

**Magdalena Perkowska**

**De la historia (narración) a la memoria (fragmento):  
la Revolución Sandinista en la obra de Susan Meiselas**

Hunter College y Graduate Center, CUNY, EE.UU.

[mperkows@hunter.cuny.edu](mailto:mperkows@hunter.cuny.edu)

What fascinated me in Nicaragua was people on the  
line, people making decisions, people participating to  
make a change.

*Susan Meiselas*

It's true that photographs stop time. But for people,  
time doesn't stop.

*Susan Meiselas*

Susan Meiselas, fotógrafa norteamericana de la Agencia Magnum,<sup>1</sup> llegó a Nicaragua en junio de 1978, poco tiempo antes del estallido de la insurrección popular, y permaneció en el país hasta después de la victoria del FSLN en julio de 1979. En las décadas siguientes regresó numerosas veces a América Central y, en particular, a Nicaragua. Un producto artístico y documental de estos viajes son tres proyectos visuales que tienen como tema central la revolución nicaragüense. El primero de ellos son las fotografías que Meiselas sacó entre 1978 y 1979, publicadas primero en diarios y revistas (*New York Times Magazine*, *Life*, *Times*, *Paris Match*, y *Geo*) y reunidas

---

<sup>1</sup> Para más información sobre Susan Meiselas y su obra, ver <http://www.susanmeiselas.com>.

después en el libro *Nicaragua: June 1978-July 1979* (1981). El segundo es la película documental *Pictures from a Revolution* (1991), filmada diez años después, entre 1989 y 1990, cuando la fotógrafa regresó a Nicaragua en busca de las personas retratadas en las fotografías de 1978-79, para dar lugar a la evocación que estas antiguas imágenes suscitaban en ellos, y para explorar el efecto que la revolución había tenido en sus vidas. En 2004, Meiselas volvió a Nicaragua con el proyecto *ReFraming History*, 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.<sup>2</sup>

Los viajes de Meiselas a Nicaragua y los proyectos que allí realizó, epitomizan las actividades de un tipo de viajero que Maureen Moynagh ha denominado “turista político”: “those whose travel is motivated by a desire to participate in or manifest solidarity with a political struggle ostensibly not their own” (199). Aunque el término mismo es discutible debido a la connotación negativa que produce<sup>3</sup>, el concepto resulta útil para describir una experiencia transnacional y trans-ideológica en la que un sujeto privilegiado se identifica con un proyecto político distante (en términos geográficos pero, sobre todo, en términos ideológicos con respecto al discurso dominante en su lugar de origen) que cuestiona el orden mundial y redefine la identidad personal del viajero político. Su posición fronteriza, la cual se juega entre el estar dentro (participar, ser testigo, simpatizar) y fuera (pertenecer a otra nación y poder ser asociado con su ideología), implica contradicciones y negociaciones que cuestionan “the neat slotting of individuals into national categories” (Moynagh 206). En el caso de Susan Meiselas, Moynagh observa que la fotógrafa es

contradictorily marked by two national lines of affiliation by virtue of her pro-Sandinista sympathies: in claiming a kind of belonging to the Sandinista struggle, Meiselas engages in a transnational identification that

---

<sup>2</sup> Además de estos tres proyectos, en 1984 Meiselas realizó (en colaboración con Richard P. Rogers y Alfred Guzzetti) la película *Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family*. En ella, Meiselas sigue a cuatro hermanos de la familia Barrios (de clase media alta y anti-somocistas), quienes junto con sus parejas se involucraron en favor de la causa sandinista durante la lucha armada y después del triunfo, con el gobierno revolucionario.

<sup>3</sup> Me refiero a la combinación del significante “político” con “turista”, el que se asocia con la frivolidad. Es posible que la connotación negativa resulte más fuerte en español, porque en la construcción del sintagma nominal en este idioma el término frívolo precede al serio.

not only crosses the boundary between the USA and Nicaragua, but also crosses the boundary of US transnational support of the Somoza regime and later of the Contras. (206).

Al mismo tiempo, no cabe duda de que, a pesar de la solidaridad, cruzar la frontera para atestiguar y documentar una lucha lanzada y realizada por un Otro, se acerca peligrosamente a un ejercicio de poder, dado que “the travelers collect and produce knowledge about ‘others’ that is used to affirm their own sense of their project and, ultimately, themselves” (Moynagh 200). Por eso, afirma Moynagh, “playing a part in the struggle entails learning a new way of seeing” (205), una manera que debe cimentarse en el reconocimiento del otro.

Esta nueva manera de ver que reconoce al otro, postulada por Moynagh, evoca las ideas de John Berger acerca de una práctica alternativa de fotografía. Respondiendo en 1978 (es decir, en el momento cuando Meiselas inicia su “proyecto nicaragüense”) a los planteamientos de Susan Sontag acerca de la complicidad de la fotografía con el funcionamiento de la sociedad capitalista,<sup>4</sup> Berger se preguntó si era posible imaginar una práctica alternativa. Su respuesta es negativa, porque “[t]he system can accommodate any photograph” (56). Sin embargo, Berger admite que “it may be possible to begin to use photographs according to a practice addressed to an alternative future” (56). Para lograr este fin, sería necesario “[to] incorporate photography into social and political memory, instead of using it as a substitute which encourages the atrophy of any such memory” (58). Esto significa que el fotógrafo debe concebirse a sí mismo “not so much as a reporter to the rest of the world but rather, as a recorder for those involved in the events photographed” (58).

La obra de Susan Meiselas está muy cerca de este ideal debido, en gran medida, al replanteamiento del destinatario de los documentos fotográficos que reclamaba Berger, lo que

---

<sup>4</sup> “A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex. [...] The camera's twin capacities, to subjectivize reality and to objectify it, ideally serve these needs and strengthen them. Cameras define reality in the two ways essential to the workings of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers). The production of images also furnishes a ruling ideology. Social change is replaced by a change in images” (Sontag 178).

implica también una constante negociación de la propia subjetividad de la fotógrafa. El propósito de mi estudio es examinar comparativamente los tres proyectos mencionados para determinar cómo Meiselas (con)figura en ellos la Revolución, cómo se articulan en ellos modos distintos de concebir y representar la historia, y cómo la fotógrafa construye en esos trabajos su propia subjetividad y su posicionamiento con respecto a los sujetos fotografiados.

*Nicaragua: June 1978-July 1979* es el más conocido de los tres proyectos, no sólo por la divulgación de las fotografías en la prensa, sino también por la atención que la crítica (sobre todo en las revistas especializadas que se dedican a la fotografía) le había prestado en el momento de su publicación<sup>5</sup>. Meiselas cita dos razones por las cuales se decidió a presentar una pequeña parte de las fotografías (71 fotografías de las alrededor de 5000 que había sacado) en forma de un libro: la manera en que los medios masivos de comunicación internacionales manipulan y distorcionan el significado de las imágenes y la necesidad de crear un contexto y una secuencia de sentido que las haría comprensibles para el público norteamericano (Meiselas, “Some Thoughts” 11-12).<sup>6</sup> El libro contiene setenta y una fotografías en color, todas del mismo formato, colocadas en una secuencia visual sin ninguna mediación de texto. El componente textual, que comprende leyendas sobre las fotografías, un mapa, una colección de cartas, anécdotas, recuerdos, citas, poemas y una cronología sucinta de la historia de Nicaragua, se encuentra

---

<sup>5</sup> Véanse las reseñas de Imrie, Kaye, Kozloff, Polemis, Rosler y Shames.

<sup>6</sup> La construcción de un contexto responde también a las inquietudes de Meiselas acerca de la naturaleza de la fotografía como medio de representación, en particular, el abismo que se produce entre la experiencia de fotografiar y el objeto representado: “There's always that tension in still photography between what is inside and outside the frame” (Ritchin 41); “it has to be recognized that behind each picture there is a whole lot missing” (Meiselas, “Voyages” 226). Estos comentarios de la fotógrafa hacen eco a las reflexiones de Susan Sontag, quien observa en *On Photography*: “The photograph is a thin slice of space as well as time” (22); “Photographs, which turn the past into a consumable object, are a short cut. Any collection of photographs is an exercise in Surrealist montage and the Surrealist abbreviation of history” (68). El hecho de que cada fotografía sea un recorte de la realidad permite otorgarle múltiples significados y hace que sirva numerosas y, a veces, opuestas ideologías: “Time collapses when the shutter clicks and one single moment is removed from the context that produced it and placed into some other –a news page, an art gallery, a progressive pamphlet, or an assassin's hand for identification purposes. This quality of the photograph enables it to be used to make any number of abstract points and convey numerous ideological meanings” (Andersen 98). En “Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs”, Meiselas ofrece dos ejemplos de la apropiación de sus fotografías por la ideología opuesta: la famosa fotografía del guerrillero sandinista que lanza una Molotov fue usada por la Contra en su propaganda, mientras que una foto que representa la distribución gratuita de leche en 1979 fue publicada en los EE. UU. en 1983 como una muestra de las colas delante de los supermercados (13).

relegado al final del libro. El todo está dividido en tres secciones ordenadas cronológicamente: “June 1978, The Somoza Regime”, “September 1978, Insurrection”, “June 1979-July 1979, The Final Offensive”; y varias sub-secciones que se distinguen por cierta unidad temática.

*Nicaragua* puede describirse como una relación documental o un testimonio con una fuerte estructura narrativa (Imrie 1202; Breckenridge 62, 64-65) y una trama bien ensamblada cuya trabazón se apoya en “the gradual unfolding ..., thematic unity, and visual clues that connect images”, tales como el color<sup>7</sup>, los motivos de fuego, máscaras, bandera del FSLN, armas y graffitti, así como el texto interno y las fotografías en blanco y negro que figuran dentro de las de Meiselas (Breckenridge 64); juntas, todas estas claves producen un sentido y conducen hacia él.<sup>8</sup>

La trama se organiza alrededor de un sujeto colectivo que es el pueblo nicaragüense: “The people are the subject and the other elements in the photos support the telling of their story” (Kaye 91-92).<sup>9</sup> Su determinación, valentía, sacrificio, unidad y, sobre todo, la capacidad de soñar en grande habían fascinado a la joven norteamericana; por eso, el pueblo es el tema del relato visual, pero, a la vez, Meiselas lo representa como el principal sujeto del proceso revolucionario, el agente colectivo de cambio.<sup>10</sup> La revolución se configura como un sueño colectivo, una

---

<sup>7</sup> El hecho de que las fotografías hayan sido tomadas y publicadas en color suscitó opiniones críticas contrastantes, porque en el momento de su publicación prevalecía todavía la asociación del color con la propaganda comercial y turística y, por ende, con la superficialidad. Martha Rosler, en una reseña por momentos muy crítica del libro, sostiene que debido al uso del color, las fotografías de Meiselas poseen “the same lushly colorful mode as do the representations of tourism of the colonized” (250); para Binford, algunas de ellas crean “a slightly unreal, painterly effect” (n. p.). En cambio, según Kozloff, el libro de Meiselas demuestra que “color is an inherent and primary factor in the photographic recall of an event, not a distracting irrelevance” (168). Meiselas misma aclara: “I initially worked with two cameras, one in black and white and the other in color, but increasingly came to feel that color did a better job of capturing what I was seeing. The vibrancy and optimism of the resistance, as well as the physical feel of the place, came through better in color” (“Entrevista” 116).

<sup>8</sup> Sobre la dimensión narrativa de *Nicaragua*, consúltese el excelente ensayo de Breckenridge, “Narrative Imag(in)ing. Susan Meiselas Documents the Sandinista Revolution in Nicaragua”. Un ejemplo de una clave visual que produce sentido son dos fotografías con la bandera del FSLN. En la primera (número 20), tomada antes de la insurrección de junio de 1978, la bandera ocupa una franja en la parte inferior de la imagen; en la segunda (número 67), tomada después de la victoria, ocupa casi el total del encuadre. Otro ejemplo son las tres fotografías con el motivo de fusil (24, 64 y 71).

<sup>9</sup> Por alguna razón, Rosler piensa lo contrario, como si representar la colectividad requiriera fotografías de grupos o muchedumbres: “In Meiselas's book we do not often see 'people united'. Many of the photos [...] show individuals isolated in the frame, looking off, moving in diverse directions, or joined in an unfathomable project” (525). Es evidente que Rosler no lee la relación entre las imágenes.

<sup>10</sup> Leigh Binford señala en su análisis de *Nicaragua* el anonimato de las personas representadas en las fotografías: “with the singular exception of Somoza, she [Meiselas] does not name her subjects” (s.n.). El comentario no deja de sorprender, por dos razones. Primero, son fotografías de guerra, sacadas “amidst the bombing, the dead bodies, and the grieving” (Meiselas, “Voyages” 228); en esa situación, era difícil o imposible inquirir sobre los nombres.

empresa centrípeta –utilizo el término en el sentido de compromiso y solidaridad que le otorga Edmundo Desnoes–<sup>11</sup> que une habitantes de la ciudad y el campo, personas de distintas edades, sexos y clases sociales, contra un enemigo y por un objetivo común.<sup>12</sup>

La trama es cronológica, lineal y observa la causalidad propia de un relato histórico convencional. La primera sección, “June 1978”, compendia la vida en Nicaragua antes de la revolución en tres unidades: las condiciones de la existencia –es decir, la pobreza, la explotación y la desigualdad–, las instituciones del régimen y la represión.



“Woman washing laundry in a sewer of downtown Managua” (Susan Meiselas, *Nicaragua: June 1978- July 1979*. New York: Aperture, 2008).

---

Segundo, de acuerdo con mi análisis, el sujeto de *Nicaragua* es colectivo, es el pueblo que lucha contra Somoza. La colectividad borra la individualidad y el individualismo.

<sup>11</sup> “The United States is a fragmented society, a society where people are encouraged to live centrifugally. The parts never make a whole. [...] In Latin America everything is centripetal, everything is striving after unity and axis. [...] The abundance and diversity of the United States economy encourage fragmentation and dispersion. The scarcity and contradictions of most Latin American economies lead to class consciousness and confrontation. [...] In Latin America the state is an arbitrary entity, imposed on the people and the country and unable to satisfy their needs. The state, the system is alien and oppressive. These two factors –economic development and the state– are at the root of the centrifugal and centripetal nature of social forces in America the continent” (220-221).

<sup>12</sup> Tim Imrie apunta que “By the end of the year [1978] the country was starkly divided into Somoza and his by now thoroughly scared National Guard on one side, and everybody else on the other” (1201).

De esta manera dicha sub-secuencia explica por qué la revolución fue inevitable o, usando el lenguaje marxista, articula la necesidad histórica de la revolución. La sección II, “September 1978”, relata visualmente el comienzo de la insurrección, los combates, el asalto de la Guardia Nacional a las ciudades, el precio pagado por la población civil, los campamentos clandestinos de los sandinistas y, de nuevo, la represión generalizada.



“Returning home, Masaya, September 1978” (Susan Meiselas, *Nicaragua: June 1978- July 1979*. New York: Aperture, 2008).

La tercera sección, “June 1979-July 1979”, representa la ofensiva final del FSLN: los combates, la colaboración de los civiles y su sufrimiento, los asaltos decisivos (Matagalpa, Estelí) y la celebración de la victoria en Managua. Según observa Leigh Binford, “[t]he political message is a relatively simple, linear one, easily read off the sequence of images: poverty and exploitation beget repression, which leads to resistance and finally, revolution” (s.n.). El progreso de la acción revolucionaria y la cercanía del desenlace se perciben en la intensificación del ritmo,

tanto entre las imágenes como dentro de ellas. Por lo menos diez fotografías de la tercera sección representan el combate con personas en movimiento; se nota también un cambio emocional en los sujetos representados que pasan de la resignación al desafío y del desafío al asalto (Imrie 1202). Meiselas explica que este cambio de ritmo e intensidad “reflects the pacing that occurred there. It's true more to *its* rhythms than *my* intentions” (citado en Imrie 1202; énfasis en el original).

La trama conduce al lector-espectador hacia un ‘final feliz’: las celebraciones de la victoria (Breckenridge 63) que se retratan en las fotografías 66 a 69. La penúltima fotografía (70) recuerda el costo humano de este presente victorioso, mientras que la última (71) es una anticipación optimista de un futuro próximo en el que bajo la dirección sandinista, simbolizada en la figura del combatiente con el pañuelo bicolor, se creará un nuevo orden social.



“Wall, Managua” (Susan Meiselas, *Nicaragua: June 1978- July 1979*. New York: Aperture, 2008).



Esta figura, de proporciones monumentales o míticas (compárense las dimensiones de su brazo y las del brazo del pintor) señala también un nuevo discurso que en el momento de la toma de la fotografía apenas comenzaba a forjarse: la mitificación de los comandantes sandinistas y de la gesta revolucionaria que poco después devendría la nueva historia oficial. La misma visión romantizada y mitificadora de los combatientes y su sacrificio resuena en el poema “Las loras” de Ernesto Cardenal que cierra el apéndice textual,<sup>13</sup> seguido tan sólo por el resumen cronológico de la historia de Nicaragua.

*Nicaragua* es un relato histórico en imágenes, una narrativa de la revolución que revela su necesidad histórica, así como el heroísmo, la determinación y el sacrificio de los que participaron en ella. Por su estructura temporal y semántica, *Nicaragua* se relaciona con el discurso de la modernidad que se cimentaba en la ideología de progreso y la celebración de lo nuevo como utópico, radical e irreduciblemente otro (Huysen 6). En este sentido, es una suerte de narrativa maestra y centrípeta (en el sentido bakhtiniano ahora), ya que construye una interpretación y un significado de dicho proceso histórico que pronto serán absorbidos por el nuevo discurso oficial. La configuración de esta ‘verdad’ sobre la revolución se apoya, además, en una estructura tripartita que evoca las tres fases del desarrollo de la acción de la dramaturgia clásica: la primera parte (“The Somoza Regime”) plantea la situación (prótasis), la segunda (“Insurrection”) plasma la crisis o el nudo (epítasis), mientras que la tercera (“The Final Offensive”) constituye el desenlace del conflicto (catástrofe, sin la connotación negativa). A través de esta estructura clásica se controla y refuerza el relato y su interpretación. A pesar de la heteroglosia del apéndice que reúne voces y documentos de distintas épocas y líneas ideológicas, la construcción de un sentido unívoco y favorable a la Revolución produce un discurso monológico de la historia, el que puede justificarse por el momento histórico y el objetivo de Meiselas de facilitar la lectura de las fotografías para el público estadounidense. El título enfatiza además esta dimensión

---

<sup>13</sup> María Luisa Fischer (Hunter College, CUNY) me ha señalado otra posible interpretación de esta imagen: una figura negra a la izquierda del combatiente, la altura del muro y la fila de púas que lo corona, podrían simbolizar las dificultades sembradas en el camino hacia el nuevo orden. Si bien esta interesante lectura de la fotografía No. 71 problematiza en cierto grado mi énfasis en el optimismo con el que se cierra el relato, éste no se anula del todo, porque la figura del combatiente connota la victoria como término definitivo de la gesta revolucionaria.

monológica al sugerir una visión totalizadora, un compendio de conocimiento acerca del objeto ‘Nicaragua’, mitigado apenas por las fechas que recortan un marco temporal.<sup>14</sup>

A pesar de la índole histórica y, en cierto sentido, didáctica (explicar la revolución) de esta narrativa visual, en *Nicaragua* se configura también la subjetividad de Meiselas como viajera política. Aparentemente, la fotógrafa está ausente de su relato, pero las imágenes sugieren una proximidad entre ella y la lucha documentada: “These photographs, without literally putting the body of the photographer on the scene she is documenting, nonetheless attest to her involvement and her partisanship” (Moynagh 203). La proximidad es física –la fotógrafa se sitúa cerca de los combatientes, en medio de los sucesos–, pero también es ideológica y política, porque mediante cada una de las fotografías y el relato que componen, Meiselas se identifica con un régimen discursivo opuesto al proyecto imperialista estadounidense. De esta manera, sin denunciar directamente la política de los Estados Unidos en la región (que se explicita sólo en el apéndice), Meiselas se construye como una ciudadana norteamericana que desafía la ideología y la práctica cultural asociadas con su nacionalidad.

*Pictures from a Revolution* nace diez años más tarde, en un contexto histórico, social y político radicalmente distinto, antes y después de las elecciones que entregaron el poder a Violeta Chamorro. Si bien la dramática situación política, social y económica en la que se encuentra Nicaragua en aquel momento juega cierto rol en la decisión de emprender el nuevo proyecto, lo que impulsó a Meiselas fue la conciencia de que tomar la fotografía de una persona siempre constituye una transgresión territorial: “I was always conscious when taking photographs that I was trespassing on someone else's territory and then leaving again” (Meiselas, “Voyages” 228). Este comentario se hace eco de la idea de Susan Sontag, para quien la cámara es una herramienta de poder (“a tool of power”, 8); también resuena en él la noción elaborada por W.J.T. Mitchell de que el acto de fotografiar es “a concrete social encounter” en el que se activan relaciones de poder que pueden adquirir visos de predación (288). Para reducir el desequilibrio que caracteriza

---

<sup>14</sup> Martha Rosler se pregunta acerca de la palabra única del título: “Open the book; just one word ‘Nicaragua’ [...] but how can one book, a photo book, represent Nicaragua?” (249). El cuestionamiento es válido, aunque no deja de ser significativo que Rosler opte por no mencionar las fechas.

la representación fotográfica, Meiselas busca entablar un diálogo con los sujetos de sus fotografías (“I always felt the need to establish a dialogue between a photographer and her subject, always trying to give something back of what I had taken”; “Voyages” 228), y escucharlos desplegar sus historias/relatos. El esfuerzo por registrar nombres, edades y direcciones, apuntados primero en los márgenes de un ejemplar de *Nicaragua* e incluidos después en la película, reconstruye también la identidad de las personas anónimas de la serie fotográfica. Si bien en la película los sujetos de las fotografías vuelven a enfrentarse con una cámara, Meiselas comparte con ellos el estatuto de sujeto representado y desde este espacio compartido inicia un diálogo múltiple: entre ella misma y sus recuerdos del pasado, entre ella y los sujetos representados en las fotografías, entre ellos y sus recuerdos y, por último, entre los sueños pasados de estos individuos y la realidad del presente en que viven (1989).<sup>15</sup>

Poco queda en *Pictures from a Revolution* de la narrativa histórica desplegada en *Nicaragua. Pictures* es una suerte de película de carretera en la que el ritmo se define, en parte, por el movimiento del carro que avanza y se detiene; el marco de comprensión ya no es una macro-historia, sino un paisaje, una geografía, que se deliza ante los ojos del espectador. La movilidad de Meiselas contrasta con la inmovilidad de los nicaragüenses: como extranjera (norteamericana), ella puede ir y venir, mientras que ellos permanecen fijos en el mismo espacio geográfico, social y económico. Paradójicamente, el tiempo no sólo está detenido en las fotos, como sugiere la fotografía en el segundo epígrafe; también las vidas de los nicaragüenses parecen haberse inmovilizado en un laberinto sin salida al futuro. La insistencia de la cámara en el parabrisas del carro, que divide el espacio entre Meiselas y Nicaragua, refuerza el efecto de separación entre ella y ellos. En este sentido, la película es no sólo un ejercicio dialógico, sino también una reflexión crítica sobre las prácticas representacionales del periodismo (Meiselas, “Entrevista” 118).

---

<sup>15</sup> Para ver un breve fragmento de *Pictures from a Revolution* que ilustra muy bien la búsqueda realizada por la fotógrafa, véase <http://www.susanmeiselas.com/>, (<http://www.susanmeiselas.com/nica/augusto.php>).

El concepto de un filme basado en una búsqueda y en entrevistas tiene como consecuencia la desintegración de la estructura narrativa del relato histórico que se daba en *Nicaragua*. El título, que admite una lectura irónica, sugiere, por un lado, la fragmentación y la multiplicación de perspectivas (*pictures* en plural) y, por el otro, una cierta indeterminación o duda (el artículo indefinido que precede a la palabra *revolution*). El libro que Meiselas tiene en las manos y las fotos de él que muestra a sus interlocutores mantienen un leve vínculo con la historia en imágenes representada en *Nicaragua*, pero la narrativa de interpretación histórica es desplazada por un mosaico de fragmentos. *Pictures from a Revolution* registra historias mínimas, personales, que oscilan entre recuerdos del pasado y experiencias del presente.

### Vídeo

Algunos interlocutores evocan el momento cuando Meiselas tomó la foto, otros hablan de la situación presente (1989-1990), comparándola con el pasado o contrastando el sueño de un futuro mejor (implicado en la última fotografía de *Nicaragua*) con el presente, que es este futuro ya materializado, hecho realidad, aunque muy distinto del soñado; otros aún, todavía revolucionarios de alma, intentan un análisis político de lo que ocurrió con el proceso revolucionario: “Le cortaron las alas a la revolución, le pusieron miles de trabas”, dice Justo, refiriéndose al sabotaje económico y político de los empresarios nacionales y de los Estados Unidos.

La tónica general es de tristeza, desilusión, desmoralización, desgaste y resignación (de nuevo); algunos entrevistados comunican un sentido de traición, de no cumplimiento. Incluso los defensores de la Revolución, como Justo, señalan la distancia que se instauró entre los que gobiernan y la gente como él; unos padres que perdieron a tres de sus hijos en el combate dicen que “el comienzo [fue] muy hermoso; ... luego se corrompió todo, porque las alturas marean”. Y María, la muchacha de vestido rosado que en la fotografía 37 recoge lo que queda de una casa en Masaya, afirma llorando: “Pensé que vendría otra cosa mejor. [...] Esto está terminado”. Como observa Leonel Delgado Aburto, “el artefacto visual heroico [las fotografías de la gesta revolucionaria que Meiselas muestra a sus interlocutores] no corresponde con la vida de los sujetos representados” (10). Desde el espacio dialógico que Meiselas construye buscando una

forma alternativa de relacionarse con el Otro representado, los relatos de sus interlocutores y las experiencias de su presente desafían la narrativa del sacrificio utópico y de la victoria del futuro que se articulan en *Nicaragua*.

Además de contestar la prefiguración del proceso revolucionario, la película evidencia un intento de des-monologizar el discurso, diversificando las posiciones y los ángulos.<sup>16</sup> Aunque la mayoría de los interlocutores de Meiselas son los que apoyaron la revolución o lucharon en ella, la fotógrafa entrevistó también a algunos soldados de la EEBI y la Guardia Nacional quienes después de su derrota en 1979 ingresaron en las filas de la Contra y desde Miami (entre otros lugares) narran su visión de los eventos. No obstante, Meiselas cuestiona estos relatos abiertamente al incorporar en el filme recortes de la prensa norteamericana de la época de Reagan o un reportaje sobre la masacre perpetrada por la Contra, bajo el mando de uno de los entrevistados (Luis Moreno alias Mike Lima), en la localidad de Pantasma en octubre de 1983. Mediante este procedimiento se articula con más claridad de lo que sucede en *Nicaragua* el vínculo sistemático (Rosler 253) entre la política estadounidense y la convulsiva situación social e histórica en la región, así como el rechazo por parte de Meiselas de esta política. Al mismo tiempo, la película, filmada en el momento de la amenaza de una nueva invasión estadounidense de Nicaragua (1989), evidencia la actitud crítica y reflexiva de la fotógrafa, consciente del hecho de que su nacionalidad norteamericana la compromete y limita el alcance de su identificación con un proceso histórico y humano en que ella también depositó su fe confiando en un mundo mejor.

Las historias mínimas relatadas en *Pictures from a Revolution*, re-evalúan, matizan o, incluso, deconstruyen la narrativa optimista de la historia y la utopía revolucionaria articuladas en *Nicaragua*. A la vez, el formato fragmentario de entrevistas y meditaciones individuales

---

<sup>16</sup> En la sesión de preguntas y respuestas después de la proyección de *Pictures from a Revolution* en el marco del Festival de Cine de Nueva York, en 1991, los realizadores explican que habían entrevistado a muchas más personas de las que se incluyeron en la película. La selección final fue determinada por el criterio de diversidad (la gente pobre, la clase media, los ex-guardias); por lo significativo de la contribución o la dimensión del cambio (el que fue niño y ahora es adulto); y la capacidad de abrirse ante la cámara. El intento de entrevistar a Anastasio Somoza Portocarrero quedó frustrado debido a las trabas impuestas por su *entourage*; el contacto con Francisco Urcuyo Maliaños no condujo a una entrevista porque el vice presidente de Somoza pidió una remuneración a cambio de participar.

simboliza la desintegración del proceso revolucionario y el fraccionamiento de una colectividad antes unida en un objetivo y esfuerzo único. El gran sueño hecho pedazos no encuentra otro formato de expresión que estas historias mínimas de la memoria y de la reflexión. Asimismo, el final abierto, dubitativo de la película marca un contraste elocuente con la seguridad anticipadora de la última fotografía del libro. Si en *Nicaragua* Meiselas construye una verdad sobre la Revolución, en *Pictures from a Revolution*, “what she finds is *Rashomon* multiplied” (Charlip y Bloomquist 1167).

La instalación *ReFraming History*, organizada en 2004 en colaboración con el Instituto de Historia y los alcaldes de las cuatro ciudades para celebrar el vigésimo quinto aniversario de *El Triunfo*, intensifica las estrategias empleadas en *Pictures from a Revolution*: pulverizar la historia en fragmentos de la memoria y confrontar el pasado con el presente (<http://www.susanmeiselas.com/nicaragua/index.html>). Es también el más público de los proyectos, realizado esta vez (a diferencia del libro y, en parte, de la película, que se dirigen a un público internacional, además de a los nicaragüenses) para el pueblo nicaragüense: las fotografías se colocaron en paredes y espacios públicos, como una ‘performance’ o un espacio de intercambio que permitía a la gente participar “in the production and reproduction of knowledge of [the] past” (Taylor 233)<sup>17</sup>. La tela de una malla fina casi transparente que se utilizó para imprimir las imágenes sirve para fusionar el pasado y el presente (Lippard 219), crear una doble y dialógica dimensión temporal. No se trata, sin embargo, de sugerir la identidad o copresencia de estos momentos, sino de activar una reflexión consciente de la distancia entre la realidad pasada y su imagen en el presente: “They are not about copresence but about distance”, afirma Diana Taylor (234). Se trata, en primer lugar, de la distancia entre la realidad y su representación en una fotografía, pero, sobre todo, se trata de otra lectura desde el presente: “The history they tell now is not the same one they told during the war” (Taylor 234). En la inmediatez de aquel entonces, describían una situación o narraban una acción, denunciaban y exigían justicia. En 2004, después

---

<sup>17</sup> La instalación puede verse en la página Internet de Susan Meiselas (<http://www.susanmeiselas.com/nicaragua/>) o en la película *ReFraming History* (12 minutos, 2004), realizada por Meiselas, Alfred Guzzetti y Richard P. Rogers e incluida en la edición de 2007 de *Pictures from a Revolution*.

de haber acumulado significados diversos durante veinticinco años, las imágenes permanecen activas y

perform a memory-event, not a stable ‘site of memory’ as in state-sanctioned memorial projects, but the informal, temporary interruption of quotidian reality to refocus attention on the past. They provoke not just the evidentiary recognition that ‘this happened here’ but the recognition of the systems of power and relations (including local and global politics) that continue into the present. (Taylor 235).

De acuerdo con el título de la instalación, *ReFraming History* no propone representar, explicar o evaluar la Revolución; su objeto y objetivo es la historia, pero no la historia como una narrativa de interpretación que formula un sentido, sino como un juego entre memoria, reflexión e imaginación, que conjuga el pasado, el presente y el futuro. Aunque el formato de la instalación pulveriza y desafía el relato de la historia, su efecto puede describirse como histórico, porque estos fragmentos del pasado insertados en el presente se oponen a la amnesia histórica, al permanecer en el presente, sin la memoria del pasado ni la imaginación del futuro, es decir, desafían la atrofia de la conciencia histórica. Andreas Huyssen explica que la cultura capitalista, en la que Nicaragua se reinsertó después de 1990, “with its continuing frenetic pace, its television politics of quick oblivion, and its dissolution of public space in ever more channels of instant entertainment is inherently amnesic” (7). Existe también otro tipo de amnesia, la que podría definirse como una amnesia impuesta y que es el resultado de una política premeditada, administrada desde el Estado, de borrar de la memoria los eventos del pasado que no concuerdan con la *real politik* del presente. Me refiero aquí al esfuerzo consciente por parte de los gobiernos neoliberales, en especial el de Arnoldo Alemán (1997-2002), de erradicar la memoria del sandinismo:

The changes brought about with neoliberalism in Nicaragua are most striking in the remaking of Managua [...]. Most revolutionary murals have been removed, while new monuments are being erected. Streets, plazas and barrios have been renamed in an effort to erase the memory of the previous decade, while

grandiose traffic circles use precious water for fountains and make use of colored lights and music to hail the modern city under construction. (Babb 243).

Los fragmentos del pasado que Susan Meiselas instaló en las ciudades de Nicaragua se oponen a esta política de olvido porque activan la memoria de los que vivieron los tiempos de la Revolución y despiertan la imaginación de los que son demasiado jóvenes para recordar. Es significativo que las imágenes de *ReFraming History* no contribuyan a ritualizar la memoria, mitificando el sacrificio de los mártires de la Revolución; esta administración de la memoria desde el Estado caracterizó el discurso oficial del sandinismo, revivido ahora, durante el mandato de Daniel Ortega (2007 – al presente). Al contrario, la instalación de Meiselas abre la memoria a las causas de la lucha y al proceso revolucionario como gesta colectiva y esperanzadora. Hace ver un pasado otro que el presente y quizá despierta el deseo de un futuro distinto del presente. Por lo tanto, su función es social y tiene que ver con la conciencia histórica. Sin la memoria somos la nada. Un sentido semejante emana de los fragmentos del pasado re-enmarcados en el presente en los trabajos de Meiselas.

La fotógrafa, cuya presencia está implícita en *Nicaragua* y manifiesta en *Pictures from a Revolution*, se retira o se ausenta de *ReFraming History*. Las fotografías reproducidas son de su autoría, pero ella desaparece como el sujeto que provee un marco o encuadre para su lectura. El diálogo que propicia esta estrategia es el de los nicaragüenses con su historia y su memoria. Esta propuesta se evidencia en un breve documental (“ReFraming History”, 12 minutos)<sup>18</sup> que registra la puesta en lugar de la instalación y las primeras reacciones de la gente; en el documental distintas voces anónimas tejen el hilo que une el pasado y el presente. Esta entrega de lo que Moynagh llama “su archivo” (201) a los que antes han sido sus sujetos e interlocutores es el gesto más comprometido y radical de Meiselas como viajera política, porque significa confiarle al Otro su proyecto y reconocer a este Otro como sujeto que produce discursos y toma decisiones

---

<sup>18</sup> “ReFraming History”, un proyecto de Susan Meiselas, Alfred Guzzetti y Pedro Linger Gasiglia, 12 minutos. El documental está incluido en la última edición de *Pictures from a Revolution* (2007).



interpretativas. Por último, la entrega de las imágenes a los nicaragüenses realiza plenamente el postulado de Berger acerca de una práctica alternativa de fotografía: registrar los acontecimientos para los que participan en ellos, no para el resto del mundo. O, como ha dicho Susan Meiselas recientemente: trabajar “in service of [the] protagonist”.<sup>19</sup>

Los tres proyectos evidencian un continuo esfuerzo por incorporar la imagen en la memoria social y política de Nicaragua, pero un recorrido comparativo revela también el conjunto de transformaciones que afectan la estructura de cada proyecto, el concepto de historia que transmiten y la relación entre el emisor (la fotógrafa), el objeto (sujeto) de la representación y el destinatario de la obra. En primer lugar, se observa el paso de la narrativa histórica, centrada en torno a una interpretación de los acontecimientos, a la presentación de fragmentos de esa misma historia que flotan en las redes movedizas de la memoria y del presente con el que se confrontan. Esta pulverización del relato histórico marca también el progreso hacia el dialogismo porque perturba la autoridad interpretativa de la fotógrafa (autora) creando un espacio para un diálogo de voces y perspectivas, tiempos y geografías. En este espacio, la silueta de Meiselas se va desdibujando mientras cede el discurso interpretativo a los que han sido sujetos de su obra. Su gesto es un acto político radical, dado que implica que un sujeto proveniente de un espacio hegemónico (Meiselas) renuncia al control (por lo menos en parte) y reconoce al Otro, su voz, su memoria y su/s relato/s. Me parece también que el método de trabajo de Susan Meiselas desafía uno de los principios de la sociedad capitalista. Susan Sontag sostiene que “[a] capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex. [...] Social change is replaced by a change in images” (Sontag 178). Al trabajar a lo largo de los años con el mismo *corpus* de imágenes sometidas a sucesivas evaluaciones y reescrituras, Meiselas articula una visión

---

<sup>19</sup> Un breve comentario sobre su obra, pronunciado durante la mesa redonda “Between Accuracy and Aesthetic. Documentary Photography, Photojournalism and Social Photographic Practices in 1970s and 1980s”. King Juan Carlos I of Spain Center, New York, el 1 de octubre de 2009.

anticapitalista de la práctica fotográfica, una que no cede a las exigencias de la sociedad actual orientada hacia un olvido rápido, sino que insiste en el papel fundamental de la memoria\*.

## Bibliografía

- Andersen, Robin. "Images of War: Photojournalism, Ideology, and Central America". *Latin American Perspectives* 16.2 (1989): 96-114.
- Babb, Florence. *After Revolution: Mapping Gender and Cultural Politics in Neoliberal Nicaragua*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Berger, John. "Uses of Photography". *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980. 48-63.
- Binford, Leigh. "Revolution: The Central American War Photography of Susan Meiselas and Adam Kufeld". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 9.1 (enero-junio 1998): s.n. En línea. 5 de julio 2009.
- Breckenridge, Janis. "Narrative Imag(in)ing. Susan Meiselas Documents the Sandinista Revolution in Nicaragua". *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Eds. Marcy Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2006. 59-86.
- Charlip, Julie A. y Charly Bloomquist. "Reseña de *Pictures From a Revolution*, de Susan Meiselas, Richard P. Rogres y Alfred Guzzetti". *American Historical Review* 97.4 (1992): 1166-1168.
- Delgado Aburto, Leonel. "Memoria y coyuntura testimonial a treinta años del triunfo de la revolución sandinista". Ensayo sin publicar, 2009.
- Desnoes, Edmundo. "The Death System". *Susan Meiselas: In History*. Ed. Kristen Lubben. New York: International Center for Photography, 2008. 220-222.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/Londres: Routledge, 1995.
- Imrie, Tim. "Reseña de *Nicaragua: June 1978-1979*, de Susan Meiselas". *The British Journal of Photography* 20 de noviembre 1981: 1201-1203.

---

\* Le doy las gracias a Susan Meiselas por haberme autorizado a reproducir en este ensayo tres fotografías de *Nicaragua: June 1978-July 1979* y un fragmento de la película *Pictures from a Revolution*, y a Elizabeth Moy, por su ayuda en este proceso.

- Kaye, Harvey J. "Reseña de *Nicaragua: June 1978 – July 1979*, de Susan Meiselas". *Studies in Visual Communication* 8.3 (1982): 90-93.
- Kozloff, Max. "Meiselas, Mark, and Singh". *The Privileged Eye. Essays on Photography*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1987. 167-177.
- Lubben, Kristen, ed. *Susan Meiselas: In History*. New York: International Center for Photography, 2008.
- Lippard, Lucy R. "Susan Meiselas: An Artist Called". *Susan Meiselas: In History*. Ed. Kristen Lubben. New York: International Center for Photography, 2008. 210-219.
- Meiselas, Susan C. "Entrevista con Kristen Lubben". *Susan Meiselas: In History*. Ed. Kristen Lubben. New York: International Center for Photography, 2008. 13-20, 115-121, 238-247.
- Meiselas, Susan C. *Nicaragua: June 1978- July 1979*. New York: Aperture, 2008.
- Meiselas, Susan C. "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs". *Exposure* 27.1 (1989): 11-15.
- Meiselas, Susan C. "Voyages". *Susan Meiselas: In History*. Ed. Kristen Lubben. New York: International Center for Photography, 2008. 223-231.
- Meiselas, Susan, Richar P. Rogers y Alfred Guzzetti, eds. *Pictures from a Revolution*. Np: GMR Films, 2007.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Moynagh, Maureen. "The Political Tourist's Archive: Susan Meiselas's Images of Nicaragua". *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*. Ed. Julia Kuehn y Paul Smethurst. New York/London: Routledge, 2009. 199-212.
- Polemis, Cindy. "The Colour of War". *Creative Camera* (1982): 356-58.
- Ritchin, Fred. "Susan Meiselas: The Frailty of Frame, Work in Progress". *Aperture* 108 (Fall 1987): 32-41.
- Rosler, Martha. "Wars and Metaphors". *Decoys and Disruptions*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004. 245-258.
- Shames, Laurence. "Susan Meiselas". *American Photographer* 6 (March 1981): 42-55.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Ferrar, Strauss and Giroux, 1977.

Taylor, Diana. "Past Performing Future: Susan Meiselas's *ReFraming History*". *Susan Meiselas: In History*. Ed. Kristen Lubben. New York: International Center for Photography, 2008. 232-236.