

El Vandalismo como Reparación Simbólica

Imaginarios de Protesta en Nicaragua

Ileana L. Selejan

Resumen

Las protestas antigubernamentales del 2018 en Nicaragua generaron una gran cantidad de imágenes fotográficas, documentación en vídeo y gráficos visuales. En las calles y en las redes sociales, la ciudadanía interactuaba cotidianamente con este material, activando un ambiente multisensorial. Sin embargo, la producción del contenido visual fue acompañada de gestos iconoclastas; el vandalismo se convirtió en una forma de reclamar el pasado revolucionario y sus símbolos, a la vez empleándolos para la construcción de un imaginario de futuro político. A partir de los ejemplos de Chile y México, el artículo razona que los actos de vandalismo pueden entenderse simbólicamente como actos de reparación. La materialidad de las protestas, manifestada a través de la imagen, los rastros, el gesto y el sonido (consignas, cantos y ruido) se convierten en un medio para analizar, etnográficamente, los imaginarios revolucionarios atrapados dentro del flujo de un presente irresuelto.

Palabras clave: iconografía, Nicaragua, fotografía, protesta, revolución, vandalismo

Imaginarios de protesta

La insurrección cívica del 2018 fue el movimiento de protesta más amplio y significativo desde la revolución Sandinista que terminó en 1990. A partir de los primeros días de las protestas del 2018, mientras la desobediencia civil aumentaba en la capital de Managua y a través del país, se establecieron comparaciones con la insurrección de 1978–1979 que derrocó la dictadura de Somoza en Julio de 1979, inaugurando una década de revolución en el país. La revolución provocó cambios y sigue influenciando profundamente las identidades nacionales en Nicaragua, sin importar lo fragmentado o contestado de su legado. Esto coincide con otros contextos posrevolucionarios en Latinoamérica y otros lugares, ya que la revolución, como explica Myriam Lamrani en la introducción a esta edición, ‘es algo escurridizo, balanceando múltiples temporalidades sin un antes o después claro’. En este artículo, argumento que la tenacidad de los valores revolucionarios en Nicaragua—diferenciado de sus aspectos institucionales verticales—presupone como premisa la mutabilidad de las expresiones visuales y las formas estéticas (el uso del arte y los gráficos, así como el grafiti y las consignas). En un entonces estos gestos fueron integrales a la revolución y en los años subsiguientes a menudo se repetían y fueron memorializados. De esta forma, se recopiló así un repertorio de disidencia, un vocabulario de señas y símbolos, capaces de ser reactivados y movilizados en el futuro. Pese a los intentos oficiales de proteger la narrativa nacional y de mitificar el pasado revolucionario, este ‘archivo recurrente’, para citar a Pinney, continúa en un estado de agitación. Su variabilidad, entendida en un sentido orientado hacia el futuro, resuena con su observación que: ‘Las imágenes imitan y reconstituyen otras imágenes: ya se encuentran “medio vistas por adelantado”’ (Pinney 2004: 206).

Tales iteraciones reconfiguradas y actualizadas se percibieron durante las protestas del 2018 en el espacio público y en línea. Las personas manifestantes afirmaban que el idealismo que hizo posible la revolución histórica seguía teniendo relevancia, sin embargo había sido reclamada y resignificada (vea Boutieri en esta edición abordando el reclamo de la juventud por una transición democrática en Tunisia). El partido histórico del Frente Sandinista de Liberación Nacional o FSLN que regresó al poder bajo Daniel Ortega en el

2006, es visto como una apropiación de la memoria de la revolución y un cambio simbólico al posicionarse él como su único heredero legítimo.¹ En términos de estética, podríamos considerar, por ejemplo, cómo la figura epónima de Augusto César Sandino, el héroe revolucionario que inspiró la lucha Sandinista, ha sido institucionalizada por el FSLN. Se podría argumentar que esta imagen ha sido removida completamente de su aura Benjaminiana, repetida infinitamente en la señalética del partido y como monumento público (Benjamin 2008). Mientras para Benjamin, esta revelación tiene un potencial emancipador, en este caso su inscripción en el espacio público, como medio para fortalecer la retórica oficial, sirve simplemente para banalizar la imagen de un héroe nacional. En contraste, durante las protestas del 2018, las y los estudiantes readecuaron la imagen de Sandino al devolverla a las iteraciones populares de la insurrección histórica: la silueta de Sandino, en troquel o trazada rápidamente en superficies al azar en las calles de la ciudad. Si es cierto que el aura de semidiós revolucionario se restauró temporalmente, su figura continuó siendo fugaz, disipándose rápidamente en línea y en las calles.

Igualmente significativo es que tanto en el 2018 como en 1979, estos gestos disidentes ocuparon las calles y se fortalecieron a través de intervenciones, desfiguraciones, y hasta actos de destrucción contra los símbolos del régimen. Estos actos fueron etiquetados oficialmente como vandalismo. Tal como las famosas palabras de Eric Hobsbawm: ‘En época de revolución nada tiene más fuerza que la caída de los símbolos’ (1996). Esto parece ser algo que las protestas del 2018 querían demostrar al ocupar sitios claves de la ciudad, hacer grafitis en las calles y pintas en las instituciones públicas, derrocar monumentos públicos y arrojar bombas de pintura o desgarrar vallas publicitarias con retratos del Presidente Ortega y su esposa, la Vicepresidenta Rosario Murillo. Lo que complica las protestas recientes es que el cuerpo estudiantil ‘millennial’ que las inició, buscó reconectar con el pasado revolucionario. Esto se hizo a través de claves visuales que reclamaban gestos frecuentemente practicados y casi rituales hasta rescatarlos de la posesión del partido omnipotente. Las redes sociales se convirtieron en su plataforma principal en este sentido: medios que podían navegar con experticia, capaces de sostener un contenido mayoritariamente compuesto por imágenes (fotografías, vídeos, y memes), con el objetivo de diseminarlo al público general de la forma más rápida y eficiente.

En un revés histórico, al igual que los Sandinistas derrocaron políticamente y simbólicamente el régimen de Somoza, las personas manifestantes del 2018 demandaron el fin del régimen autoritario Ortega-Murillo, atacando sus símbolos mientras reclamaban ciertos elementos de la lucha revolucionaria previa. En este artículo, razono que tales gestos performáticos, aunque el régimen los haya etiquetado y criminalizado como vandalismo, constituyen formas legítimas de protesta necesarias en un contexto donde se precluye el ejercicio de los derechos civiles y humanos. Además, sugiero que en estos casos donde la promesa de la justicia se retrasa o se posterga perpetuamente, podríamos interpretarlos en un sentido *simbólicamente reparador*. Las reparaciones simbólicas son medidas tomadas en el período subsiguiente a la violencia política, donde un estado podría reconocer públicamente daños pasados; proveyendo ciertas protecciones y garantías contra victimizaciones futuras, y aceptando jugar un rol activo en los procesos de remembranza a la par de las comunidades afectadas. Aquí propongo una definición expandida del término para poner en primer plano el rol activo que las comunidades mismas podrían asumir en la búsqueda de la justicia, a través de la intervención directa en el discurso público. Aún compartiendo metas comunes, estas comunidades se entienden como entes heterogéneos, compuestos por distintos públicos que podrían escoger distintos modos de acción. Las medidas adicionales de reparación (Ej: la creación de memoriales impromptu) pueden desarrollarse por lo tanto en paralelo a los actos de desobediencia civil. Como soporte de esta extensión definitoria, hago una comparación con las protestas recientes en Chile y México que generaron intervenciones similares en los espacios públicos e igualmente crearon paralelos a las luchas políticas pasadas. Mi lectura se construye sobre el trabajo de Robin Greeley et al. en el que ‘urge conceptualizar las reparaciones simbólicas como procesos polivalentes de reactivación y reactualización de la memoria en el servicio de imaginar posibles futuros’ (2020: 189). A la vez de estar incorporados dentro, y basados en daños pasados irresolutos o imposibles de resolver, estos gestos son íntegros a los procesos más extensos de memorialización, extendiéndose anticipadamente a través de la repetición del ‘nunca más’. Al mismo tiempo, impulsados por las demandas del presente, se dirigen hacia el futuro, señalando el deseo y la necesidad de la transformación política.

Las protestas nicaragüenses del 2018 se desarrollaron frente al trasfondo del periodo posrevolucionario, y provocaron contestaciones a la memoria, al igual que al poder. Cuestionaron el monopolio del FSLN sobre el pasado y apuntaron la remembranza monumentalizada y osificada de la revolución y sus formas estéti-

cas. En Managua, al igual que en Santiago y la Ciudad de México, la ciudad intervenida se convirtió en un medio para asegurar la interrupción de las narrativas oficiales de cierre, impidiendo su resolución hasta tener respuesta a los reclamos por la justicia y la rendición de cuentas. Las prácticas de creación de imágenes, y la fotografía en particular, jugaron un papel clave en documentar estas intervenciones y en resaltar los aspectos intencionalmente escenificados o performados frente a la cámara. Esto no es sin precedente en América Latina, aún fuera de los contextos revolucionarios. Más bien, es una estrategia familiar históricamente íntegra, donde la imagen fotográfica y la cámara se convierten en medios para destacar las luchas, aumentar la visibilidad, y avanzar en el contrato social civil (Azoulay 2008) al demandar la justicia y la rendición de cuentas (vea Longoni 2010; Macaya 2020; Taylor 2020). A lo largo de la segunda mitad del siglo XX desde Argentina y Chile hasta México y El Salvador, las protestas cívicas han involucrado fuertes componentes visuales y estéticos, entendidos aquí en un sentido *multiperceptual* (vea Lamrani, esta edición). Quizás lo más reconocible es la práctica de portar fotos de identidad y de familia de las personas desaparecidas y víctimas de la violencia estatal (Taylor 2003), una forma de hacer público y construir nación que demanda el respeto de los derechos humanos como una condición necesaria para avanzar.

La investigación académica sobre los movimientos revolucionarios ha tendido a relegar a los márgenes las intervenciones visuales y las prácticas estéticas, aunque en el contexto latinoamericano se hayan hecho contribuciones importantes, especialmente en la historia de arte con respecto a las revoluciones en México, Cuba y Nicaragua, notablemente por Craven (2002). Posterior a la Primavera Árabe, sin embargo, se han ampliado los estudios multifacéticos y interdisciplinarios sobre las intersecciones de la política y la estética en movimientos recientes de protesta alrededor del mundo (vea Khatib 2013; Rovisco and Veneti 2017; Werbner et al. 2014; McGarry et al. 2020). Estos estudios reflexionan sobre la efusión de contenido en las redes sociales (algo novedoso), incluyendo imágenes. Pese a la literatura fragmentada sobre los movimientos revolucionarios y de protesta en nuestro campo (vea Cherstich et al. 2020), existe un cuerpo creciente de trabajo que explora específicamente los entramados estéticos y la imaginación política, ejemplificado por la presente edición que se enfoca en las ‘interrelaciones entre estados perceptuales y la política’ (Lamrani, esta edición). Mi artículo se construye desde las contribuciones de Karen Strassler (2020), y Konstantinos Kalantzis (2019) quienes han examinado las prácticas visuales, situándolas antropológicamente con relación a las esferas más amplias culturales, políticas y sociales.

Propongo que las prácticas de construcción de imágenes y los procedimientos estéticos, tales como los observados durante las protestas del 2018 en Nicaragua, contribuyen a dar forma a nuevos imaginarios políticos, articulando demandas políticas mientras apoyan a las acciones simbólicamente reparadoras, adelantando al estado.

En las siguientes dos secciones del artículo, primero proveo el contexto alrededor de las protestas del 2018, después sugiero varios marcos analíticos a través de los cuales estos gestos y manifestaciones, sean gráficos, sónicos o corporales, pueden considerarse etnográficamente. En la tercera y última sección, discuto los paralelos con las protestas chilenas de 2019 y las protestas feministas continuas en México, donde se observaron intervenciones y procedimientos similares en el espacio público, en línea y fuera de línea, los que activaron imaginarios duraderos de resistencia a través de acercamientos afectivos, multisensoriales y estéticos.

La rebelión

A mediados de abril del 2018, irrumpieron protestas antigubernamentales en Managua, la capital de Nicaragua. Lideradas por la población estudiantil de la ciudad, lo que comenzó como pequeños plantones y piquetes se propagó rápidamente, juntando una masa crítica, a través de amplios sectores del público general. Bajo #SOSIndioMaíz, las y los estudiantes se organizaron primero para condenar la falta de rendición de cuentas y la lenta respuesta del gobierno a un incendio masivo que envolvió la Reserva Biológica Indio Maíz —una de las más grandes en Centroamérica. La indignación incrementó cuando, pocos días después, el gobierno anunció una reforma controversial dirigida a salvaguardar el fondo de Seguridad Social Nacional en quiebra, como parte del Instituto Nicaragüense de Seguridad Social. Después de esto se agregó el hashtag #SOSINSS.² En una manifestación del 18 de abril, los participantes fueron amenazados y golpeados por grupos leales al gobierno frente a la policía que simplemente observaba. Estos grupos atacaron a periodistas y fotógrafos, además de quebrar y robar sus cámaras y equipos de grabación audiovisual. Esta misma tarde más manifestantes se reunieron frente a la Universidad Centroamericana (UCA), un lugar donde

varias protestas habían tomado lugar en días anteriores. El grupo de estudiantes fue rodeado por la policía antimotín y atacado por los llamados grupos de choque, quienes empujaron los portones con el fin de entrar al recinto universitario. Estas acciones fueron grabadas por teléfonos móviles y subidas a las redes sociales, sirviendo como catalizador de futuros acontecimientos. La invasión del recinto universitario fue un elemento clave en la escalada de la crisis inminente. El movimiento universitario había estado en el centro de la lucha por la democracia en el país desde la dinastía familiar de los Somoza (1937–1979), y la autonomía universitaria estuvo protegida por ley desde 1958.

Inmediatamente después, los grupos de acción estudiantil y cívico ampliaron sus esfuerzos organizativos y un movimiento que se nombró como los *autoconvocados* comenzó a tomar forma (Rocha 2019). Se organizaron varios plantones y protestas en las universidades en Managua, aunque a esta altura el disenso había alcanzado varias ciudades y localidades a través del país. La policía y las tropas antimotines respondieron inicialmente con bombas lacrimógenas y balas de goma, y posteriormente con fuerza letal. El 19 de abril mataron a dos ciudadanos, y al día siguiente a veintiséis personas, hiriendo gravemente a cientos más, mientras hicieron numerosas detenciones. Un estado de emergencia no declarado envolvió la ciudad y el número de personas muertas y heridas incrementó de forma alarmante en los próximos días. El uso de las redes sociales subió vertiginosamente, sobretodo Facebook, Twitter, YouTube, y el servicio de mensajería de WhatsApp (GIEI 2018).³ Bajo #SOSINSS y #SOSNicaragua, la ciudadanía continuaba compartiendo imágenes y videos documentando las confrontaciones entre manifestantes pacíficos y la policía antimotín.

En pocos días la crisis política había escalado a niveles que no se habían visto desde la revolución Sandinista y el final de la Guerra Contra que duró una década. Se habló de una insurrección, evocando memorias de 1978–1979. Mientras los estudiantes ocupaban varias de las universidades principales, los habitantes de las ciudades establecieron barricadas en sus barrios y *tranques* sobre las carreteras mayores. Se hicieron marchas solidarias reuniendo decenas de miles de manifestantes en Managua y otros lugares. Desde sus casas, las personas se sumaron haciendo *cacerolazos*, haciendo ruido al golpear sus ollas y pailas— una forma de protesta ‘doméstica’ común y ampliamente conocida en Nicaragua y dentro de la región Latinoamericana, que tiene sus raíces en los movimientos antiautoritarios del período de la Guerra Fría. Las redes de familias, amistades y ciudadanos/as organizaron colectas de comida y abastecimiento médico para entregar a los recintos universitarios ocupados. Hubieron llamados a boicotear negocios propiedad de figuras gubernamentales, así como a hacer paros o huelgas. Se celebraron vigiliadas en sitios clave en las ciudades, mientras se hicieron memoriales en las plazas públicas. Las acciones de desobediencia civil abarcaron desde hacer pintas y grafitis, a desfigurar afiches de propaganda y dismantelar monumentos públicos. Las manifestaciones visuales fueron acompañadas por una presencia sónica a menudo abrumadora como los gritos de diferentes consignas, canciones, y ruidos (como las bocinas de los autos y las vuvuzelas). Una vez más, esto resaltó los aspectos multisensoriales y corporales de las protestas. Esta característica no sucede únicamente en el contexto nicaragüense, y algunas dimensiones similares han sido exploradas por Kalantzis con relación a las protestas contra la austeridad en Grecia (2012) y por Lina Khatib con relación a Egipto y la Primavera Árabe (2013).

El contraste era notable, ya que durante el día, muchas actividades parecían seguir sin perturbaciones— sólo un poco más rápidamente—mientras en la noche, el ritmo de vida en las ciudades estaba completamente trastornado. Sin embargo, en los días en que se convocaban las marchas todo paraba. Progresivamente, mientras el número de víctimas crecía, la tensión y la fatiga acumulada cambió el ánimo celebratorio, ansioso, y alerta de las ciudades, a uno más solemne y cansado pero decidido. Las universidades ocupadas tales como la Universidad Politécnica de Nicaragua (UPOLI) y la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN) permanecieron bajo un estado de sitio por uno y dos meses respectivamente, recibiendo constantes ataques de la policía y las fuerzas paramilitares. Dentro de este escenario semejante a la guerra, las/os estudiantes subían a las redes sociales actualizaciones en vivo desde detrás de las barricadas y salas de emergencia improvisadas. Estos videos borrosos, mostraron escenas gráficas de las confrontaciones y sus repercusiones. Fueron filmados mientras se escondían o corrían, y se hicieron ‘virales’ casi instantáneamente al ser compartidos miles de veces. Este tipo de acción por parte del público testigo, se hizo característico de la rebelión. Aquellas personas que no estaban en las calles estaban pegadas a sus pantallas en casa. Al tiempo que los canales de TV fueron censurados, la ciudadanía vertió informes de testigos a través de todo medio disponible, lo que alimentó una inundación de noticias veinticuatro horas al día. Es significativo que algunos miembros del movimiento estudiantil apuntaron específicamente a las redes sociales como su

‘arma’ de preferencia.

A lo largo de tres meses de agitación, la violencia policial y paramilitar sólo incrementó, culminando en la llamada *operación limpieza*—una campaña iniciada el 15 de julio para erradicar toda expresión de resistencia antes del trigésimo noveno aniversario de la Revolución Sandinista el 19 de Julio.⁴ Esta fase de la represión recordó de forma escalofriante a la población nicaragüense de la Guardia Nacional infame de Somoza, la cual con campañas del mismo nombre había perseguido y reprimido brutalmente a toda la disidencia, especialmente a Sandinistas cuando el Frente estaba en la clandestinidad. Estos paralelos se hicieron cada vez más común en los días insurreccionales. La ciudadanía hablaba del grado de similitud de la situación a los años de resistencia al somocismo, rememorando el miedo generalizado, la falta de libertades civiles y las pobres condiciones de vida bajo el régimen. Algunas personas expresaron su incredulidad en cuanto a cómo el régimen actual podría haber llegado a ser igualmente opresor, mientras la gente en las marchas coreaba: ‘*¡Ortega y Somoza son la misma cosa!*’, declarando inequívocamente el regreso de un régimen dictatorial.

Vandalismo

Desde el inicio de las protestas del 2018, el gobierno Ortega-Murillo buscó desacreditar al movimiento estudiantil y sus aliados a través de canales oficiales y la movilización de los recursos institucionales y burocráticos del estado. En su discurso diario a la nación, la Vicepresidenta Murillo descalificaba a las personas manifestantes como *vandálicos*, *delincuentes*, y más tarde como *terroristas* y *golpistas*, en un intento de deslegitimar la oposición.⁵ Al incrementar la represión, los discursos se enfocaron cada vez más en el terrorismo, el cual servía como otro recordatorio más, a muchos nicaragüenses, de las luchas históricas para la soberanía, debido a la caracterización idéntica de los opositores Sandinistas durante los años 1970. Además, el término *golpistas* tocó traumas profundos de la Guerra Contra. Con esto el régimen promovió la idea de que, una vez más, un golpe de estado apoyado por la derecha internacional amenazaba a la revolución.

Desde sus comunicados iniciales, Murillo describió a sus oponentes como ‘*Seres pequeñitos, mezquinos, mediocres, esos Seres llenos de odio*’ y ‘*vampiros*’ (Consejo 2018). Pese a esta absurdidad, el discurso divisivo de la vicepresidenta creó a la larga una atmósfera de animosidad extrema, resultando en violentos intercambios entre la población nicaragüense opuesta al régimen y la que apoyaban el FSLN—muchos de los cuales habían participado en la revolución o peleado en la Guerra Contra. De acuerdo al GIEI, el ‘discurso incendiario’ y las ‘declaraciones despectivas’ del régimen no sólo estigmatizaron las protestas, sino también buscaron ‘negar su ciudadanía completa y su habilidad de decidir participar en las protestas sociales de manera autónoma’ (GIEI 2018).

El término *vandálicos* apareció por primera vez en los discursos de la vicepresidenta y en comunicados de prensa en mayo del 2018.⁶ Fue inmediatamente reapropiado por las personas manifestantes y sus simpatizantes, quienes abiertamente se identificaron como tales a través de las redes sociales (Regidor 2019). Se proliferó a través de hashtags como #vivanicaragualibre. Hasta algunas de las madres de las víctimas de la represión adoptaron el adverbio ‘*madre vandálica*’; una frase que fue reelaborada en una canción titulada ‘*Madre vandálica nicaragüense*’ por el reconocido cantautor Luis Enrique Mejía Godoy. Como parte del movimiento de la *nueva canción* que acompañó los movimientos antiautoritarios de los años 70 y 80, los hermanos Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy compusieron las canciones más populares de la revolución Sandinista, prácticamente su banda sonora. Aún en el 2018 en todos las concentraciones, marchas y vigiliadas, sus canciones tal y como ‘*Nicaragua Nicaragüita*’ se reprodujeron casi como himnos entre la cacofonía de sonidos. De la misma forma, la canción ‘*Me gustan los estudiantes*’ también conocida como ‘*Que vivan los estudiantes*’—escrita por la compositora chilena Violeta Parra en 1967 e interpretada por un gran número de músicos/as de la generación de la *nueva canción*, incluyendo a Mercedes Sosa y el grupo venezolano Los Guaraguao—acompañó las protestas, reproducida en bucle.

Desde el inicio de las protestas en Managua, las muestras de indignación se dirigieron directamente a los íconos y símbolos del régimen. Significativamente, las imágenes de la pareja presidencial, y especialmente las vallas publicitarias, fueron las primeras en ser desfiguradas, arrancadas de sus soportes o despedazadas, y desfiladas a través de varias ciudades y pueblos. Además, la multitud se dirigió a los inusuales monumentos públicos conocidos como ‘*Árboles de la Vida*’. Estas 140 estructuras metálicas se instalaron en las carreteras principales de Managua durante y después del trigésimo cuarto aniversario de la revolución Sandinista en el 2013. Diseñados por la primera dama Rosario Murillo en forma de árboles abstractos, estas estructuras de diecisiete y veintiún metros de altura pueden verse desde el aire, encendidas con sus variados colores por la

noche. Esta campaña de renovación urbana ha sido un tema contencioso desde sus comienzos, ya que fue percibido como invasivo, exorbitante, y como un insulto, dado el infame desinterés del gobierno por los problemas ambientales. Los árboles fueron blanco de los manifestantes desde el inicio del levantamiento, derrocando estos como parte de algo que se convirtió en un espectáculo público presenciado por los habitantes en las noches, a lo largo de las calles y en línea a través de los lentes ubicuos de la cámara móvil (González 2018). Se compartieron miles de videos documentando sus caídas en las redes sociales, mostrando multitudes eufóricas corriendo hacia ellas y pisoteando la estructura. La atmósfera era carnavalesca. Después, mientras la multitud se alejaba, las personas recogían pequeñas bujías de los restos como recuerdos.

La última vez que estos gestos se vieron fue al final de la insurrección del 1978–1979, cuando el victorioso FSLN regresó a Managua, y sus tropas, así como la población civil entraron a los edificios gubernamentales. Los/as fotógrafos/as y corresponsales corrieron a registrar escenas ‘clásicas’ de saqueos y alegría. El derrocamiento de la estatua ecuestre Anastasio Somoza García sigue siendo uno de los momentos clave de la lucha. Su busto roto fue arrastrado por la ciudad y terminó en un vertedero de basura, mientras los restos de su caballo fueron instalados como exposición permanente en el *Museo de la Revolución* en Managua, actualmente cerrado.

Durante las protestas del 2018, pese a los espectaculares actos, se puso el énfasis en los gestos e intervenciones cotidianas, tal como el grafiti. Al inicio de la rebelión aparecieron pintas y consignas en Managua colocadas rápidamente de un día a otro, sólo para ser cubiertas al siguiente día por empleados públicos. Sin embargo, las personas manifestantes volvían a insistir en los mismos sitios, haciendo más pintas y consignas, así como pinturas troqueladas en paralelo. Los edificios del gobierno fueron un blanco importante, sin embargo las áreas de mayor visibilidad en las calles principales de la capital también eran de interés. Las únicas áreas que se evitaron fueron los barrios apoyados por el gobierno y el centro histórico de Managua, donde se encuentran las instituciones gubernamentales principales como la Asamblea Nacional, que estaba altamente vigilada en todo momento.

A lo largo de varios días, observé el área alrededor de uno de los centros de comercio y transporte más activos de Managua, Metrocentro. En esta zona también se encuentra el Consejo Supremo Electoral y la sede principal de la Policía Nacional, uno frente al otro, en la Plaza del Sol. A pesar de la presencia de guardias, los/as manifestantes astutamente habían logrado pintar estos muros de los alrededores. La cerca de mampostería que rodea la comisaría previamente se había pintado con murales amistosos y por lo general optimistas, presentando la fuerza policial como llena de responsabilidad cívica. De un día al otro, aparecieron frases como ‘*Policía Asesina*’, ‘*abajo la dictadura*’ y ‘*fuera Daniel*’ sobre los ladrillos de estas paredes. A la mañana siguiente ya se habían pintado, dejando solamente visibles los parches de pintura fresca sobre las secciones de los murales. Después, mientras las marchas avanzaban, las personas manifestantes escribían más acusaciones tal y como ‘*Daniel Asesino Roba Elecciones*’, encubiertas por la multitud. Eventualmente los murales se pintaron por completo, aunque el área anteriormente pintada permaneció visible por mucho tiempo.

Tales intervenciones parecían aleatorias en ese momento, sin embargo eran estratégicas, pensadas para indicar el crecimiento del levantamiento. Con la censura de los medios de comunicación de la oposición, el grafiti ofrecía un canal para poder insertar el discurso en la textura de los espacios urbanos cotidianos. El uso del grafiti como forma de protesta es una táctica con la que la población nicaragüense está familiarizada desde la dictadura de los Somoza. Un par de señales eran suficientes para indicar las lealtades; la más reconocible era la silueta de Sandino (Ramírez et al. 1984). De manera similar en el 2018, las pintas y los parches acumulados en las paredes, uno encima del otro, surgieron como iconografía de protesta. Sin embargo, esta iconografía y la de las consignas y frases coreadas reflejaban sobre, y reapropiaban los tropos revolucionarios. Por ejemplo, ‘*Patria Libre y Vivir*’ fue una de los lemas usados más frecuentemente, dándole vuelta a la consigna militar ‘*Patria Libre o Morir*’. En efecto, pese a su alusión a la memoria histórica de la revolución, el énfasis del movimiento estudiantil en la resistencia pacífica marcó una ruptura discursiva y simbólica con la militancia del pasado. ‘*Esta es una insurrección pacífica*’ reiteró la líder estudiantil Madeleine Caracas (Rocha 2019: 96).

En términos de ‘reciclar’ tropos y formas, es importante notar que el grafiti y el muralismo se han convertido en medios (herramientas) de protesta ampliamente utilizados en diversos contextos latinoamericanos, y la literatura sobre este tema es considerable. Mientras los lazos con luchas históricas contra la opresión y el autoritarismo estuvieron claramente presentes, nuevas formas de arte callejera y escritura de denuncia con-

tinúan emergiendo (Ryan 2016). La problemática de cómo se puede considerar legítimamente a tales expresiones como ‘arte’, es decir, como teniendo un valor intrínseco a pesar de su desprecio como vandalismo (y hasta su ilegalización), ha sido meticulosamente investigado por Schacter, quien concluye que la ‘distintiva agencia y corporalidad’ del grafiti y su carácter efímero es lo que finalmente le concede poder en relación con el público simpatizante y también las autoridades policíacas (Schacter 2008: 43).

Los términos vándalo y vandalismo encuentran su origen en la Revolución Francesa y fueron usados por defensores del arte y la arquitectura del *Ancien Régime* para describir las acciones destructivas de individuos o multitudes molestas. Además, como explica Dario Gamboni, ‘la idea de legado y las condenas generales contra el “vandalismo”, han tendido a remover la legitimidad de las acciones iconoclastas, así como la de sus autores y motivos’ (1997: 50). Esta relación es evidente en el 2018, ya que el término *vandálicos* fue instrumental para deslegitimar el movimiento de protesta y luego, para justificar las persecuciones y criminalizaciones de aparentes delincuentes. En relación a esto, durante las primeras semanas de las protestas, surgió el lema ‘*No eran delincuentes, eran estudiantes*’ en referencia a los/as estudiantes masacrados/as por la policía.

Es indicativo que un meme compartido a menudo (Figura 1) mostró estudiantes sentados en una aula de clases, tomando notas, mientras vestían ropa que posteriormente se reconoció como el ‘uniforme’ de la rebelión: camisetas adaptadas para cubrir la cara y la cabeza, usada para ocultar y proteger la identidad. El doblez fue hecho con la intención de dejar solamente expuestos los ojos de una persona a través del cuello de la camiseta. Esta necesidad aumentó con la constante presencia de cámaras dentro del campo visual-experiencial. Aquí, la imagen se encuentra afectada por manchas de rojo sangre salpicadas sobre las figuras enmascaradas. El artista publicó el meme en Instagram como respuesta a un reportaje publicado por *Confidencial*, un periódico independiente de Managua. El análisis experto de la evidencia forense estableció que la mayoría de heridas fatales de los/as manifestantes fueron resultado de disparos a la cabeza, el cuello y el tórax (Miranda Aburto 2018).



**NO ERAN DELINCUENTES
ERAN ESTUDIANTES**

Figura 1. Gabriel Benavente @gabobenad, No eran delincuentes, eran estudiantes, 2018.

Gamboni distingue el iconoclasmo y el vandalismo al razonar que ‘el iconoclasmo jugó un papel importante en cada etapa del proceso revolucionario—de fomentar, instigar convicción o miedo, y de hacer surgir un cambio que apareciera y resultara irreversible’ (1997: 41). En efecto, aludiendo a la tesis de Bruno Latour et al. (2002), los gestos o acciones iconoclastas, incentivan la producción de nuevos símbolos y significados o, por decirlo de otra manera, construcciones estéticas. La ‘destrucción creativa’ se vuelve especialmente relevante en términos de la articulación de nuevos públicos y nuevos imaginarios en el contexto de los movimientos revolucionarios modernos. Muchos de estos movimientos—desde Francia en 1789 hasta Cuba en 1959; desde la revolución rumana de 1989 que fue televisada, hasta la Primavera Árabe que fue *mediatizada* en las redes sociales—fueron acompañados de una oleada de manifestaciones visuales, una ‘precipitación visual’ (Khatib 2013), una inundación, o ‘cascada de imágenes’ (Latour et al. 2002), inaugurando nuevos regímenes iconográficos. En definitiva, estos ejemplos pueden ser clasificados como ‘iconoclash’, ya que, al menos en el momento de la acción, no se sabe si serán ‘destruyentes o constructivos’ (Latour et al. 2002). ‘La destrucción del arte es la operación inversa a la creación artística; ambas poseen la misma estructura básica conceptual. Los iconoclastas están ejerciendo un tipo de “agenda artística”’, argumentó Alfred Gell con relación a la sufragista Mary Richardson, quien desfiguró con un cuchillo la pintura *La Venus de Rokeby* de Diego Velázquez en la Galería Nacional en Londres para protestar el tratamiento de su compañera sufragista Emmeline Pankhurst (Gell 1998).

Las intervenciones ‘vandálicas’ realizadas durante las protestas nicaragüenses del 2018, razono, actúan precisamente con este tipo de agencia artística. Al desfigurar los símbolos del régimen, bajándolos del trono por así decirlo, se busca revertir la jerarquía de poder. Estos actos participativos donde la multitud puede interponer, interrumpen la narrativa del régimen gobernante. Dadas las acciones punitivas del régimen y sus continuos intentos de borrar y encubrir estas intervenciones, el desafío se convierte en encontrar maneras de preservar estos actos y acciones, o sus restos y rastros, aún en la forma de documentación. Ciertamente, es ahí donde se encuentra el potencial reparador, si se apoya por prácticas memoriales (Ej: compartir imágenes en las redes sociales de forma conmemorativa).

Reparaciones simbólicas

Primero Quito y Port-au-Prince, después La Paz, Tegucigalpa, y Santiago: en octubre del 2019 se sentían coros de lemas revolucionarios y el sonido de cacerolazos. En Ecuador, el detonante fue la imposición de un paquete de austeridad que incluía un aumento en el costo del combustible, como parte de un trato del gobierno con el Fondo Monetario Internacional; mientras en Bolivia fueron aparentes irregularidades en el proceso de reelección de Evo Morales por un cuarto término presidencial. En Uruguay, el 22 de octubre, cincuenta y cinco personas se unieron a la marcha a protestar contra la ‘*Reforma vivir sin miedo*’ en el centro de Montevideo. La reforma tenía el propósito de aumentar el rol de las fuerzas militares en los asuntos internos del país, un prospecto amenazante dada la historia de la dictadura militar que duró de 1973 a 1985.

Esa misma tarde, Chile permaneció en un estado de emergencia con toques de queda impuestos el 19 de octubre, la semana anterior. Estudiantes universitarios y de secundaria organizaron varias acciones de protesta, tras los anuncios de la subida de los precios del metro de Santiago. El 16 de octubre comenzaron a evadir en masa la compra de billetes de metro, a través de las llamadas *evasiones masivas*, unidas bajo el hashtag *#EvasionTodoElDia*. El 18, los *carabineros* fueron ordenados a intervenir con fuerza. Las grabaciones de estos incidentes inundaron las plataformas en línea en una explosión viral. Pese al toque de queda, la multitud de manifestantes se continuaron reuniendo con pancartas anunciando que ‘*¡Chile despertó!*’. Mientras a personas externas la subida de precio podría parecer mínima, las personas manifestantes reclamaban que esto había sido suficiente para cambiar el curso; coreaban ‘*¡No son treinta pesos, son treinta años!*’, comentando sobre el tiempo que ha pasado después del admirado, pero imperfecto retorno a la democracia en 1990.

Se podría especular que la ‘Primavera Nicaragüense’ de alguna manera catalizó la llegada de esta nueva oleada de protestas. Aunque en realidad, la solidaridad latinoamericana no se unió en torno a la crisis de Nicaragua, ya que los movimientos de protesta fueron considerados problemáticos al ir en contra de nociones preconcebidas de la justicia social y la Izquierda, especialmente desde Occidente. En contraste, como fue señalado por varios/as interlocutores/as nicaragüenses, el movimiento de protestas del 2019 en Chile inmediatamente recibió apoyo internacional y fue identificada como una causa con la cual se podía simpatizar. Las economías conflictivas de afecto pueden estar involucradas (Ahmed 2004), influenciadas por las mane-

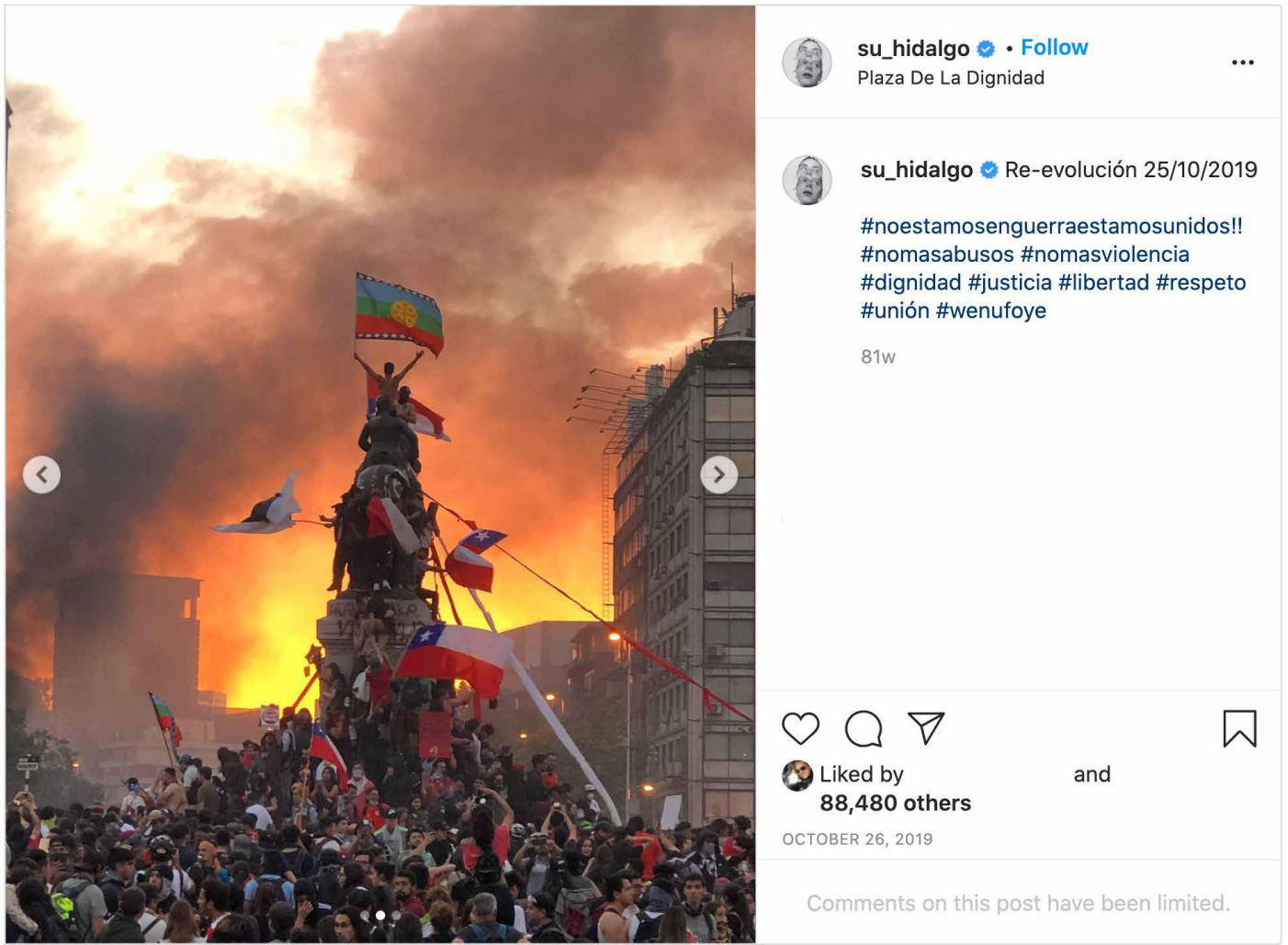


Figura 2. Susana Hidalgo, Re-evolución 25/10/2019. Captura de pantalla de la publicación original en Instagram.

ras en el que los movimientos políticos revolucionarios y/o progresistas de América Latina se han historizado y recordado hasta hoy en día.

A efecto de este artículo, sin embargo, parece significativo reflexionar sobre una serie de elementos en común en los movimientos de protesta del 2018 y 2019 en Nicaragua y Chile. Las redes sociales tomaron un rol significativo en ambos casos, conduciendo a una explosión de contenido visual producido principalmente por la ciudadanía que participó en las marchas y demostraciones. Se pueden apreciar algunas similitudes en términos de la forma en que estas concentraciones públicas se documentaron, los tipos de imágenes que surgieron, y con respecto a los signos—entendidos en relación a Saussure—a través de los cuales se desarrolló cada movimiento. Estos incluyen carteles, grafiti, pinturas troqueladas, vestimenta y accesorios (cubrecaras, máscaras, pañuelos del ‘Joker’, cascos de bicicletas o patines), trazando paralelos entre ellos dado que el protagonismo en ambos casos era de la generación ‘millennial’.

Significativamente, en el contexto de Chile también se trazaron conexiones inmediatamente con su pasado, ya que numerosas imágenes compararon la violencia del golpe de estado chileno de 1973 con la respuesta a las protestas del 2019. ‘*Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie y que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite*’, declaró notablemente el Presidente Sebastián Piñera. De manera similar al caso de Nicaragua, la descalificación de los/as manifestantes como ‘delincuentes’ y sus acciones como ‘vandalismo’ sirvió para justificar el uso desproporcionado de fuerza. El pasado retornó a través de coreadas y canciones de los años de resistencia al régimen de Pinochet, y a través de citas visuales así como pintas, grafiti, troqueles, y afiches reproducidos en las paredes a través de Santiago, pero especialmente en las áreas ocupadas diariamente por las/os manifestantes y alrededor de Plaza Italia que se convirtió en un punto de encuentro central. Algunos tropos reconocibles del período posterior a 1973, incluyendo imágenes de figuras públicas tal como Gabriela Mistral y Víctor Jara—quien fue un mártir del régimen de Pinochet—reaparecieron, a menudo adaptadas y actualizadas.

Más impresionantemente con relación a Nicaragua, una imagen viral tomada en Plaza Italia por la actriz chilena Susana Hidalgo muestra una gran multitud reunida alrededor del monumento central (la estatua del General Baquedano), escalando este con banderas, mantas y afiches, frente a nubes de humo y un atardecer anaranjado (Figura 2). La fotografía muestra a uno de los manifestantes alcanzando la cima del monumento, ondeando la bandera de la nación Mapuche. Esta imagen heroica y romántica hace acordar a imágenes icónicas, pinturas en lugar de fotografías como ‘La Libertad guiando al pueblo’ (1830) de Eugène Delacroix y ‘La balsa de la Medusa’ (1818–1819) de Théodore Géricault. La multitud se moldea alrededor de los contornos de la escultura ecuestre y el pedestal, formando una estructura piramidal, coronada por una secuencia de banderas (de Chile, de la nación Mapuche, y hasta de clubes de fútbol), como referencia a las distintas afinidades expresadas desde abajo. Este aparato estructural se eligió deliberadamente por dos pintores por su efecto visual inmersivo y su poder de persuasión retórica. Aquí presenta una oportunidad fotográfica perfecta, identificada como tal por la multitud misma. La población nicaragüense reconoció en la imagen un paralelo inmediato en la construcción visual de lo que fue presenciado por miles de personas en una marcha el 9 de mayo del 2018 (Figura 3).

En esa ocasión, las personas manifestantes se reunieron en el centro de Managua y marcharon a lo largo de una tarde sobre cuatro de las carreteras principales de la ciudad. Al llegar a la *Plaza las Victorias*, varios jóvenes comenzaron a subir y básicamente ocupar la estatua monumental de Alexis Argüello. Portaban la bandera de Nicaragua, mantas, afiches y retratos de estudiantes y otros/as manifestantes asesinados por la policía en las semanas previas. Argüello, un famoso boxeador, político y ex alcalde de Managua, murió bajo circunstancias aún desconocidas hoy en día. La opinión pública sostiene que fue asesinado por el régimen, por ende en este caso, la elección del monumento no fue accidental. Además, yo argumentaría que este tipo de gesto—interpretado por las personas como expresión de libertad, y a la vez como vandalismo y delincuencia por el gobierno—constituye un tipo de intervención pública que abre el espacio cívico, habilitando y provocando la reconstrucción de la esfera pública. El gesto lleva consigo el simbolismo de las luchas pasadas, sin embargo las revisa, modifica y readapta. Sin importar si se consideran apropiativas o no, estas estrategias son iconoclastas de raíz y se piensan para ser vistas. Pueden emerger como instinto, en reacción a la situación del momento, sin embargo están incorporadas dentro de un ambiente total multisensorial forma-



Figura 3. Captura de pantalla de una publicación de Facebook comparando las protestas de Nicaragua y Chile, 2019..

do por las redes sociales.

Las intervenciones sobre monumentos públicos como los descritos en este artículo no ocurrieron en aislamiento, sino dentro de un contexto de movimientos interconectados, muchos de los cuales se basaron en las luchas históricas por la justicia. Otro caso fue la pintada con grafiti del monumento *Ángel de la Independencia* en la Ciudad de México en el año 2019. El 12 de Agosto un grupo de alrededor de trescientas personas se reunió a protestar la violencia contra las mujeres y la indiferencia del gobierno ante los crecientes números de femicidios en México. La acción fue impulsada por un caso reciente de violación a una niña adolescente por parte de cuatro policías del pueblo de Azcapotzalco, en las afueras de la capital. Bajo el hashtag *#NoNosCuidanNosViolan*, las personas manifestantes marcharon desde la sede de la Secretaría de Seguridad Ciudadana hasta la Procuraduría, portando carteles, coreando lemas y llevando a cabo performances para exponer la violencia policial y la indiferencia gubernamental. Las mujeres se cubrieron las caras con pañuelos morados y verdes, señalando su solidaridad con el movimiento feminista transregional y transnacional más amplio. El pañuelo verde se ha convertido en un símbolo internacional de la indignación feminista, gracias a las campañas internacionales a favor del derecho a decidir. Estas campañas han ganado una gran visibilidad en América Latina, España y más recientemente Irlanda, impulsada por la llamada *ola verde* de protestas. Más significativamente, sin embargo, es que estos pañuelos rinden homenaje a los pañuelos blancos utilizados por las emblemáticas Madres de la Plaza de Mayo, quienes desde 1977 se reúnen semana tras semana en la plaza central de Buenos Aires a demandar justicia por sus familiares desaparecidos durante la Guerra Sucia.⁷

La protesta del 12 de agosto escaló cuando las participantes grafitearon la Procuraduría, finalmente tumbando la puerta principal del edificio. Claudia Sheinbaum, la alcaldesa de la ciudad, calificó el incidente como una ‘provocación’, confirmando sin embargo la posición del gobierno de no implementar represalias (Pantoja 2019). Se convocó a otra marcha el 16 de agosto bajo el hashtag *#ExigirJusticiaNoEsProvocación*. Un grupo de alrededor de 1,500 personas se reunieron alrededor de la Glorieta de Insurgentes. Las imágenes y vídeos de multitudes de mujeres con pancartas, gritando, pintando mensajes y haciendo grafitis comenzaron a llenar las redes sociales. Más tarde ese día, mientras aumentaban las tensiones, las manifestantes prendieron (pequeños) fuegos y continuaron haciendo grafitis y pintas. La tarde culminó con la ‘ocupación’ temporal del *Ángel de la Independencia*, de uno de los lugares emblemáticos de la ciudad que se encontraba cubierto de una luz morada y pintado con mensajes de denuncia. Como fue señalado por muchas personas participantes y observadores, los medios se enfocaron en estas acciones y las señalaron como vandalismo o ‘actos vandálicos contra inmuebles públicos’, espectacularizando las protestas (Milenio 2019). Además, las imágenes de mujeres jóvenes encapuchadas, cubiertas de humo rosado y brillantina se convirtieron en un tropo.

A lo largo de los próximos días se continuaron generando debates acalorados en torno a las autoridades y la alarma generalizada del público al ver los daños al monumento icónico, y el aparente olvido del objetivo principal de la protesta. Con una actitud desafiante, un grupo de restauradoras y profesionales identificadas como trabajadoras del sector patrimonial, *Restauradoras con Glitter*, emitieron una serie de cartas y comunicados expresando que los restos de lo que algunas personas consideraban vandalismo, constituía un trabajo importante sobre la memoria y por lo tanto se le debía prestar especial atención y preservar. Mientras indicaron que por ningún motivo justificaban la desfiguración de monumentos públicos, consideraban importante que estos gestos y reclamos se registraran de manera adecuada (Restauradoras 2019).

La ocupación del *Ángel de la Independencia* en la Ciudad de México, así como las intervenciones públicas que se realizaron alrededor de monumentos y sitios clave en Managua en el 2018 y en Chile en el 2019, fueron denominadas como actos de vandalismo por sus respectivas autoridades locales y nacionales. No obstante, estas intervenciones se encuentran llenas de ‘agencia artística’ (Gell 1998) y constituyen actos importantes de memorialización, entendidos como *en proceso* en lugar de estáticos. La ‘invasión’ del espacio público puede parecer caótica y hasta involucrar elementos de casualidad o azar; sin embargo no son producidas accidentalmente o por confusión, sino para articular las demandas de la ciudadanía. Las reparaciones simbólicas implican prácticas de memorialización, las cuales a nivel estatal se han traducido a menudo como construcción de memoriales y monumentos públicos. Como argumenta Greeley et al., dentro del paradigma convencional de un memorial como una ‘estereotípica estatua de bronce de un héroe (o aquí, de una víctima) en un pedestal’, la ‘audiencia se posiciona perjudicialmente como un espectador *pasivo* en lugar de un agente *activo* y co-creador de significado’. Además, ‘tal pasividad... se compone de una tendencia

a concebir el producto de memorialización como algo fijo, *objetos* inánimes, en lugar de *procesos* dinámicos generados a través de experiencias únicas generadas por el arte' (Greeley et al. 2020: 168). Los monumentos existen para sellar la narrativa nacional, grabándola en piedra. Las contestaciones son prohibidas, y cualquier incumplimiento se interpreta automáticamente como un acto destructivo.

Sin embargo, para las personas manifestantes, marcar el espacio público con pintas y grafitis, intervenir sobre un monumento o alterarlo de cualquier forma, significa reclamarlo. Se presenta una demanda sobre los bienes comunes, marcando un cambio en la percepción pública. Como razona Jorge Saavedra Utman con relación a las protestas estudiantiles del 2011 en Chile, 'los bienes comunes no están dados, sino que se crean, y que no solo son un espacio sino una relación que debe activarse continuamente' (2019). Visto de esta manera, las reparaciones simbólicas se interconectan con procesos más amplios que tienen el objetivo de fortalecer la comunidad y fomentar el cambio. El 'vandalismo' se vuelve en un medio por el cual la multitud, entendida como representante de las personas, puede reclamar y representar en el espacio público aquello de lo que se le ha privado: el sentido de justicia, la representación equitativa, la libertad de expresión, entre otras. Este reclamo se resalta especialmente en contextos de posdictadura, tal y como el de Nicaragua, Chile, y México, dados los continuos esfuerzos por parte las autoridades de divorciar la ciudadanía del ejercicio y la articulación del poder, así como de mantener el control sobre el armamento simbólico de la nación.

Las prácticas de creación de imágenes, como la fotografía y el vídeo, evidencian la manera en que estos procesos transformadores podrían desempeñar un papel. Además, reconocen los aspectos performáticos presentes, anticipando los movimientos y las acciones de las multitudes (Taylor 2003). Los gestos políticos como los mencionados en este artículo pueden desenvolverse frente a una cámara, aunque sean efímeros y hasta en clandestinidad, y pueden capturarse fortuitamente, ocasionalmente provocando que una imagen viral se popularice en las redes sociales. Sin embargo, no hay duda que son creadas con un evento fotográfico en mente, aún cuando es sólo una posibilidad. Por lo tanto, todo trazo de documentación hace referencia a su legado visual previamente, esto es, su futuro es una parte esencial de su creación. El evento de la imagen, o lo que Ariella Azoulay llama el 'evento de la fotografía' (Azoulay 2008) ha sido teorizado por Strassler como un 'happening político en el cual las imágenes se vuelven el campo material de luchas generativas para traer a la luz una colectividad y dar forma a su futuro' (2020).

El monumento intervenido es sólo un elemento dentro de una constelación más amplia de símbolos e íconos reconfigurados y articulados en el espacio público, pero uno que requiere, y se extiende en combinación con, la posibilidad de su registro. En eso, es esencial para la memorialización futura mantener la forma *en proceso*. En el caso de Nicaragua, mientras el contrato social esté roto, no puede haber garantía de un 'nunca más'. Como indican las *Restauradoras*, las ciudades, plazas o monumentos intervenidos se deben preservar como tales para indicar el carácter continuo de las demandas por la justicia, que pueden servir para memorializar este esfuerzo conjunto.⁸ No se puede 'estabilizar' por completo, convertir en una forma fija, al no ser que se convirtiera en un vehículo, investido del simbolismo estatal, como un medio del proceso continuo de su legitimación. En Chile el público repetidamente regresó a las calles, culminando con el plebiscito del 2020, mientras en Nicaragua la vigilancia policial ha hecho tales acciones excepcionales y casi clandestinas. Sin embargo, se encuentran rastros leves en la superficie de las calles, manteniendo viva la chispa de la rebelión.

Reconocimientos

Mi artículo se basa en materiales y análisis que han surgido como parte del proyecto de investigación ‘La Ciudadanía de la Fotografía: La Cámara y la Imaginación Política’, apoyado por el Consejo Europeo de Investigación (subvención No. 695283). Me gustaría agradecer a Christopher Pinney (PI), Naluwembe Binaisa, Vindhya Buthpitiya, Konstantinos Kalantzis, y Sokphea Young por su amistad y apoyo.

Ileana L. Selejan es una fellow de investigación en el Instituto de Artes Decoloniales y Profesora Asociada de la Universidad de los Artes (University of the Arts) en Londres. Anteriormente basada en el Departamento de Antropología en University College de Londres donde ahora es fellow honoraria de investigación, participa en el proyecto financiado por el Consejo Europeo de Investigación (European Research Council - ERC) titulado, ‘Ciudadanos de la Fotografía: La Cámara y la Imaginación Política’ (‘Citizens of Photography: The Camera and the Political Imagination’). Fue Fellow Curadora Linda Wyatt Gruber ’66 en la Fotografía en el Museo Davis en el Colegio Wellesley y recibió su doctorado en la historia del arte del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York (NYU).

Email: i.selejan@ucl.ac.uk

Notes

1. Ortega fue miembro de la Junta de Gobierno de Reconstrucción que gobernó Nicaragua después del triunfo de la revolución en 1979. Fue Presidente de la República de 1984 hasta 1990.
2. Decreto Presidencial 3-2018, fue publicado el 18 de abril del 2018, como enmienda al Reglamento de la Ley de Seguridad Social y estableció el incremento de las contribuciones mensuales de los empleados y empleadores a la vez de un recorte del 5% en las pensiones.
3. El Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) opera bajo el mandato de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la Organización de Estados Americanos.
4. Según la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, entre abril y julio del 2018, 327 ciudadanos y ciudadanas fueron asesinados y miles fueron heridos (CIDH 2019), mientras la oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados estima que más de sesenta mil personas fueron al exilio (ACNUR 2018).
5. En este momento crítico, las órdenes directas de Murillo fueron decretadas a todas las instituciones del estado para contrarrestar las protestas y manifestaciones con el uso de cualquier medio necesario: ‘vamos con todo’ (Salinas 2018).
6. En un comunicado de prensa, refiriéndose a una serie de supuestos delitos cometidos por las personas manifestantes, ella describió sus acciones como ‘unos actos de vandalismo incomprensible en nuestra Nicaragua’ (El 19 2018).
7. Esto fue usado inicialmente en 2003 en Argentina de parte de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito, o abreviada como Campaña Nacional por el Derecho al Aborto, aunque muchas acciones de protesta de pañuelazos se han escenificado desde este tiempo y alrededor del mundo.
8. ‘Ama y no olvida—Museo de la Memoria contra la Impunidad’ un museo virtual se fundó en 2019 por la Asociación Madres de Abril (AMA).

Referencias

- Ahmed, S. (2004), 'Affective economies', *Social Text* 22: 121–139.
- Azoulay, A. (2008), *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books).
- Benjamin, W. (2008), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, M. W. Jennings, B. Doherty and T. Y. Levin (eds) (Cambridge: Belknap Press of Oxford University Press).
- Cherstich, I., M. Holbraad and N. Tassi (eds) (2020), *Anthropologies of Revolution. Forging Time, People, and Worlds* (Oakland: University of California Press).
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) (2019), 'Mecanismo especial de seguimiento para Nicaragua: Balance preliminar de resultados', 24 June. <http://www.oas.org/es/cidh/prensacomunicados/2019/160A.pdf>.
- Consejo de Comunicación y Ciudadanía (2018), 'Rosario en multinoticias edición especial', 19 April. <https://www.el19digital.com/articulos/ver/titulo:76084-rosario-en-multinoticias-edicion-especial-19-de-abril-del-2018>.
- Craven, D. (2002), *Art and Revolution in Latin America 1910-1990* (New Haven: Yale University Press).
- El 19 Digital (2018), 'Rosario condena ataques de odio contra las familias nicaragüenses'. 28 May. <https://www.el19digital.com/articulos/ver/titulo:77528-rosario-condena-ataques-de-odio-contra-las-familias-nicaragüenses->
- Gamboni, D. (1997), *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (London: Reaktion Books).
- Gell, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press).
- GIEI Interdisciplinary Group of Independent Experts (2018), 'Nicaragua, Report on the violent events that took place between April 18th and May 30th, 2018'. <https://gieinicaragua.org/en/#section00>.
- González, A. C. (2018). 'Así se vive la caída de un "árbol de la vida" en Managua', *La Prensa*. 20 May. <https://www.laprensa.com.ni/2018/05/20/suplemento/la-prensa-domingo/2422094-asi-se-vive-la-caida-de-un-arbol-de-la-vida-en-managua>.
- Greeley, R. A., M. R. Orwicz, J. L. Falconi, A. M. Reyes, F. J. Rosenberg, L. J. Laplante (2020), 'Repairing symbolic reparations: Assessing the effectiveness of memorialization in the inter-American system of human rights', *International Journal of Transitional Justice* 14, no. 1: 165–192. <https://doi-org.libproxy.ucl.ac.uk/10.1093/ijtj/ijaa002>.
- Hobsbawm, E. (1996), *The Age of Revolution 1789–1848* (New York: Vintage Books).
- Kalantzis, K. (2012), 'Crete as warriorhood: Visual explorations of social imaginaries in "crisis"', *Anthropology Today* 28, no. 3: 7–11.
- Kalantzis, K. (2019), *Tradition in the Frame: Photography, Power, and Imagination in Sfakia, Crete* (Bloomington: Indiana University Press).
- Khatib, L. (2013), *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle* (London: I.B. Tauris).
- Latour, B. et al. (eds) (2002), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and the Arts* (Cambridge, MA.: MIT Press).
- Longoni, A. 2010. 'Photographs and silhouettes: Visual politics in the human rights movement of Argentina', *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 25: 5–17.
- Macaya, D. A. (2020), *The Insubordination of Photography: Reframing Media, Technology, and Culture in Latin/o America* (Gainesville: University of Florida Press).
- McGarry, A., I. Erhart, H. Eslen-Ziya, O. Jenzen, U. Korkut (2020), *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication* (Amsterdam: Amsterdam University Press).
- Milenio Digital (2019), 'Encapuchados realizaron pintas en el Ángel de la Independencia', 16 August. <https://www.milenio.com/policia/deja-marcha-feminista-pintas-angel-independencia-paseo-reforma>.
- Miranda Aburto, W. (2018), "¡Disparaban con precisión: a matar!" *Confidencial*. 1 June. <https://confidencial.com.ni/42701-2disparaban-con-precision-a-matar/>.
- Pantoja, S. (2019), 'Acto en PGJ-CDMX no fue una manifestación, sino una provocación: Sheinbaum', *Proceso*. 12 August. <https://www.proceso.com.mx/595674/acto-en-pgj-cdmx-no-fue-una-manifestacion-sino-una-provocacion-sheinbaum>.

- Pinney, C. (2004), *'Photos of the Gods' The Printed Image and Political Struggle in India* (London: Reaktion Books).
- Ramírez, S., O. Cabezas, and D. M. Téllez (1984), *La insurrección de las paredes, pintas y grafiti de Nicaragua* (Managua: Editorial Nueva Nicaragua).
- Regidor, C. (2019), 'El discurso del odio en un país de "comejenes" y "sapos"', *El Confidencial*. 4 November. <https://confidencial.com.ni/el-discurso-del-odio-en-un-pais-de-comejenes-y-sapos/>.
- Restauradoras con Glitter @RGlittermx (2019), 'Pronunciamento ante las pintas de la manifestación y marcha feminista del pasado 16 de agosto'. 22 August. <https://twitter.com/RGlittermx/status/1164360509459709952>.
- Rocha, J. L. (2019), *Autoconvocados y conectados. Los universitarios en la revuelta de abril en Nicaragua* (Managua: IHNCA-UCA).
- Rovisco, M., and A. Veneti (2017), 'Special issue: Picturing Protest – Visuality, Visibility and the Public Sphere', *Visual Communication* 16, no. 3: 271–277.
- Ryan, H. E. (2016), *Political Street Art: Communication, Culture and Resistance in Latin America* (New York: Routledge).
- Salinas, C. (2018), 'La vicepresidenta de Nicaragua lideró la respuesta a las protestas contra Ortega', *El País*. 23 November. https://elpais.com/internacional/2018/11/23/america/1542931388_980748.html.
- Saavedra Utman, J. (2019), *The Media Commons and Social Movements: Grassroots Media-tions Against Neoliberal Politics* (New York: Routledge).
- Schacter, R. (2008). 'An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London', *Journal of Material Culture* 13, no. 1.
- Strassler, K. (2020), *Demanding Images: Democracy, Mediation, and the Image-Event in Indonesia* (Durham, NC: Duke University Press).
- Taylor, D. (2003), *The Archive and the Repertoire Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press).
- Taylor, D. (2020), *Presente! The Politics of Presence* (Durham, NC: Duke University Press).
- United Nations Human Rights Commission (2018), 'Nicaragua situation fact sheet'. 16 November. <https://reliefweb.int/report/nicaragua/unhcr-nicaragua-situation-fact-sheet-november-2018>.
- Werbner, P., M. Webb and K. Spellman-Poots (2014), *The Political Aesthetics of Global Protest. The Arab Spring and Beyond* (Edinburgh: Edinburgh University Press).