

Julia Medina

Caricatura del sandinismo y de la resistencia en mutación¹

Albion College

jmedina@albion.edu



Figura 1: Retrato de Augusto C. Sandino, en México, *circa* 1929.



Figura 2: Caricatura hecha por Pedro X. Molina y publicada en *El Alacrán*, suplemento semanal de *El Nuevo Diario*, marzo 2005.

¹ Este artículo es una versión adaptada de una ponencia leída durante el Segundo Congreso Centroamericano de Estudios Culturales, Universidad de Costa Rica, San José, julio, 2009. En la presente versión agradezco los comentarios y la lectura de Claudia Ferman.

Este artículo analiza la transformación iconoclasta de un retrato fotográfico de Augusto C. Sandino a una caricatura política, con el objeto de explorar las formas en las que se narran visualmente las mutaciones ideológico-históricas de un proyecto de resistencia. Operando en el campo de la cultura popular, la mutación de la imagen fotográfica (figura 1: 1929) a la caricatura política (figura 2: 2005) puede ser pensada como una narrativa visual de las transformaciones ideológicas e históricas que han caracterizado al sandinismo. Este comentario político se vale de la importancia que las representaciones visuales tienen en la articulación de los discursos nacionales. Utilizar los textos visuales como objeto de estudio es fundamental, si consideramos que en nuestra época hemos experimentado un “giro visual”, es decir, que las imágenes han venido a reemplazar las palabras como modo dominante de representación.

Efectivamente, los imaginarios nacionales no sólo se forman a través de ficciones narrativas, sino que también dependen de textos visuales que van forjando la memoria y el recuerdo en la construcción de los mitos colectivos. Dichos mitos, que bien pueden girar en torno a eventos conmemorativos o a figuras alegóricas históricamente concretas, han sido representados primero en pinturas (como sería el caso del clásico cuadro de Delecroix titulado “La Libertad guiando al pueblo”), para luego, con los avances tecnológicos del siglo XX plasmarse en imágenes fotográficas.² Estas imágenes, ya sean pictóricas o fotográficas, reconfiguran cada vez los imaginarios nacionales, estableciendo un campo visual que democratiza el espacio y la posibilidad de cuestionarlos.

W. J. T. Mitchell explica que los imaginarios visuales son un sistema de códigos poderoso porque los seres humanos mantenemos una relación de doble conciencia hacia las imágenes. Esta doble conciencia oscila entre actitudes tradicionales como la idolatría, el fetichismo y el totemismo hasta contraponerse a una postura de escepticismo y de distancia crítica (8). Es decir que, pese al grado de modernidad que creemos haber alcanzado, mantenemos una actitud

² Deborah Poole ha desarrollado un análisis importante sobre la función “sedimentaria” de la fotografía en los discursos étnicos, raciales y de identidad nacional en su libro: *Vision, Race, and Modernity: A visual Economy of the Andean World*. Alan Trachtenberg también tiene un estudio cardinal al respecto: *Reading American Photographs: Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*.

premoderna ante las imágenes fotográficas en tanto éstas parecen imitar la realidad. Es interesante pensar que nuestra relación con la configuración nacional reproduce esta ambivalencia, puesto que, por una parte, las actitudes tradicionales se conforman al esencialismo de identidad nacional, y por otra parte, las actitudes críticas cuestionan esa misma configuración. Tengamos en cuenta que el nacionalismo tiene distintas manifestaciones: cívicas, étnicas, culturales, políticas (de liberación nacional, por ejemplo), religiosas, etc.; por lo tanto, los imaginarios visuales se configuran según el tipo de nacionalismo al que responden.

En Centroamérica cada país ha ido forjando su propio imaginario visual, cada cual con su propia idiosincrasia ficcionalizada, haciendo resaltar sus historias particulares en el esmero de consolidar/forjar/inventar su especificidad identitaria en relación a sus vecinos. En el caso de Nicaragua, la “Revolución Sandinista”, como parte de su arsenal ideológico, ha rearticulado un imaginario nacional revolucionario que incluye todo un sistema de códigos: música, arte, colores, simbología e imágenes fotográficas. Entre los símbolos fundacionales de la revolución sandinista se encuentran las imágenes fotográficas del precursor de la lucha, Augusto C. Sandino, cuyas imágenes han sido casi vaciadas de su referente específico (es decir del sujeto biográfico y su contexto histórico); para convertirse, en toda su iconografía, en símbolo de la continuidad de la lucha armada y del nacionalismo anti-imperialista del trayecto histórico aquí referido. Sin embargo, cabe recordad que la Revolución Sandinista ha experimentado varias etapas ideológicas, cada una de las cuales utilizando su propio imaginario visual correspondiente.



Figura 3.

Por ejemplo, en su esmero por mitificar e historizar su liderazgo, el gobierno actual de Daniel Ortega ha insistido en una iconografía oficial que incorpora distintos aspectos del nacionalismo nicaragüense (figura 3). Como vemos, la articulación de este imaginario iconográfico incluye una representación de Sandino, junto a la de Rubén Darío (el primero en el plano de la lucha armada del nacionalismo de liberación nacional, el segundo en el del nacionalismo cultural).³ Además de las imágenes de Sandino y de Darío, la otra representación que aparece en este afiche oficial es el del mural de Luis Vergara y Ahumada titulado: “La pedrada de Andrés Castro”, el cual representa la batalla de San Jacinto como símbolo anti-imperialista (este mural fue pintado en conmemoración del centenario de la Guerra nacional en 1956). Esta insistencia en una iconografía “oficial” apunta a la importancia de los textos visuales en relación a la construcción de un imaginario nacional, según se ha señalado.

En este ensayo me limito a comentar una imagen fotográfica de Augusto C. Sandino (figura 1) que fue transformada en caricatura política (figura 2) como una forma de cuestionamiento de los imaginarios nacionales revolucionarios. La figura 2 hace uso de la cultura popular y de la tradición del humor político produciendo una representación iconoclasta que abarca y encierra una serie de parodias y citas visuales. Según Mitchell, el poder del comentario iconoclasta depende del “ídolo” que se cuestiona; es decir que tiene que partir de una imagen a la que se le ha proyectado poder, poder que se ejerce a su vez sobre un grupo de personas que lo admira y venera (113). Típicamente, el iconoclasta no se ve afectado ni influido por el poder de ese ídolo y es por eso que pretende desestabilizarlo, no por cuestionar al ídolo mismo, sino que para criticar al grupo de personas que lo veneran.

Esta caricatura política, obra de Pedro X. Molina, aparece en marzo del 2005 (un año y medio antes de las elecciones presidenciales), en el suplemento de *El Nuevo Diario* titulado *El alacrán*.⁴ Las portadas de este suplemento dominical son siempre un comentario visual sobre el

³ Sobre la prevalencia de estas figuras en el imaginario nacional y político de Nicaragua: referirse al artículo de David E. Whisnant: “Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital”, y también al de Richard Grossman: “Augusto Sandino of Nicaragua: The Hero Never Dies”.

⁴ Extiendo mi agradecimiento a Pedro X. Molina, por permitirme utilizar su imagen en esta discusión. Su trabajo ha sido reconocido entre los mejores del mundo según *Best Editorial Cartoons of the Year* (2007). Sus caricaturas han

contexto político nacional. Cabe mencionar que si bien *El Nuevo Diario*, no es un periódico de izquierda, tampoco se puede considerar de derecha. De hecho, es un diario que se hizo eco de la idea revolucionaria del “hombre nuevo”, parte importante de la re-configuración de una ética revolucionaria. Hago esta aclaración para señalar la función humorística y crítica, y no propagandística, del comentario visual.⁵ En el 2005, Nicaragua vivía su tercera etapa neoliberal, después de las presidencias de Violeta Chamorro y Arnoldo Alemán y durante el gobierno de Enrique Bolaños. Para esa fecha el FSLN quedaba reducido a Daniel Ortega, cuya candidatura a la presidencia resultaría esta vez en triunfo, después de haberse postulado cuatro veces al cargo. La imagen de Molina no es una caricatura política tradicional ya que no se trata de un dibujo, sino que, utilizando las imágenes fotográficas originales, las modifica digitalmente a través del *photoshop* y con la ayuda del montaje fotográfico.⁶ El punto de partida de la caricatura es parte del “patrimonio nacional”, es decir, una imagen fotográfica de Sandino producida *circa* 1929 en Mérida, México, durante su gira de promoción de su lucha armada, que ha sido reproducida incesantemente en los últimos treinta años. Pese a que no se trata de una caricatura tradicional, me referiré a la imagen de Molina como tal porque se trata de un retrato cargado, como sugiere la etimología de la palabra (del italiano *caricare* significa cargar, exagerar). Los avances tecnológicos digitales problematizan la definición estricta de la caricatura como dibujo. A la misma vez, esos avances permiten que el referente de la caricatura no tenga que ser necesariamente un individuo, sino que puede presentarse esta imagen como una sinécdoque de todo un partido político; como lo indica la leyenda de la imagen: “En lo que se ha convertido el Frente”. Esta caricatura se convierte en un meta-texto sobre la época de la reproducción mecánica (figura 1), y su transformación a la época de la reproducción post-mecánica, digitalizada y “democratizada”, la cual le permite a su creador reemplazar la cara de Sandino por la de

sido publicadas en *Newsweek* y en *The Washington Post*, *Los Angeles Times*, *The Boston Globe*, *La Nación* (Argentina), y *London Free Press*.

⁵ David Kunzle escribió un artículo sobre el humor gráfico en Nicaragua. Su ensayo titulado: “Róger Sánchez ‘Humor Erótico’ and the *Semana Cómica*: A Sexual Revolution in Sandinista Nicaragua” se ocupa del cómic en el semanario, y de la crítica política en el periódico *Barricada*.

⁶ John J. Johnson analiza las caricaturas de los periódicos estadounidenses para explorar sus impresiones de América Latina en su libro *Latin America in Caricature*.

Anastasio Somoza Jr. (figura 2), y añadir otros signos que aluden a los estragos que está sufriendo el partido Sandinista, tal y como veremos más adelante. En vez de referirse a una época de reproducción post-mecánica, Mitchell propone una época de reproducción bio-cibernética; es decir, la combinación de los avances en las tecnologías informáticas y en las ciencias biológicas que permiten la ingeniería genética y la clonación (312). A partir de esta categoría afirma Mitchell: “Voy a afirmarlo de manera contundente, entonces, que la reproducción bio-cibernética ha remplazado la reproducción mecánica de Walter Benjamin, como la técnica determinante de nuestra época” (318; mi traducción, J.M.). Según Mitchell, este tipo de técnica corresponde a la época de la postmodernidad. En el caso del humor político en Nicaragua, quizás las técnicas pertenezcan a la “época posmoderna”, pero el contenido de la crítica y la práctica sigue perteneciendo a la modernidad periférica que se ha desarrollado en Centroamérica. Incluso, el mismo simulacro ideológico que señala la caricatura pertenece a esa proto-modernidad; es decir, a una modernización que se ha llevado a cabo a nivel formal, en la estructura socio/política y no en su contenido mismo.

El retrato original de Sandino, que constituye el palimpsesto de la imagen fotográfica de los años ‘30 convertida en caricatura política para el 2005, nos presenta una trama narrativa visual alternativa y popular de la trayectoria histórica revolucionaria nicaragüense, con la que se cuestionan los imaginarios nacionales de resistencia, ubicándolos en su pasado dinástico. Esta caricatura nos permite explorar la intersección de los discursos y contra-discursos visuales de resistencia, en la que se debaten los conceptos de lo nacional, la cultura popular, el periodismo y los avances tecnológicos, y la percepción de la historia. Valiéndose de la ironía, esta caricatura política nos permite entrever cómo las nuevas formas visuales registran y narran transformaciones históricas, reescribiendo, en este caso, la tragedia a la que se alude en la primera imagen y la farsa expuesta en la segunda representación. Sería pertinente entonces citar aquí la famosa observación de Marx en el *18 Brumario de Louis Bonaparte*: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa” (15;

mi traducción, J.M.). Sin querer pronunciarme en cuanto a la travesía del sandinismo, esta frase sintetiza indudablemente el comentario inscrito en la caricatura.

La trayectoria histórica resumida en esta caricatura política recuenta la violencia que ha marcado no sólo a Nicaragua, sino también a la política global del post 9/11: representando las “pequeñas historias” de imperialismo, resistencia, avances tecnológicos y corrupción.⁷ Las inconsistencias que caracterizan al sandinismo de hoy aparecen resumidas visualmente en la metamorfosis iconoclasta que la imagen del 2005 nos presenta. Como toda caricatura, ésta da por entendido la posibilidad de una lectura visual de los signos que exponen el contenido ideológico e histórico que denota la imagen. El intérprete de estas imágenes debe de ver activamente⁸ para que pueda replantear los códigos de otras representaciones visuales en el contexto Latinoamericano en la tradición de la diseminación de las imágenes de los héroes de la resistencia bajo una forma de icono quasi-secularizada: por ejemplo, las representaciones de Bolívar, el Che Guevara, o Fidel Castro.

¿Por qué entonces habrá elegido Pedro Molina parodiar o profanar esta imagen específica de Sandino? Por una parte, me parece que, al tratarse de una representación sumamente teatralizada, se facilita el giro paródico; digo teatralizada porque se trata de una puesta en escena hecha en un estudio que pretende representar la acción histórica que el sujeto personificaba. La imagen fotográfica (figura 1) no formó parte de la iconografía inmediata que se difundió tras el triunfo de la Revolución Sandinista en 1979; pienso, por ejemplo, en que no apareció en el libro titulado *Sandinista: Iconografía Básica* editado por Jorge Eduardo Arellano; ni tampoco en los periódicos de la época en los que se incluían otras imágenes de Sandino. A principios de los años ‘80 en el Museo de Héroes y Mártires de la Revolución aparece una réplica de esta foto, en forma de un cuadro pintado de tamaño natural, por cierto no muy logrado de manera que está casi caricaturizada, por la que se establecía el protagonismo fundacional de Sandino en el contexto de

⁷ Utilizo el término “pequeñas historias” parafraseando el título del ensayo de Walter Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía”.

⁸ En *Marxism and Literature*, Raymond Williams hace un llamado a “la práctica activa del lenguaje” como un elemento ausente en las nociones tradicionales del lenguaje y su uso (32). En este caso yo estoy proponiendo una relación paralela al “acto de ver”, para ir más allá de las “maneras de ver”.

ese espacio conmemorativo del nuevo imaginario nacional. El conocido fotógrafo mexicano Antonio Turok utiliza como portada de uno de sus libros, titulado *Imágenes de Nicaragua*, una foto de la réplica antes mencionada en el museo de Mártires y Héroes, rodeada de mujeres que parecen estar en duelo por los caídos. En ese sentido la imagen “original” (figura 1) es una meta-imagen que luego viene a ocupar otros espacios institucionales, y que llega curiosamente a adquirir más circulación durante la época liberal (1990-2006). Por ejemplo, la portada del libro *Sandino: Una biografía política* (1995) de Volker Wunderich, recupera esta imagen. También ésta aparece en un libro de turismo publicado por el gobierno de Arnoldo Alemán. Durante esos años, los gobiernos liberales, pese a su esmero de borrar las referencias populares de Sandino en las paredes, murales y calles de Nicaragua, se apropiaron de ciertas imágenes oficiales de Sandino, como por ejemplo ésta, reinsertando al héroe nacional como afiliado del partido liberal. El gobierno de Arnoldo Alemán es el que mejor manipula esta imagen para distorsionar el imaginario colectivo. Este uso y la circulación de esta imagen en este periodo anticipan el desvanecimiento ideológico del partido Sandinista y la posibilidad del llamado “pacto” entre éste y el partido Liberal.

La consideración de la vida de esta imagen (como diría Mitchell), o de su polisemia (en referencia al estudio de Susan Sontag y basado en el trabajo de Wittgenstein), forma parte del mensaje inscrito en la caricatura de Molina, la cual resume visualmente la trayectoria histórica sandinista de 1929 a 2005. En ese sentido, el mensaje de la imagen: la representación vacía de Sandino y la inserción de Somoza en su cuerpo, y por lo tanto, de la ideología liberal en el sandinismo contemporáneo, se convierte en la forma ideológica mediadora del sandinismo original, según la re-evaluación de Carlos Fonseca y la reinsertión que hizo de la lucha de Sandino en el imaginario de liberación nacional, que luego llega a ser parte del imaginario neoliberal.

Reemplazar la cara de Sandino con la de Anastasio Somoza Jr. (Tachito), cuyo padre mandó a matar a Sandino, parodia el referente histórico e ideológico al que hace referencia la imagen fotográfica. En la caricatura se producen las siguientes asociaciones de Sandino con Anastasio

Somoza padre, y de Tachito con los sandinistas, formándose un quiasmo visual de referentes históricos. Además del plano visual, el quiasmo referencial se extiende en el reciclaje de los nombres: Tacho/Tachito, Sandino/sandinistas. Parte de la ironía de la caricatura yace en que Tachito fue el enemigo directo de la Revolución Sandinista, y aquí aparece para representar el centauro ideológico de dicho partido. La caricatura es una crítica a la fragmentación e inconsistencias del legado sandinista en el contexto de la política contemporánea nicaragüense: el trasfondo histórico de la foto original de Sandino pone en escenario la tragedia mientras que la imagen alterada con la cara de Somoza produce la farsa en directa alusión a las debilidades del sandinismo actual.

Si bien las caricaturas políticas tienen como objetivo la crítica al poder a través de la sátira, estas observaciones van veladas por vacile del humor. En el caso de esta caricatura, vemos que el formato de la portada del suplemento, específicamente el subtítulo *Revista semanal de pura jodedera*, enmarca la imagen. Aunque aquí la primera parte del subtítulo: Las palabras *Revista semanal* quedan implícitamente sugeridas detrás del sujeto. Lo que sí aparece explícitamente expuesto, justo sobre el hombro de la caricatura, son las palabras *pura jodedera*, las cuales enfatizan doblemente el elemento paródico de la caricatura y del juego de palabra que oscila entre broma y provocación.⁹ En cierto sentido *la pura jodedera* es un descargo de responsabilidad por desfigurar la figura histórica de Sandino. La sonrisa sónica de Somoza recalca ese elemento lúdico y parece hacerlo partícipe de la jodedera. De esta forma, el comentario, *pura jodedera*, va más allá de la revista semanal, insistiendo en la historicidad de los paralelos Ortega/Somoza. En los último cinco año, después de la victoria presidencia de Ortega, los paralelos que señala la caricatura entre Somoza/Ortega se han ido materializándose, por ejemplo en forma de las polémicas reformas constitucionales de re-elección.

La candidatura de Daniel Ortega figura en el comentario de Molina en el prendedor rojo y negro digitalizado que dice *Danny 2006*. El uso del color en este prendedor, además de marcar la

⁹El subtítulo de *El Alacrán: Revista semanal de pura jodedera* parece hacer referencia al subtítulo original del *Semana Cómica*, el cual era “Semanario de la Jodarría Nicaragüense”. Este subtítulo original es reemplazado por “Semanario de Humor, Marxismo, Sexo y Violencia” en junio de 1987. (Kunzle 98).

modernización tecnológica que abarca la periodización de la caricatura (1929-2005), es significativo porque el rojo y el negro es de lo poco que queda de la lucha de Sandino en el contexto contemporáneo del sandinismo. De hecho, a partir del triunfo de Ortega en las elecciones presidenciales, el rojo y el negro han sido casi desplazados por el rosado fucsia y el celeste turquesa, colores con connotaciones esotéricas. Pese a la circulación propagandística de las imágenes de Sandino, las últimas elecciones tienen poco que ver con la figura histórica, a parte del uso de su nombre y del rojo y negro. Tal y como se sugirió anteriormente, la forma vacía del imaginario nacional revolucionario se representa de forma más inmediata a través de la reproducción de imágenes visuales. La transmutación que produce Molina muestra una transformación ideológica que capta una forma histórica vacía de un imaginario revolucionario.

Por su parte, el diminutivo en inglés de *Danny* hace referencia a la americanización de la sociedad nicaragüense, producto de los distintos exilios producidos, no sólo por el triunfo de la revolución sino que sobretodo durante el conflicto armado de los años ochenta. A la misma vez, el uso del *Danny* puede interpretarse como una alusión a los cambios ideológicos del propio Ortega, cambios que se alinean más con el capitalismo estadounidense, la derecha religiosa y los intereses neoliberales –pensamos en particular en el pacto, en lo relacionado con los juicios y des-juicios del Arnoldo Alemán y en la criminalización del aborto terapéutico– la caricatura presenta el orteguismo como neosomocismo.¹⁰ El texto de la imagen (el pie de foto) *En lo que se ha convertido el Frente* refuerza esta lectura. Del FSLN quedan estragos de lo que fue, queda una retórica, ya ni siquiera discursiva sino que visual. Se ha convertido en un fragmento deformado y fracturado, el MRS (Movimiento de Renovación Sandinista) vendría a ser el complemento de esta fragmentación.

En este comentario visual caricaturizado no hace falta que aparezca una representación directa de Daniel Ortega porque además de estar implícito en la bolsa con dinero, lo es también en el bigote de Tachito. Consistente con el aura del lejano oeste que la imagen original de

¹⁰ El neo-somocismo es una expresión política que describe a un somocismo sin Somoza (slogan utilizado por la clandestinidad del frente para señalar a los nicaragüenses que querían un gobierno con una clase política representativa del somocismo)

Sandino emite, la bolsa añadida en la caricatura hace referencia a lo que los nicaragüenses llaman la piñata, lo cual se refiere a la pérdida de credibilidad moral del sandinismo dada la inconsistencia y la ambigüedad que se produjo al darse la absolución de “las propiedades del pueblo”, es decir, el paradero final de lo que fue confiscado durante los años ochenta. Otro elemento que hace referencia directa al orteguismo es el segundo prendedor digitalmente añadido en la solapa derecha del sujeto, el logo Mercedes Benz. En la cultura popular nicaragüense este logo ha venido a representar el consumismo lujoso y emblemático de la familia Ortega, ya que solían usar y preferir las camionetas de esa marca. Este logo ha seguido siendo una símbolo satírico para caracterizar a Daniel Ortega y a Rosario Murillo puesto que su forma representa también un símbolo de paz incompleto, lo cual pone una vez más énfasis en las contradicciones/deformaciones ideológicas del dirigente.

En esta época de reproducción pos-mecánica y digital, las imágenes fotográficas se prestan a un nuevo tipo de caricaturización que produce un nuevo campo de batalla en la “guerra de memorias”. ¿Cómo circulan las imágenes históricas? ¿Quién las hace circular y dónde? ¿Y cómo se transforman para crear nuevas narrativas, ya no exclusivamente en discursos literarios sino que

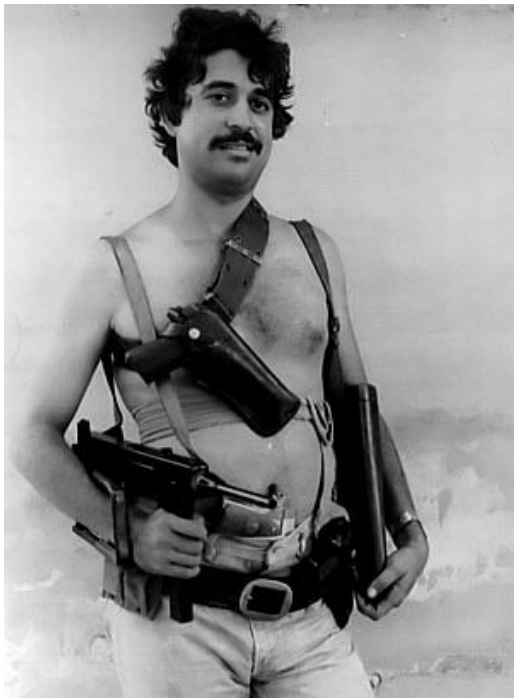


Figura 4.

visuales? Dada las posibilidades de manipulación digital, estos avances también ponen en cuestión que la fotografía sea efectivamente una representación fidedigna o un registro de la realidad.

Para concluir, me interesa extender la discusión de la caricatura política y la circulación de las imágenes en el contexto de los imaginarios nacionales centro-americanos actuales, con una imagen que problematiza la división entre caricatura y fotografía. La foto de Manuel Zelaya (figura 4) es una imagen que ha sido diseminada por el gobierno de Michelleti para representar como terrorista y bandolero a Zelaya. Lo

que pone en evidencia la circulación de esta imagen es la importancia de un componente óptico como parte del golpe de estado, es decir un golpe visual. Ya no basta con el ejército, sino también que se necesita de un asalto visual en la opinión pública. En el contexto actual, la imagen sirve de palimpsesto en relación a la imagen pública que ha forjado Zelaya mismo (pensamos claramente en el sombrero de vaquero, las botas y el saco). Esta imagen tiene el poder de materializar y proyectar el miedo colectivo de los sectores conservadores de Honduras, haciendo a su vez referencia a sus posibles relaciones con el narcotráfico.¹¹

Desde luego la imagen de Zelaya es un texto interesante sobre la representación de una violencia erotizada y teatralizada. El erotismo de la imagen se encuentra en la hiper-masculinidad o virilidad que se pretende proyectar pero que a la vez roza en el homo-erotismo. La connotación de la imagen puede ser tanto de narcotráfico, pero también es una imagen gay. El rifle, el cual parece ser una uzi, es parte de un arsenal que, al encontrarse con un torso desnudo, adquiere connotaciones eróticas. La imagen de Zelaya nos presenta la crisis de la veracidad de la imagen. La teatralidad de la imagen fotográfica se encuentra en varios niveles, primero si consideramos que Zelaya nunca fue militante de ninguna milicia ni guerrilla, por lo tanto se trata de una pose que representa cierto deseo de protagonismo militar. Segundo, si bien en su principio las fotográficas representaban la realidad, en nuestra época de reproducción bio-cibernética las imágenes tienen el poder de transformar y alterar la realidad, creando un realismo virtual. Lo dicho porque resulta fácil cuestionar si esta imagen se trata de un retrato o de un montaje, es decir, si el rostro de Zelaya fue añadido a ese cuerpo que implica erotismo y violencia precisamente como parte del mecanismo de propaganda de derecha. Sin lugar a duda, ambas imágenes, la caricatura del sandinismo y la imagen de Zelaya, apuntan a la problemática de la caricaturización de la historia y del poder.

¹¹ Agradezco las observaciones de Héctor M. Leyva, quien en consulta me ha ayudado a contextualizar la recepción de esta imagen en el contexto hondureño.

Bibliografía

- Arellano, Jorge Eduardo, ed. *Sandino: Iconografía Básica*. Managua: Banco Central de Nicaragua, 1979
- Grossman, Richard. "Augusto Sandino of Nicaragua: The Hero Never Dies". *Heroes and Hero Cults in Latin America*. Eds. Samuel Brunk y Ben Fallaw. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Johnson, John J. *Latin America in Caricature*. Austin: University of Texas Press, 1980.
- Kunzle, David. "Róger Sánchez 'Humor Erótico' and the *Semana Cómica*: A Sexual Revolution in Sandinista Nicaragua". *Latin American Perspective* 101, 25.4 (1998): 89-120.
- Marx, Karl. *The 18th Brumaire of Louise Bonaparte*. New York: International Publishers. 1998.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A visual Economy of the Andean World*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.
- Turok, Antonio. *Imágenes de Nicaragua*. México: Casa de las imágenes, 1988.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Whisnant, David E. "Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital". *Latin American Research Review* 27.3 (1992): 7-49.
- Wünderich, Volker. *Sandino: Una biografía política*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1995.