria. Son un autorretrato de una educación autodidacta, una autobiografía popular. Son grandes extensiones de las campañas de alfabetización, las cuales transformaron ‘toda Nicaragua en una escuela’, tal como dice esta frase; estos fueron los pizarrones de la gente.”⁷

Por esta razón, el muralismo fue una respuesta apropiada para la proyección de las fórmulas identitarias que el país necesitaba. Aprovechando la coyuntura, el FSLN recurrió al entusiasmo que el movimiento trajo consigo: “La Revolución como espectáculo de ideas significa que la emergencia de

⁶ Miguel d’Escoto Brockmann, citado por KUNZLE, David, *The murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 6. Traducción de mi autoría.

⁷ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 13.

una nueva ciudadanía es captada como una epopeya a imitar, como la vida ejemplar, no de un santo o un mesías, sino de toda una comunidad”.⁸ De esta manera, los mensajes plasmados en los espacios públicos se acercan a la colectividad y son de fácil aprehensión ya que son sencillos, llamativos y concretos: Nicaragua es nueva y libre –gracias al sandinismo–.

La particularidad que tuvo la corriente muralista nicaragüense, es que se desarrolló principalmente después del triunfo de la revolución en 1979. Allí se plasmaron principalmente los ideales políticos y democráticos del sandinismo a manera de propaganda, pero también las demandas, necesidades y libertades civiles que la sociedad nicaragüense deseaba y obtuvo tras el periodo armado, lo cual fue reflejado en las pinturas urbanas. Todo esto respondió a la necesidad del pueblo, pero principalmente del Estado por reescribir la historia nacional bajo parámetros de igualdad, democracia, paz y justicia social, o por lo menos eso es lo que se pretendía demostrar hacia el exterior. Los murales nicaragüenses fueron la narrativa que la convulsión revolucionaria generó en su momento y de lo que se buscaba hacer. Son la forma en la que la comunidad se imaginó, como lo plantea Benedict Anderson:

Independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones tan limitadas.⁹

El discurso identitario que se comenzaba a articular en Nicaragua tras la victoria de 1979 se cimentó sobre una suerte de *almas inmortales*, los mártires de un drama acoplado alrededor de la guerra contra el somocismo y que demostraba que, a pesar de la violencia y la muerte de este proceso, aquellos luchadores sociales heredaron un futuro mucho más promisorio

⁸ ROJAS, Rafael, “Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas”, en *Revista América Latina Hoy*, n° 47, diciembre, Universidad de Salamanca, 2007, p. 41.

⁹ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 25.

al país; no sólo los mártires, sino también los medios usados por el sandinismo para la batalla fueron inmortalizados en el imaginario guerrillero. Las barricadas, esos insignificantes pedazos de concreto que irónicamente producía la familia Somoza en una de sus tantas industrias, al ser apilados formaron el refugio para los combatientes en la batalla y se convirtieron en uno más de los instrumentos que sirvieron a los nicaragüenses para lograr su libertad.

Las obras evidentemente fueron hechas con fines propagandísticos; sin embargo, sus creadores se cuidaron mucho de no ser representativos de un dogmatismo o muestras de un ímpetu autoritario por parte del FSLN. Es cierto que se integraron los ideales de la organización como partido, como doctrina y como dogma, pero se presentaron más como ideología. Los murales fueron “simples, directos, sin matices, y celebratorios en lugar de denunciatorios”.¹⁰ Además, reflejaban a los sectores sociales inmiscuidos tanto en la gesta armada como en el proceso de reconstrucción nacional. Los sujetos insertos en los murales se convirtieron progresivamente en íconos de la revolución, héroes anónimos que forman parte del cambio de esquemas, pero que también toman la estafeta del máximo ejemplo revolucionario nicaragüense: Augusto C. Sandino.

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

Los nuevos símbolos patrios no fueron ya, como antaño, los de la vieja burguesía liberal o conservadora, sino que correspondieron a los de obreros, estudiantes y campesinos, hombres y mujeres que lucharon con las armas en la mano, y que usualmente fueron olvidados. Pero para acceder a este santoral de símbolos patrios fue necesario –al igual que en el cristianismo– haber pasado por el martirio –porque para ser santo primero hay que ser mártir– y haber dejado la vida en la lucha, porque el mayor peso estaba en los muertos y no en los vivos; ellos habían sido mejores, ellos habían entregado lo mejor que tenían para la revolución.¹¹

¹⁰ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 28.

¹¹ RUEDA ESTRADA, Verónica, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo”, en Enrique CAMACHO

El FSLN se cuidó de retomar y reproducir imágenes de personajes importantes para el movimiento, pero que ya hubieran fallecido; trataron de evitar mostrar retratos en público de líderes aún vivos, intentando evadir el culto personalista con el propósito de distribuir el poder en la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN). La “santidad” de los *compas* se desarrolló, en gran parte, gracias a la producción literaria de Ernesto Cardenal, pues es mediante su intervención que el sandinismo y la revolución tomaron el carácter de liberación, no sólo social e institucional, sino también espiritual, “de ese modo, el sandinismo popular dejó de ser el pensamiento de Sandino actualizado y manipulado en el ideario marxista de Carlos Fonseca”.¹²

El sandinismo buscó generar apego tanto al interior como al exterior de Nicaragua mediante la exaltación de los mártires de la revolución, propagando la tradición inaugurada por el mismo Sandino del respeto hacia los compañeros caídos en acción. “La fidelidad con los muertos y parte de la construcción del futuro radicó en la deuda que se tenía con los que no estaban, porque los vivos estaban ahí para recordar”.¹³ La teatralidad alrededor de estos íconos, corresponde también a la idea de Ernesto *Che* Guevara, quien hablaba de una élite de vanguardia y de líderes carismáticos que fueran capaces de despertar a las «masas dormidas» con el montaje de un “espectáculo moral, basado en el sacrificio y la violencia, que conmovería a la comunidad”.¹⁴

Es así como la iconografía sandinista consiste en hombres (y muy ocasionalmente mujeres), que participaron activamente en la lucha armada, además de algunos prohombres del ámbito internacional como Marx, Lenin y el *Che* Guevara. Carlos Fonseca y el poeta Rigoberto López Pérez, aparecen furtivamente en las representaciones pictográficas que los artistas anónimos, procedentes de la misma sociedad, inmortalizaron en las calles nicaragüenses. Hay un caso excepcional dentro del imaginario social, Ger-

NAVARRO (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 213.

¹² RUEDA ESTRADA, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo”, p. 210.

¹³ RUEDA ESTRADA, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo”, p. 213.

¹⁴ ROJAS, “Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas”, p. 44.

mán Pomares Ordoñez *El Danto*, a quien David Kunzle menciona como “un hombre de origen muy humilde con quien los pobres se ven naturalmente identificados”.¹⁵ La formación de estos íconos obedeció a una tradición de enseñanza y popularización de ciertos elementos discursivos para la aceptación de la sociedad y su identificación con ellos, como lo menciona Burke en el caso de las religiones, “documentan las esperanzas y los temores de la gente”.¹⁶

Los “devotos”, es decir, los “hijos de la revolución” produjeron una suerte de *ex votos* callejeros, mediante los cuales expresaron su fe en que un nuevo futuro era posible y al mismo tiempo agradecían que el sandinismo, “hijo unigénito” de Augusto C. Sandino, luchó no por el perdón sino por la revolución social. Esta es la interpretación social o al menos es lo que David Kunzle da a entender respecto a la creación muralista nicaragüense. Realmente no podemos saber qué tan espontáneas fueron estas expresiones; no dudamos, sin embargo, que muchas de estas manifestaciones fueron verdaderamente producto desinteresado de la población, empero, se hace necesario señalar que en el contexto en el cual surgieron estos trabajos, existió un trasfondo político de crisis, donde se buscó reflejar no sólo al interior, sino también al exterior, una faceta de orden, mejoría y satisfacción civil con respecto a los modelos implementados en Nicaragua.

A este respecto, la participación de extranjeros en Nicaragua se hizo notar tanto en el área literaria y periodística, como en los procesos de producción y en la educación. En lo que toca a los murales, Kunzle señala que “más de la mitad de los murales fueron iniciados, diseñados, dirigidos y parcialmente ejecutados por sandinistas no nicaragüenses”.¹⁷ El mismo autor menciona que además de proporcionar su esfuerzo y talento en las tareas de la revolución, también trajeron consigo los materiales necesarios para su realización: pinturas, solventes, pinceles, brochas, papel y otros artículos que eran escasos o inexistentes en Nicaragua a causa de la guerra. Uno de los artistas interesados e involucrados en la construcción y reforzamiento de la tradición muralista nicaragüense fue el pintor italiano Ser-

¹⁵ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 36.

¹⁶ BURKE, *Visto y no visto*, p. 65.

¹⁷ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 40.

gio Michilini,¹⁸ quien en 1985 fundó, junto con el gobierno sandinista, la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros¹⁹ en la hacienda El Retiro. Este terreno que perteneció a la familia Somoza, albergó entonces los esfuerzos de la sociedad para aprender y crear. A partir de entonces, Nicaragua, pero sobre todo su capital Managua, se *tatuaria* con murales por doquier. Los alrededores de la plaza pública Luis Alfonso Velásquez se verían cubiertos con pinturas que exaltaban y celebraban la cultura y el legado que la revolución trajo con su esfuerzo.

Para el caso que nos compete, tiene particular importancia el mural del artista Arnold Belkin *Los Prometeos*, obra que se encuentra en lo que fue el Palacio Nacional de Nicaragua, convertido posteriormente en Palacio de Cultura durante el mandato de Violeta Barrios de Chamorro.²⁰ El tríptico consta de una serie de formas que describen la situación política y social de Nicaragua y México. Llama la atención que a los costados del mural aparecen Zapata y Sandino, quienes “son motivo para establecer un campo de relaciones entre la vida y la historia, el mito y la realidad. Estas relaciones resultan complejas y mantienen entre sus partes pareja presión de flujo vital para compartir con el espectador las ideas de liberación y tiempos nuevos que quiere el artista.”²¹

En el proceso de construcción de lo patrio, nos encontramos con un estrecho margen de relación entre la interpretación de la realidad y de lo devoto. Las explicaciones y la búsqueda de consuelo ante los temores, las

¹⁸ Artista plástico nacido en Friuli, Italia en 1948. Experimentó con diferentes disciplinas artísticas como la cerámica, la pintura y la escultura, a su paso por el mundo del arte realizó trabajos en Italia, México, Guatemala, Cuba y Nicaragua, siendo este último en donde trabajó en conjunto con el Ministerio de Cultura para fundar la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros. Información obtenida del blog personal de Sergio Michilini, <https://goo.gl/F47725> [consultado 14 de septiembre de 2014].

¹⁹ Este instituto se creó expresamente con la intención de implementar la investigación y experimentación de técnicas pictóricas y escultóricas duraderas, posiblemente autóctonas y apropiadas sobre todo para los espacios físicos exteriores y para fomentar, en la creación de las obras de Arte Público, el estudio del espacio arquitectónico y urbano, y por lo tanto la Integración Plástica entre pintura, escultura, artesanía y arquitectura. <https://goo.gl/RV1U1M> [consultado 14 de septiembre de 2014].

²⁰ Presidenta de Nicaragua durante el periodo postsandinista. Siendo candidata de la Unión Nacional Opositora (UNO) que aglutinó hasta catorce partidos políticos inconformes con el proyecto de país del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Su mandato comenzó el 25 de abril de 1990 y culminó el 10 de enero de 1997. Información tomada del Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona. <https://goo.gl/haBBRI> [consultado 20 de septiembre de 2014].

²¹ TARACENA, Berta, “Una década de muralismo”, en *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 80.

esperanzas y la gratitud por la salvación que se espera recibir de los santos patronos, resulta ser extremadamente parecida a la expectativa que se tiene con respecto a las figuras patrias. Bajo este orden de ideas y ante la evidencia de las diferentes versiones de la historia con las que nos podemos encontrar, los personajes que han sido partícipes de ella son siempre objeto de diferentes interpretaciones, lo cual se debe principalmente a los intereses que se desean exaltar o minimizar, dependiendo de si son benéficos o problemáticos para las políticas o corrientes que se encuentran en debate en un determinado momento. Así, tenemos que tanto Zapata como Sandino, han sido objetos de elogios o deméritos durante diferentes etapas de su presencia en los ámbitos nacionales hasta llegar a ser colocados en el “altar de la patria”.

La obra de Arnold Belkin arroja una amplitud de información, temas y eventos, ofreciéndonos al mismo tiempo ejemplos de las pautas de interpretación de lo nacional. En 1985 el artista visitó Nicaragua para elegir el lugar idóneo que albergaría su obra durante una semana (a partir del 10 de agosto del mismo año). El proyecto se trasladó al actual Palacio Nacional de la Cultura de Nicaragua donde vio cristalizada su culminación. Este edificio anteriormente albergaba la sede de gobierno de los Somoza y fue también sede de las cámaras de diputados y senadores, ministerios de gobernación, hacienda, finanzas y oficinas de recaudación en diferentes ocasiones. La historia de este local tiene diversos momentos importantes para el gobierno somocista y, por esta razón, en 1978 fue escenario del asalto y secuestro de empleados y diputados presentes en el inmueble. Este evento fue perpetrado por columnas sandinistas comandadas por Edén Pastora el *Comandante Cero* y sería un acto con el cual el FSLN trascendería las fronteras para darse a conocer en la prensa internacional. Desde el fin de la guerra en 1979, la posterior década de 1980 y hasta 1994, el edificio se mantuvo en funcionamiento gubernamental y es en el periodo entre 1990 y 1994, durante el mandato de Violeta Barrios de Chamorro, que se decide convertirlo en una pieza del patrimonio cultural nicaragüense, resguardando así archivos, bibliotecas, hemerotecas, colecciones históricas y artísticas de Nicaragua.²²

²² El Palacio Nacional fue construido en tres etapas. La primera, durante el gobierno del presidente José Santos Zelaya; sin embargo, en 1931 fue destruido por un terremoto y la reconstrucción estuvo a cargo de la administración de Juan Bautista Sacasa (1933-1936), finalizando su edificación en 1942, siendo inaugurado

Recapitulando la historia del palacio, nos damos cuenta de su trascendencia y alto nivel histórico, simbólico y político; el hecho de ser el lugar final para la obra de Belkin tiene mucho sentido, pues es aquí donde la historia de Nicaragua comienza a reescribirse y el mural busca interpretar con la mayor fidelidad posible este proceso, esa reestructuración por la cual el país estaba atravesando. La obra abarca 42 metros cuadrados divididos en tres secciones que se ubican en el vestíbulo del segundo piso del recinto; se presentó el 18 de julio de 1987 y, en palabras del autor, “tras ocho meses dedicados a elaborar los bocetos y los proyectos, llegamos aquí a mediados de mayo pasado, para ejecutar el mural que hoy, en vísperas del octavo aniversario de la fecha más feliz de la historia de Nicaragua, inauguramos.”²³

Fiel a su costumbre, Arnold Belkin realizó su obra utilizando elementos artísticos e históricos que representan individualmente a las naciones involucradas y que finalmente las hermanan en cuanto a la región que comparten, pero sobre todo por los procesos sociales y políticos mediante los cuales transformaron sus realidades. La obra reúne y descompone dos momentos y dos personajes icónicos de la vida política latinoamericana, realizando una magnífica apoteosis de imágenes hechas con aerografía y su recurrente estilo *fotográfico*, a través del cual se aprovecha de ellas para realzar el estudio y el boceto de los personajes insertos en la obra, proporcionándoles realismo y dinamismo a las figuras. Emiliano Zapata y Augusto C. Sandino son acompañados por sus improvisados guerreros quienes, a pesar de ser gente común, trabajadores de la tierra y de las minas, en ningún momento desmerecieron su lugar en la historia como hombres de valor en la reyerta ni tampoco en el patriotismo.

En *Los Prometeos*, Belkin ubicó en un mismo espacio a Zapata y a Sandino como símbolos revolucionarios de su época, pero también como íconos de una tradición de lucha por las causas sociales y, por lo tanto, como representaciones del surgimiento del *Hombre Nuevo*. Para el artista, el crear un mural implica transformar el espacio y, en el caso que nos ocupa, logró integrar un discurso que proyecta humanidad, marcha y progreso. Zapata

por Anastasio Somoza García. Para mayores referencias sobre el inmueble véase <https://goo.gl/KFwu90>.

²³ BELKIN, Arnold, *Texto del discurso pronunciado en la inauguración del mural Los prometeos en el Palacio Nacional Héroes y Mártires de la Revolución*, Nicaragua, 18 de julio de 1987, p. 1. Documento obtenido del archivo personal del artista.

representa “la contradicción entre el orden y el conflicto” y Sandino es “un canto al futuro, una alabanza a los logros humanos en un mundo de paz.”²⁴ El pintor en esta obra concreta su visión con respecto a la vida y la historia, es una interpretación sobre las relaciones complejas que resultan de los mitos y realidades que las comunidades van forjando poco a poco en su afán por articular la vida en sociedad.

A pesar de su pasión y entrega por integrar y legar un trabajo digno de ambas revoluciones, hubo una cierta reticencia por parte de un sector nicaragüense ante la obra, ya que su “excesiva” profesionalización respecto a su técnica, fue recibida en algunos círculos como pretenciosa y un tanto fuera de lugar, considerada “una obra maestra de alta tecnología en un ambiente estético y económico de baja tecnología.”²⁵ Esto no deja de llamar la atención ya que el arte mexicano puede considerarse parte de la escuela “natural” de la corriente nicaragüense; de hecho, la tradición muralista forjada por Siqueiros, Orozco y Rivera, cuyas obras y destrezas fueron inspiración de Belkin para su labor, fue enseñada y adaptada al entorno revolucionario en la escuela que fundó Sergio Michilini. Empero, como lo menciona también Kunzle, esta corriente no se limita al legado de los llamados *Tres Grandes*, muestra de ello es que en el mismo Palacio Nacional la crítica a los esquemas tradicionales de la expresión estética y, sobre todo, de las pautas políticas y sociales es patente en los trabajos que los pintores mexicanos Belkin y Vlady²⁶ dejaron en el mismo recinto. Uno, Belkin, hizo una apología al presente y el futuro de la revolución sandinista, generadora de cambios y progresos; en cambio Vlady, transgresor de los discursos artísticos y políticos, plasmó en su mural *Herejías* el derecho de los artistas a ser irrespetuosos con la revolución.²⁷

²⁴ Ambos textos entrecomillados son palabras de Arnold Belkin citado por DE LUNA, Andrés, “Belkin: entre la utopía y la historia”, en *Arnold Belkin. 33 años de creación artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 35.

²⁵ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 71.

²⁶ Vladímir Víktorovich Kibálchich Rusakov *Vlady*, fue un artista ruso-mexicano nacido el 15 de junio de 1920 en Petrogrado y fallecido el 21 de julio de 2005 en Cuernavaca, Morelos, México. Hombre dedicado a la pintura en la más amplia extensión de la palabra, revolucionario inconforme y renacentista empedernido que buscaba la transgresión de las normas infames de la vida y el arte. Véase para mayor referencia el libro de Jean-Guy RENS, *Vlady. De la revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI, CONACULTA, 2005.

²⁷ Cfr KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 71.

Probablemente el conflicto se debió en cierta medida a que los nicaragüenses se sintieron un tanto defraudados por la ayuda de México en el periodo posguerra, ya que, como muchos otros, se inclinó más por apoyar proyectos culturales en Nicaragua porque “en ocasiones la ayuda artística es simplemente más fácil y barata que otras. Los materiales involucrados – pintura y pinceles– son transportados a mano y no son costosos comparados con la maquinaria de alta tecnología.”²⁸ Más aún, puede argumentarse que los sectores que se sintieron transgredidos fueron los artistas originarios, quienes interpretaron las enseñanzas de la Escuela Nacional de Arte Público y Monumental David Alfaro Siqueiros, como una suerte de intervención en su libertad (en el más amplio sentido de la palabra, insertos en el contexto revolucionario y de reconstrucción nacional) creativa, “un potencial dogma imperante de ‘estilos, idiomas estéticos y soluciones *ready-made*’,²⁹ que no eran apropiadas para un verdadero acercamiento nicaragüense”,³⁰ a lo cual se buscaba hacerle frente mediante una *nicaragüidad* inspirada en la simplicidad y las texturas ásperas, en lugar de técnicas sofisticadas y estructuradas.³¹

A pesar de todo, el legado *belkiniano* en Nicaragua es innegable e insustituible, ya que el autor representó con especial maestría dos momentos muy importantes para las historias nacionales de ambos países, además implicó una interpretación diferente sobre ambos símbolos: Belkin los aterriza y los mira como hombres, como seres humanos que cumplen con su labor social, rodeados de jóvenes y obreros, de campesinos y revolucionarios, sin los cuales sus personas no hubieran trascendido.

PROMETEO DESENCADENADO

El análisis del mural *Los Prometeos*, representa una oportunidad para entender desde un ángulo distinto no sólo su potencial como artista, sino

²⁸ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 43.

²⁹ Término utilizado para definir una corriente artística inaugurada por Marcel Duchamp en 1915, que dedica su sentido estético a titular objetos industriales con una mínima intervención como “obras de arte”. Véase para mayor referencia el vínculo de la página electrónica *Portal del Arte*. <http://www.portaldearte.cl/terminos/readymad.htm> [consultado 28 de septiembre de 2014].

³⁰ KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 71. Sin cursivas en el original.

³¹ Cfr KUNZLE, *The murals of Revolutionary Nicaragua*, p. 74.

también la historia de Nicaragua y su revolución, la reconstrucción política y los vínculos cultural y regional que existen entre las naciones que están involucradas. Esta obra, es producto de un profundo trabajo de investigación y análisis de la historia política y cultural de la región latinoamericana, así como una mezcla de tradiciones pictográficas de las cuales daremos cuenta en líneas posteriores.

Las obras clásicas y la tradición mitológica grecolatina son el pretexto clave para la realización de *Los Prometeos*. Al vincular estos elementos con la historia política de México y Nicaragua, Belkin dio forma a una interpretación de la realidad social muy particular, la cual busca generar una identificación con los acontecimientos. La obra de Peter Paul Rubens, *El tormento de Prometeo* de 1612 (figs. 1 y 2), le sirvió de amalgama para unir las historias mexicana y nicaragüense³² bajo el símbolo mitológico de dicho titán. El autor menciona en las siguientes líneas el porqué de su interés por retomar la figura de Prometeo para su mural:

La idea de Prometeo como símbolo se inspiró en la lectura de *La Libertad* del francés Roger Garaudy, en donde este eminente filósofo marxista-leninista plantea que el mito de Prometeo (cuyo nombre significa “aquel capaz de prever”) evoca la orgullosa alegría de los hombres que han conquistado ese primer poder sobre la naturaleza por necesidad, y dentro de esa necesidad del pensamiento, permite al hombre abrirse camino [...] En su parte izquierda se ve la figura caída de Prometeo encadenado, en actitud de desafío. En la parte superior está Prometeo liberado y libertador, que en su visión de porvenir proyecta la Humanidad en marcha, en progreso.³³

³² Cfr. CRAVEN, David, “Nicaragua: capital del muralismo en los años 80”, en *Crónicas*, n° 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 85.

³³ BELKIN, *Texto del discurso*, p. 2.



Fig. 1. Peter Paul Rubens, Prometeo aprisionado, 1612.



Fig. 2. Arnold Belkin, Los Prometeos, 1987. Detalle del muro central.

La obra mural permite asistir a un periodo en el cual el autor considera que Zapata y Sandino evocan ese mito prometeico que ambos hombres defendieron con sus ideales y a la sociedad en la cual les tocó vivir, sin importar que su propia vida se encontrara en peligro al enfrentarse a una fuerza más poderosa. Ambos símbolos invitan a pensar que estos hombres, como modernos prometeos, se enfrentaron a la decadencia y la injusticia del tirano (Zeus personificado en Porfirio Díaz y las haciendas azucareras, Estados Unidos con su imperialismo y el somocismo derivado de sus políticas intervencionistas), dotando de vigor y sabiduría a los hombres quienes, finalmente, pudieron romper con el yugo. En palabras del autor:

Prometeo ve el futuro. El mito de Prometeo refleja al mismo tiempo el terror milenarista de los hombres frente a las fuerzas de la naturaleza que anteriormente no podían afrontar ni vencer y las primeras victorias de la técnica y del saber humano que de ellos nacían. [...] El proletariado [según la interpretación de Belkin respecto a las revoluciones que plasma en su obra], es el corazón de la humanidad y la filosofía del proletariado es el cerebro de dicha liberación. El dominio de las relaciones sociales torna posible el mayor dominio de la naturaleza; pero la libertad tiene un tercer aspecto: el dominio en sí. En la parte derecha de este muro está una pareja, hombre y mujer que encarna lo que Ernesto Cardenal ha llamado el nacimiento del Hombre Nuevo.³⁴ (fig. 3. Detalle del muro central).

La idea del *Hombre Nuevo* en los países latinoamericanos responde a un sentido de época por medio del cual los movimientos sociales buscaban reestructurar las formas de vida entre naciones e individuos, para transformarlos en sociedades más justas y equitativas en lo político, lo económico, lo social y lo cultural. Como tal, este es un mito, un símbolo que constituye un cambio elemental para la liberación y emancipación de los pueblos, construido con base en la apología de una nueva toma de conciencia capaz de eliminar la alienación que el capitalismo ha forjado alrededor de la personalidad humana. Ernesto *Che* Guevara señalaba que la lucha revolucionaria que pusieron en marcha en Cuba, proporcionaba la perfecta

³⁴ BELKIN, *Texto del discurso*, pp. 2-3. Las fotografías del mural aquí presentadas fueron obtenidas del archivo fotográfico personal del artista proporcionadas por la maestra muralista Patricia Quijano Ferrer.

oportunidad de vislumbrar al hombre del futuro, luchando para cambiar la consideración “del hombre como mercancía, y por formar al hombre que trabajaría por un deber social y no por estar sometido a un proceso de explotación impulsado por el sistema capitalista.”³⁵ Sin embargo, es claro que esta visión “reconfortante” y renovadora se encontró plagada de anomalías puesto que la élite revolucionaria de la Cuba socialista implementó mecanismos de coerción y control que, de momento, parecían ser necesarios y lógicos para mantener la paz y el orden bajo su mando. A la muerte de Guevara, Fidel Castro tomó las riendas del nuevo ideal implementando y justificando la necesidad de la represión de lo que llamaba *los lobos*, una suerte de fauna nociva para la revolución. “Se impulsó una campaña tendiente a inculcar valores morales socialistas como apoyo para la creación del Hombre Nuevo. Ante tal deber es que Fidel Castro lanzó a la mayoría contra los homosexuales, sospechosos y manifiestamente disconformes por su propia existencia, incitación también fomentada por Guevara.”³⁶

A pesar de estos hechos, el ideal del *Hombre Nuevo* se mantuvo ampliamente en los pensadores, artistas y forjadores de los cambios sociales a lo largo y ancho del subcontinente americano. Su forma y significado estructural se mantienen en la poesía de Ernesto Cardenal y –sobre todo en el caso que nos interesa–, en la plástica de Arnold Belkin quien identificaba al arte como la capacidad más pura e inherente del hombre, un “instrumento de lucha por la evolución pacífica y el engrandecimiento espiritual del género humano.”³⁷ Así mismo, consideraba que el artista es un denunciador de las complacencias y, por lo tanto, no debía utilizar su trabajo como una forma de distracción de la realidad, la cual tenía que ser presentada tal cual es:

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

³⁵ CAMACHO NAVARRO, Enrique, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana”, en *La experiencia literaria*, n° 4-5, marzo, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 84.

³⁶ CAMACHO NAVARRO, “Hombre nuevo y viejos hombres”, p. 85.

³⁷ BELKIN, Arnold, “Manifiesto. Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 240.

Lograr para el arte un cometido activo, como única postura responsable del artista frente a su tiempo.³⁸

Con esto Belkin da a entender que el presente plasmado en sus obras es una interpretación de lo que él entiende y conoce como realidad y, por lo tanto, es imposible pensar que existe una sola concepción sobre la misma pues esta difiere de persona a persona dependiendo de las motivaciones y contextos culturales en las que son generadas. Sin embargo, es posible especular sobre las contingencias en medio de las cuales el artista se vio rodeado y que le marcaron sustancialmente para que, posteriormente, se diera a la tarea de crear la crítica que desarrolla en sus trabajos.

Otra referencia artística importante en su obra es el uso del cubismo inspirado por Fernand Leger. Los trazos mecánicos y las figuras elípticas por medio de las cuales se “ensamblan” los personajes, se notan perfectamente en el trabajo de Belkin (figs. 3 y 4). Su estética mecánica demuestra no sólo la capacidad para crear figuras complejas, sino también su interés por demostrar y criticar la deshumanización de las sociedades. Empero, la paulatina mecanización conlleva a otro aspecto: si es bien usada, la tecnología debe ayudar a mejorar, en este caso particular Zapata y Sandino (figs. 5 y 9) son lo que Belkin denominaba *cyborgs*, seres que se encuentran inmersos en este arrollador e inevitable destino del progreso tecnológico, pero que aún mantienen su capacidad de raciocinio siendo capaces de utilizar estas ventajas para el bien de la sociedad.³⁹ Los *cyborgs* y los *gólems* son una parte muy importante de la actividad artística de Belkin, son un reflejo de la bondad y la maldad de la que son capaces los seres humanos en el mundo “quedando la primera versión para representar a los hombres inteligentes, cultos, letrados que beneficiarían de algún modo a la humanidad, y siendo los segundos, los *gólems*, los que estando al servicio de la guerra (las armas son una extensión de sus cuerpos) contribuirán a la involución de la humanidad.”⁴⁰

³⁸ BELKIN, “Manifiesto. Nueva presencia: el hombre en el arte de nuestro tiempo”, p. 241.

³⁹ Cfr. DE LUNA, “Belkin: entre la utopía y la historia”.

⁴⁰ NOVAL, María Helena, “Arnold Belkin y Emiliano Zapata: los zapatas de Belkin”, artículo del 20 de abril de 2010, consultado en línea en el blog de la autora. <https://goo.gl/DLC4IT> [consultado 28 de septiembre de 2014].



Fig. 3. Arnold Belkin, *Los Prometeos*, 1987. Detalle del muro central. Fig. 4. Fernand Leger, *Elementos mecánicos*, 1924.



Fig. 5. Arnold Belkin, *Los Prometeos. Sandino*, 1987.



Fig. 6. Pedro Valtierra, *Entrada triunfante de los sandinistas a la Plaza de la Revolución, Managua, Nicaragua, 19 de julio de 1979.*

En el caso de las figuras que están involucradas en el mural, tanto Zapata, Sandino y Prometeo, tienen los rasgos elementales que constituyen a los *cyborgs*, es decir, son figuras humanas pero mecanizadas. Lo que Belkin buscaba hacer notar es que estos personajes son los guías, quienes tienen la capacidad de poner orden en el caos de nuestras sociedades modernas, las cuales se encontraban bajo el asedio de las tiranías de Díaz, Somoza y Zeus (respectivamente hablando y siguiendo la mitología que el autor genera en su obra). Pero sobre todo, son símbolos que representan y que se invocan en las posteriores luchas de liberación nacional tanto en México como en Nicaragua. Los hombres que les acompañan y que se encuentran a sus espaldas y flancos, son precisamente personas que han recibido el conocimiento de estos personajes logrando así las cualidades para transformar su entorno, su vida y su sociedad. Por esta razón Belkin compara a ambos personajes históricos con Prometeo, porque ellos mismos son seres humanos que lograron trascender su historia personal para generar las condiciones necesarias para transformar su realidad, mismas que legaron a la sociedad con la esperanza de forjar nuevos *cyborgs*, hombres nuevos.

Este mural tiene la virtud de aportar elementos propios de cada personaje y evento histórico. En la parte que contiene a Sandino podemos observar la victoria del 19 de julio de 1979. Con este triunfo, el país daba fin a 42 años de una de las dictaduras más longevas y sanguinarias de América Latina. Toda la rabia, el dolor y la indignación se convirtieron en júbilo cuando las diferentes tropas sandinistas entraron triunfantes a Managua, “en la capital de una Nicaragua liberada, en donde cientos de miles de hombres, mujeres y niños, que habían creído en el futuro, se agolpaban para dar la bienvenida al nuevo amanecer que se anunciaba.”⁴¹ La evocación histórica y la referencia fotográfica que presenta el artista son de perfecta manufactura, también podemos encontrar la representación de hombres y mujeres que trabajan codo a codo para lograr la restauración nacional; se observan compases, libros y lápices que implican el acceso a la educación, además un brote de café que está a punto de ser plantado: una nueva economía que aprovecha sus recursos. El trabajo de Belkin es casi una cita textual de Julio Cortázar:

⁴¹ LOZANO, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, 1989, p. 272.

La victoria del pueblo nicaragüense el 19 de julio de 1979 se manifestó de inmediato por una voluntad de reconstrucción que iba mucho más allá del sentido material de la palabra. [...] todo aquel que sepa leer y escribir puede incorporarse a la campaña como alfabetizador. [...] vivirán en campos y selvas, en fábricas y aldeas, en sierras y puertos, compartiendo la vida y las ocupaciones de sus alumnos, adultos en su mayor parte. Todo el país será una sola escuela.⁴²

Belkin recurre a una fotografía emblemática en su mural, una toma de Pedro Valtierra (fig. 6) que muestra a los guerrilleros sandinistas entrando a Managua parados sobre una tanqueta. La imagen si bien concuerda con la visión tanto del pintor como del escritor Cortázar con respecto a la presencia del pueblo victorioso, lo que se muestra en el cromó es al FSLN triunfador, pues el rojinegro de su bandera ondea sobre las cabezas de sus partidarios milicianos, así mismo el vehículo se encuentra marcado con aerosol con un gran “VIVA EL FSLN”. La toma de Valtierra es fruto de su visión y talento como fotorreportero y es, al mismo tiempo, ejemplo de cómo a través de “una nueva clase de fotoperiodismo, ligado con la toma de conciencia social de quienes capturaban las imágenes”,⁴³ fue posible dar cuenta del drama en el que Nicaragua estaba inmersa durante el clímax de la guerra contra el somocismo. De este recurso se sirve Belkin para generar una visión en perspectiva del triunfo sandinista.

Llaman la atención dos elementos que saltan a la vista con respecto a Sandino, además de portar la indumentaria que lo hizo famoso, el fusil que sostiene en la mano derecha es completamente anacrónico pues se trata del famoso AK-47 de manufactura rusa. El *kalashnikov* comenzó a manufacturarse en 1946; sin embargo, lo importante de esta arma es que se trata de una carabina de gran potencia de disparo y sencilla de manejar, es decir, cualquier soldado mínimamente adiestrado es capaz de utilizarlo con precisión. Por estas razones se popularizó en el mundo, siendo portado por ejércitos oficiales y guerrilleros, desde la Unión de Repúblicas Socialistas

⁴² CORTÁZAR, Julio, “El pueblo de Nicaragua, maestro de sí mismo”, en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, 1984, pp. 33-35.

⁴³ PÉREZ JIMÉNEZ, Sandra, “Treinta años de la Revolución Sandinista”, en *Revista Cuartoscuro*, México, n° 97, agosto-septiembre, 2009, p. 30. Imagen tomada del portal de Cuartoscuro. <https://goo.gl/ME54V9> [consultado 28 de septiembre de 2014].

Soviéticas (URSS) hasta la Organización de Liberación Palestina, en Somalia, Afganistán y, por supuesto, en Nicaragua donde el papel no sólo de esta arma, sino también de todas aquellas llegadas desde Medio Oriente, fue preponderante para la victoria sandinista. Por otro lado, podemos ver que la mano izquierda del General de hombres libres” sostiene un lienzo rayado blanco y rojo, lo cual demuestra por una parte el espíritu antiimperialista de Sandino y la derrota simbólica de los Estados Unidos ante este guerrillero y sus herederos, la cual se ha cristalizado tras años de lucha en contra del ejército norteamericano y de sus agentes, siendo Anastasio Somoza García, su familia y la Guardia Nacional, los principales responsables y representantes de la doctrina norteamericana.

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

[A]l poeta mexicano Germán List Arzubide, para que éste la llevara al congreso de Frankfort [sic] por la Paz en 1933. Los dos símbolos en las manos de Sandino significan: que los enemigos de Nicaragua no son los filibusteros, sino el gran ideal del expansionismo colonialista y dominación territorial de los Estados Unidos; que la revolución nicaragüense tiene como su misión histórica fundamental, resistir a la hegemonía, y su reto es convertirse en el paradigma de la independencia política.⁴⁴ (fig. 7)

⁴⁴ BELKIN, *Texto del discurso*, pp. 3-4.



Fig. 7. Gustavo Machado entrega a la Liga Antiimperialista de las Américas, la bandera de los Estados Unidos capturada por el General Augusto C. Sandino a las tropas norteamericanas en Nicaragua. México, 1929. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.

Definitivamente, el tomar en cuenta el hecho de la coincidencia del general Sandino con el intelectual mexicano Germán List Arzubide⁴⁵ es de vital relevancia dentro de la obra aquí analizada, pues el poeta llevó la bandera escondida en su cuerpo al cruzar por territorio norteamericano. Al llegar al Congreso Antiimperialista formó parte de la dirección junto a Henry Barbusse. De esta forma, la liga histórica de los procesos reflejados en el mural de Belkin se complementa y enriquece por el culmen de información y contextos que rodean a los sujetos.

En el caso de Zapata, encontramos al igual que con el mural correspondiente a Sandino, la presencia de las armas, la famosa carabina Winchester 30-30 que ha sido inmortalizada en las estrofas de los corridos populares. El origen de esta arma en México se remonta a la guerra de Reforma entre liberales y conservadores quienes, cada quien por su parte, defendían la causa juarista o Habsburgo, el gobierno mexicano y en general las partes beligerantes vieron la necesidad de comprar armas, lo cual fue aprovechado por empresarios norteamericanos quienes, entre 1861 y 1865 vendieron armas sobrantes de la Guerra de Secesión. La popularidad del 30-30 se debe a que para la gesta de 1910, tanto el gobierno como las fuerzas revolucionarias, debieron cubrir su falta de armamento de manera económica y expedita. Mientras el Estado gestionó fusiles japoneses modelo *Arisaka*, su contraparte contrabandeadó fusiles norteamericanos, siendo los *Winchester*, modelos 1894 y 1895, los más baratos, accesibles, numerosos y fáciles de utilizar.⁴⁶

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

⁴⁵ Poeta mexicano nacido en 1898 e identificado con la corriente artística del *Estridentismo*. Tras el asesinato de los hermanos Serdán en Puebla, formó parte de las fuerzas armadas de Venustiano Carranza para combatir al régimen porfirista y más adelante, tomaría de nuevo las armas para luchar en contra de la rebelión delahuertista. Prolijo hombre de letras, fundó diversas revistas dentro de las cuales destacan *Vincit*, *Ser* y *Horizonte*. Estableció el Teatro Guiñol, trabajó en la Secretaría de Hacienda mexicana, formó el Ala Izquierda de Empleado Federales y colaboró al establecimiento de la Academia Mexicana de la Educación. Fallece en 1998 a los 100 años en la Ciudad de México, rodeado de premios y reconocimientos tardíos a su trabajo, obras y gran espíritu revolucionario. Información tomada del blog *Radiación Transparente*. <https://goo.gl/nbcTYI> [consultado 28 de septiembre de 2014].

⁴⁶ La información sobre el armamento y los fusiles fue obtenida de diversos artículos contenidos en el foro del sitio www.elgrancapitan.org, específicamente del tema Armamento Revolución Mexicana. <https://goo.gl/i6BtST> [consultado 28 de septiembre de 2014].

El muro izquierdo [fig. 8] representa la Revolución Mexicana, presidida por la diosa náhuatl de la vida y la muerte: la Coatlicue, símbolo de la vigencia prehispánica de la mitología americana, es herencia de todos nosotros. En seguida, está una imagen fotográfica de campesinos zapatistas y frente a ellos la figura de un hombre subyugado, víctima de la opresión y la explotación, quizás otro Prometeo encadenado, o más bien el hombre que ha de renacer como el Hombre Nuevo. Debajo de él, en plano intermedio, está una estatua caída: El derrumbe del viejo orden. En primer plano está Emiliano Zapata frente a su ejército campesino. La figura de Zapata es una figura desollada, parte carne y hueso, parte estructura geométrica: la contradicción entre orden y conflicto.⁴⁷

⁴⁷ BELKIN, *Texto del discurso*, p. 3.



Fig. 8. Arnold Belkin, Los Prometeos. Zapata, 1987.

El ejército campesino al que hace referencia Belkin se puede identificar con la imagen que se encuentra en el fondo del mural donde, de nueva cuenta, hace un trabajo *intervisual* hacia una fotografía de Agustín Víctor Casasola,⁴⁸ que muestra la marcha de zapatistas en dirección a la ciudad de México, lugar en el que se reunirían por primera vez los jefes los insurgentes Francisco Villa y Emiliano Zapata en 1914 (fig. 9).

⁴⁸ Agustín Casasola fue uno de los pioneros del reporte gráfico en nuestro país, su obra fotográfica es parte de un copioso archivo recopilado a lo largo de tres generaciones. Nacido en 1874 en la Ciudad de México, pronto queda huérfano y comienza a trabajar en talleres de tipografía y encuadernación, posteriormente trabajaría en los periódicos *El Globo*, *El Demócrata* y *El Tiempo* como reportero gráfico. Su trabajo se reconoce por ser intrépido y muy completo, pues lo mismo hizo tomas del general Porfirio Díaz que de villistas, zapatistas e incluso exiliados de la guerra civil española durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. Fallece en 1938 tras los acontecimientos de la Expropiación Petrolera, dejando un importante legado fotográfico. Información obtenida del sitio <http://www.casosolafoto.com/AVG#/AVG/> [consultado 28 de septiembre de 2014].



Fig. 9. Víctor Agustín Casasola, Zapatistas en camino a la Ciudad de México, 1914, SINAFO, Fototeca Nacional.

La Coatlicue (otro elemento presente en su obra), es una deidad que comparte la cosmogonía y la tradición del culto a la tierra y la noche, “lugar al que van los cuerpos de los hombres cuando mueren [...] también es el lugar en el que se ocultan los astros, es decir, los dioses cuando caen por el poniente y van al mundo de los muertos.”⁴⁹ Es una representación de la vida y la muerte, pero también lo es de la fertilidad y, un detalle muy importante, que dentro de la mitología mexicana es la madre de los dioses y su último hijo fue precisamente el dios de la guerra, Huitzilopochtli. Es nuestra madre Tonantzin que da la vida y al mismo tiempo la paz en la muerte como Tlazolteotl, “comedora de inmundicias”, pero sobre todo en esta última representación proporciona el destino de los hombres pues es la patrona del *tonalpohualli*, el calendario ritual por medio del cual se nombran a los hombres y se les adivina la suerte que tendrán en la vida. Zapata fue un hombre fuertemente ligado a las tradiciones indígenas, sobre todo tras su muerte, por lo que no es gratuito que en el mural la diosa y los generales flanqueen y respalden a un hombre que ha trascendido el imaginario colectivo nacional. Esta referencia histórico-cultural conectada entre símbolos identitarios prehispánicos y contemporáneos, ayuda a Belkin a integrar procesos sociales que implican tradiciones y emblemas trascendentales para el nacionalismo mexicano.

Ante las evidencias archivísticas podemos afirmar que el trabajo del maestro Arnold Belkin fue minucioso en cuanto a la elección de los personajes y momentos introducidos en su obra, ya que el proceso creativo de estos proyectos históricos y la recopilación documental fueron exhaustivos. Siempre buscaba que sus trabajos fueran, no una transcripción de las fotografías, “sino la representación pintada de una escenificación del evento fotografiado, un montaje teatral de ‘realismo transcendido’ [en el sentido brechtiano], que evoca la famosa fotografía.”⁵⁰ Podemos afirmar que el mural de Belkin conjuga diversas historias para interpretar los acontecimientos y los cambios que la penúltima década del siglo xx traía consigo. La contraofensiva militar en Nicaragua estaba en pleno apogeo, sus vecinos (Guatemala y El Salvador), se encontraban también en plena guerra, Esta-

⁴⁹ CASO, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 71.

⁵⁰ BELKIN, “Notas sobre la fotografía en la pintura”, en *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Editorial Domés, 1986, p. 164.

dos Unidos mantenía la violencia armada y económica sobre la región y, sin embargo, *Los Prometeos* se mantienen en pie. Ante la constante amenaza de la violencia y la guerra que se cernía sobre Nicaragua, “estas dos hermosas pinturas se mantienen como espectros gemelos, apareciéndose en la contemporánea escena de Nicaragua, especialmente en el momento en que el FSLN se encuentra resurgiendo.”⁵¹

Todo esto es importante para el autor porque mediante la documentación histórica del arte, “el cuadro histórico, por su contenido narrativo y descriptivo, ofrece una de las pocas ocasiones en la pintura seria de presentar el tema político con fuerza.”⁵² Y sólo mediante este estímulo discursivo que se proporciona a través de las imágenes, se pueden entender y transformar las pautas sociales que dañan la vida en comunidad. Belkin llama a reflexionar de una manera particular a las revoluciones mexicana y nicaragüense, ya que vemos reflejado en su trabajo que los contextos presentes en cada uno de los países involucrados en el mural, tuvieron que llegar a un punto límite en el que las condiciones de vida eran imposibles de sobrellevar. Así mismo, somos testigos de que estos eventos son desencadenados por un ambiente completamente antidemocrático para el común de la sociedad.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, la capitalización de los sujetos históricos en favor de la causa nacional, tanto en México como en Nicaragua, obedece a la búsqueda de democratización de los países. Por un lado, encontramos el caso de Porfirio Díaz quien con la llamada *pax porfiriana*, mantuvo a México durante cuarenta y cinco años bajo un férreo control en prácticamente todo aspecto, dando como resultado una profunda arbitrariedad en el ámbito social, pues los mayores beneficios eran obtenidos por las élites nacionales e internacionales. Por el otro, tenemos una Nicaragua convulsa desde sus orígenes y heredera de un régimen de gobierno controlado por los intereses norteamericanos, interventores hasta de los ámbitos más minúsculos de la economía y la sociedad a la cual se le mantenía en un estado

⁵¹ CRAVEN, “Nicaragua: capital del muralismo en los años 80”, p. 85.

⁵² BELKIN, “Notas sobre la fotografía en la pintura”, p. 167.

de represión y miseria. Las armas se volvieron ejemplo de libertad y reivindicación social en países donde la interdependencia había lastimado severamente a las comunidades, surgiendo así movimientos que se opusieron a los excesos de la autoridad.

Nicaragua y México comparten experiencias históricas y sociales muy similares. Sin embargo, cada uno revolucionó su entorno de formas distintas, sus movimientos armados experimentaron procesos diferentes aunque con finales parecidos. Si bien ambas revoluciones son, junto con la cubana, procesos triunfantes, sus objetivos eran disímiles, esto es debido a que las facciones inmersas en estos procesos reconocieron problemas comunes pero con distintos desarrollos. Emiliano Zapata, más que la democratización de México, perseguía el anhelo de las comunidades de Morelos por el respeto a sus derechos como terratenientes y, al mismo tiempo, defendía la permanencia de sus tradiciones como campesinos. Fue un hombre de contrastes, pues a pesar de su gusto por las botonaduras de plata, el brandy fino y la comida francesa, es recordado como un hombre de pueblo, que luchó no por obtener el poder, sino por mejorar las condiciones de vida de sus coeterráneos. En Sandino se reconoce un hombre que luchó contra un gigante y que fue traicionado, inauguró el ideal de libertad y de la lucha contra el imperialismo norteamericano, lo cual derivó a que su persona sirviera de ejemplo para “poner al descubierto la opresión política y económica en la que viven los nicaragüenses, y también para anunciar el comienzo de un ‘renacimiento’ de la lucha sandinista.”⁵³

La lectura del mural de Arnold Belkin permite observar procesos y contenidos más amplios y complejos que intervienen en la construcción de los imaginarios colectivos, mediante los cuales podremos acceder a pautas semánticas que en sí mismas aglutinan contenidos que tienen la virtud de mantener su independencia conceptual, ligándose a otras, pero manteniendo su expresión particular. Iuri Lotman refiere que los símbolos poseen la cualidad de poseer una memoria más antigua que la del entorno textual en el que fueron acuñados, por lo tanto “se separa fácilmente del entorno semiótico y con facilidad entra en un nuevo entorno textual [...] el símbolo

⁵³ CAMACHO NAVARRO, Enrique, *Los usos de Sandino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1991, p. 130.

nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente viniendo del pasado y yéndose al futuro.”⁵⁴

Los hombres en *Los Prometeos* son prueba irrefutable de la necesidad que se tiene en las sociedades de sustentar la lucha y los proyectos de nación, siguiendo su ejemplo en la trinchera, en los campos y en las ciudades. Son una forma de apropiación en pro del cambio y la democracia, enarbolados en muy variados rubros y discursos, los cuales se mantienen hasta nuestros días en diferentes facetas de la política y la sociedad. La herencia plástica de Arnold Belkin, así como el talento que poseía y la cuidadosa manufactura de su trabajo, dan como resultado un universo de símbolos y mensajes trascendentales, haciéndonos partícipes de la forma en que las naciones buscan reforzar sus sistemas identitarios, rebasando los imaginarios locales para contrarrestar problemas globales, apoyados y protegidos por sus hombres ilustres sin perder la idea, como pretendía el artista, de aglutinar a todos los seres humanos en ese germen de cambio, de revolución, de acción política que todos poseemos para enfrentar las paradojas de nuestro tiempo.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2014

Fecha de aprobación: 11 de septiembre de 2014



⁵⁴ LOTMAN, Iuri M., “El símbolo en el sistema de la cultura”, en *Entretextos. Revista Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, n° 2, noviembre, 2003, p. 3.